

Mūzikas akadēmijas raksti

Jāzeps Vītols Latvijas Mūzikas akadēmija, 2008

IV

Mūzikas akadēmijas raksti, 4
Rīga: Musica Baltica, 2008, 158 lpp.

ISBN 978-9984-588-38-4

Redakcijas kolēģija:

Boriss Avramecs (Rīgas Pedagoģijas un izglītības vadības augstskola)
Anda Beitāne (J. Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)
Tamāra Bogdanova (Rīgas Pedagoģijas un izglītības vadības augstskola)
Mārtiņš Boiko (J. 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 (J. Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)
Ilma Grauzdiņa (J. Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)
Ingrīda Gūtberga (Bostonas Universitāte)
Baiba Jaunslaviete (J. Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)
Jefīms Jofe (*Efim Yoffe*; Levinska Izglītības koledža, Telaviva)
Kevins K. Kārness (*Kevin C. Karnes*; Emorija Universitāte, Atlanta)
Arnolds Klotiņš (Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts)
Jānis Kudiņš (J. Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)
Tatjana Kuriševa (*Tatjana Kurysheva*; P. Čaikovska Maskavas Valsts konservatorija)
Ilze Šarkovska-Liepiņa (J. Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)
Jeļena Lebedeva (J. Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)
Georgs Pelēcis (J. Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)
Jānis Torgāns (J. Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)
Audrone Žuraitīte (*Audronė Žūraitytė*; Lietuvas Mūzikas un Teātra akadēmija)

Redaktore Baiba Jaunslaviete
Kopsavilkumu tekstu tulkoņāji / redaktori:
Īrisa Vika un Imants Mežaraups (angļu val.), Valentīna Bērziņa (vācu val.)
Maketētāja Krisfīna Bondare
Nošu datorsalikums: Līga Muceniece
Vāka dizains: Dita Pence

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

© Baiba Jaunslaviete, Mikus Čēže, Anita Miķelsone,
Līga Jakovicka, Terēze Ziberte-Iļaba, Jānis Kudiņš,
Mārtiņš Boiko

© Musica Baltica, 2008
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	5
1. KOMPONISTS SAVĀS ATZIŅĀS UN JAUNRADĒ	
Mikus Čeže. Jāzepa Vītola likums	6
Mikus Čeže. Latvju opera un Jāzeps Vītols	15
Anita Miķelsone. Jāzeps Vītols un 20. gadsimta mūzikas jaunās vēsmas	51
Līga Jakovicka. Jāņa Ivanova vokālā lirika	71
2. LATVIEŠU SIMFONISMA ATTĪSTĪBAS CEĻI	
Terēze Ziberte-Ijaba. Latviešu simfoniskās mūzikas bērnība. Vēsturiskais konteksts	83
Jānis Kudiņš. 19. gadsimta romantisma faktors latviešu simfoniskās mūzikas ģenēzē un stilistiskās attīstības sākumos	95
3. MŪZIKAS KRITIKA UN LAIKMETS	
Baiba Jaunslaviete. Latviešu mūzika vācu un krievu preses atsauksmēs: 1926–1944	119
4. TRADICIONĀLĀ MŪZIKA	
Mārtiņš Boiko. Par polimodalitāti un komplementāro ritmiku uz kanklēm izpildītajās vokālajās sutartinēs	133
Mārtiņš Boiko. On the Issue of Polymodality and Complementary Rhythms in the Vocal sutartinēs Played on the Psaltery kanklēs	139
JVLMA MUZIKOLOĢIJAS HRONIKA (2006–2007)	145
Īsas ziņas par publikāciju autoriem	156
Informācija rakstu iesniedzējiem	158

Mūzikas akadēmijas rakstu uzmanības centrā šoreiz ir Baltijas tautu – latviešu un lietuviešu – skaņumāksla. Divu pētnieku raksti iecerēti kā velte Jāzepam Vitolam viņa 145. dzimšanas dienas atceres gadā. **Mikus Čeže** aplūkojis Vītola personību dažādos aspektos, tajā skaitā jaunrades psiholoģijas plāksnē un saiknē ar latviešu opermākslas attīstību – proti, Latvju operas darbību. Daudzējādā ziņā neierastā gaismā Vītolu parāda arī **Anitas Miķelsoņes** pētījums: tajā plaši iztirzāta skaņraža pretrunīgā attieksme pret modernismu, tās izpausmes viņa atziņās un mūzikā. Savukārt **Līgas Jakovickas** raksts veltīts vienam no Vītola kādreizējiem audzēkņiem – Jānim Ivanovam. Šī materiāla tapšanu rosinājusi autore vēlme atklāt vērtības, kas slēpjas Ivanova agrīnajās solodziesmās (30.–40. gadu darbos) un līdz šim nepelnīti palikušas viņa orķestra kompozīciju ēnā.

Terēze Zīberte-Ijaba pētījumā par latviešu simfoniskās mūzikas pirmsākumiem raksturo 19.–20. gadsimta mijas norises, ieskicējot vēsturiskās situācijas, mūzikas izglītības sistēmas u.c. faktoru lomu žanra attīstībā – it īpaši simfoniskās miniatūras evolūcijā. Simfonisma tematiku risina arī **Jānis Kudiņš**, bet jau citā – mūzikas estētikas rakursā. Viņa izvirzītais jautājums – kā 20.–30. gadu latviešu orķestra mūzikā izpaužas romantisma ietekme – rosinājis autoru piedāvāt savu skatījumu uz plaši un bieži vien pretrunīgi izprasto romantisma jēdzienu.

Baibas Jaunslavietes rakstā iztirzātas galvenās tendences, kas vērojamas vācu un krievu preses attieksmē pret latviešu mūziku dažādos laikmetos – gan Latvijas brīvvalsts pēdējā demokrātijas periodā (1926–1934), gan autoritārisma laikā (1934–1940) un okupācijas gados (1940–1944). Galvenais impulss šī pētījuma tapšanā bija vēlme padziļināt priekšstatus par mūzikas vēstures saikni ar sabiedriski politiskajām pārvērtībām un citām kultūras dzīves jomām, tātad ar laikmeta gaisotni kopumā.

Mārtiņa Boiko raksts veltīts lietuviešu sutartinēm. To izpētei autors pievērsies daudzu gadu gaitā, skarot dažādus aspektus: sākot ar sutartiņu vietu Baltijas mūzikas kopainā līdz pat smalkām skaņuraksta niansēm. Vairākas no tām aplūkotas arī šajā rakstā, kurā analizēts viens no savdabīgiem žanra atzariem: vokālo sutartiņu atskaņojums uz kanklēm – latviešu koklēm radniecīga psaltērija tipa instrumenta. Raksts sniegts gan latviešu, gan angļu versijā.

1. KOMPONISTS SAVĀS ATZIŅĀS UN JAUNRADĒ

JĀZEPA VĪTOLA LIKUMS

Mikus Čeže

¹ Jāzepa Vītola tekstos pravietis Mozus pieminēts arī draiskākā kontekstā, piemēram, 1919. gada 27. augusta vēstulē iecerētajai Annijai: *Tos brīnumus vairs nesaprotu, Anniņa, – vaj Jūs nodarbojaties ar melno maģiju pēc Mozus Sestās grāmatas?* [9: 60]

² Jurjānu Andrejs, viens no latviešu klasiskās mūzikas pamatlicējiem, kompozīcijas studijas Nikolaja Rimska-Korsakova klasē Pēterburgas konservatorijā pabeidza 1881. gadā. Jāzeps Vītols ar mazo zelta medaļu absolvēja šo pašu klasi 1886. gadā.

³ Jebkurš šāda veida salīdzinājums ir nosacīts, un tomēr latviešu mūzikas tā laika panorāmā varētu saskatīt arī Āronu, proti, spilgti individualizētos un vienlaicīgi latviskos noskaņu tēlos domājošo Alfrēdu Kalniņu. Vītola tehnikas un Kalniņa oriģinalitātes sintēzē, iespējams, būtu radies 20. gadsimta pirmās puses ideālais latviešu komponists, Karla Nilsena un Žana Sibēliusa mēroga līdzinieks.

Latviešu mūzikas klasiķis Jāzeps Vītols, kurš savas garās un piepildītās dzīves gaitā tika dažādi uzrunāts (*Hermanis Jozefs – Joske – Seps – Žozejs – Josifs Ivanovičs – Osips Ivanovičs – Jāzeps*) un arī atšķirīgi vērtēts, raksturā un principialitātē iemiesoja nevis bedrē mesto sapņotāju Jāzepu, bet gan kādu citu Svētajos rakstos minētu personību – ja vien varam atļauties runāt par vecāku dotā vārda atbilstību vai neatbilstību cilvēka iekšējās būtības satvaram.

Viena no Latvijas Konservatorijas kompozīcijas klases pirmajām absolventēm, Paula Līcīte, savulaik rakstīja: *Profesora paskaidrojumi parasti bija skopi, bet tik koncentrēti, vienreizēji un savdabīgi, ka tos būtu derējis rakstīt uz galdiņiem kā Mozus baušļus* [6: 249–250].¹ Šis salīdzinājums šķiet zīmīgs divu iemeslu dēļ. Jāzepa Vītola personība veidojās svešas nācijas radītās kultūrvides paspārnē: jau Emīls Dārziņš uzsvēra, ka *Vītols nav uzaudzis, izteicoties tikpat banāli, cik vecmodīgi, “pie tautas krūts”, Vītolu nav izaudzējusi latviešu kulturālā sabiedrība* [2: 129]. Beigu beigās viņš arī bija spiests mirt *viņpus udeņiem*, ārpus Latvijas. Komponista liktenī gan saskatāmas vairākas atšķirības no Mozus dzīves gājuma: Vītols pieredzējis brīnišķīgo iespēju uzaugt un pēc 36 gadus ieilgušā Pēterburgas intermeco 1918. gadā atgriezties dzimtenē, ar *Operas vilcienu* dodoties cauri Pirmā pasaules kara radītajam tuksnesim un pārvedot bēgļu gaitās izkļiedētos latviešu mūziķus. Tomēr salīdzinājums ar Mozu ir gluži vai *nenovēršams*, jo tas balstīts paša Vītola domāšanā un rīcībā. Viņš nebija pirmais akadēmisku komponista izglītību guvušais latvietis², taču uzskatāms par pirmo latviešu kompozīcijas skolas meistarū, bet plašākā laika perspektīvā – par pirmo īsteno šīs skolas likumdevēju.³

Izteikumos par latviešu mūzikas patriarha uzticību pārbaudītām tradīcijām vērojama nianšu daudzveidība. Oļģerts Grāvītis uzsver vērtējumu stingrību: *Ar niknu bardzību (pat līdz studenta izslēgšanai) skaņradis vērsās pret katru klasisko likumību pārkāpumu* [3: 57]. Tepat blakus var nostatīt arī svabadāku Vītola pozīcijas skaidrojumu, ko sniedzis Tālvāldis Ķeniņš: *[..] ar respektu ne pret likumu kā tādu, bet loģiku, kas no tā izriet* [5: 205]. Zīmīgi, ka dažādu autoru tekstos par profesoru Vītolu tik bieži parādās vārdi *likums, likumība, tradīcijas*. Vītola rakstītajās apcerēs un kritikās, piemēram, avīzē *St. Petersburger Zeitung*, bieži sastapsim šos jēdzienus, tādēļ nebūtu nosodāms mēģinājums saprast, kāda tad īsti bija komponista izpratne par mūzikas pasaules imperatīviem. Tiem, kuru loģikai viņš vēlējās pakļauties savā daiļradē, un tiem pašiem, par kuru ievērošanu gadiem ilgi cīnījās savā pedagoģiskajā darbā. No audzēkņu atmiņām, bet galvenokārt no Jāzepa

Vītola pausto atziņu krājuma (protams, neizslēdzot tās rindiņas, kuras viņš savulaik veltījis Antonīna Dvoržāka, Žana Sibēliusa, Gustava Mālera, Arnolda Šēnberga, Riharda Štrausa, Makša Rēgera, vēlīnā Aleksandra Skrjabinā, Sergeja Prokofjeva un Igora Stravinska darbiem) veidojas teksts, kuru šeit vismaz nosacīti varētu apzīmēt kā **Jāzepa Vītola likumu**:

- tev nebūs tradicionālā veidā izmantot netradicionālus mūzikas izteiksmes līdzekļus;
- tev nebūs netradicionālā veidā izmantot tradicionālus mūzikas izteiksmes līdzekļus;
- viss cits ir atļauts, tomēr vienlaikus tev nebūs aizmirst uzturēt formas hegemoniju, tev būs uzstāties pret ilogismu, būs neļaut ieperināties anarhismam, izvairīties no bezplāna modulatoriskas klaiņošanas un ievadtoņa dubultošanas, vārdu sakot – tev būs censties ievērot kompozīcijas tehnikas tīrību funkcionālās harmonijas ietvaros, tiekties pēc domas skaidrības, saturīguma un estētiskas pievilcības, tev būs izvairīties no absolūtās mūzikas žanru (simfonijas, sonātes, kvarteta) piesārņošanas ar programmatisku ievirzi un tautiska rakstura materiālu, visbeidzot – tev nebūs improvizēt, bet strādāt vaiga sviedros.

Noslēgums nav nejaušs, jo Jāzepa Vītola daiļradē viscaur skaidri jaušama protestantismam tik raksturīgā darba ētika. Alberts Jērums atceras viņa norādījumu: *Bez sviedriem jums sonātas neuzrakstīt! Jāsvīst, tad rasies forma, tad rasies arī mūzika!* [4: 294]. Šo darba ētiku Vītols veiksmīgi pratis iemācīt arī saviem audzēkņiem, sniedzot viņiem drošu glābšanas riņķi pat tajās situācijās, kad nepieciešams strādāt ar mūzikas materiālu, bet, kā jau tas dažkārt dzīvē gadās, nav atrodams tas īpašais, ar ko būtu vērts strādāt.

Profesora Vītola stundās gūtās prasmes jaunie autori ir mācējuši novērtēt. Pēc Helmera Pavasara vārdiem, *Darba pienākumu un apzinīgumu viņš no saviem audzēkņiem prasīja likt pirmā vietā* [7: 282]. Savukārt lietuviešu komponists Stasis Vaiņūns (*Stasys Vainiunas*) atceras: *Viņš mēdza teikt, ka, ja vajadzētu izvēlēties no diviem studentiem, no kuriem viens apdāvināts, bet slinks, bet otrs mazāk apdāvināts, taču strādīgs, tad viņš, ne mirkli nedomādams, izvēlētos otro* [11: 155]. Tas gan nenozīmē, ka Jāzeps Vītols būtu noliedzis iedvesmas lomu skaņdarba radīšanā vai spilgta talanta spēku mūzikas vēsturē. Daudzi skolnieku atmiņās pieminētie Vītola vērtējumi un ieteikumi, kurus profesors disciplīnas labad adresējis Pēterburgas un Latvijas konservatoriju audzēkņiem, drīzāk raksturo viņa aizstāvētos pedagoģiskos principus, īpašo apmācības procesa gaitu – un ne tik lielā mērā paša Vītola mūzikas profilu.

Nav iespējams mūsdienās vienkārši atbildēt uz jautājumu, kādi komponenti savulaik iespaidojuši komponista personību. Kā mums, piemēram, *nolasīt* komponista tēla nemainīgo, savā ziņā pat konservatīvo veidolu, ņemot vērā, ka ar ietērpa palīdzību līdzcilvēkiem apzināti vai neapzināti tiek sniegts noteikts vēstījums, kuru laikmeta kontekstā var attiecīgi interpretēt?

⁴ Rakstot par Jāzepa Vītola skaņdarbiem *Līgo svētki, Spridītis, Septiņas latviešu tautasdziesmas* un par Vītola laikabiedru Feliksa Blūmenfelda, Vasilija Zolotarjova, Vasilija Kalafati, Vitolda Mališevska, Fjodora Akimenko un Aleksandra Vinklera opusiem, krievu muzikologs Boriss Asafaļevs konstatē: visiem šiem darbiem, neatkarīgi no komponistu apdāvinātības rakstura, piemīt skolas disciplinētība, proti, visur izpaužas kopīgi konstruktīvie principi, gandrīz vienāda instrumentālā faktūra un orķestra sastāvi, vienāds harmoniskais stils, līdzīgas iezīmes tēmu veidojumā un izstrādāšanas paņēmienos. Atšķirības ir tikai nosliecēs – reizēm vērojama tuvināšanās glazunoviķi bļivojam un stingrajam orķestra audumam, citkārt tieksme pēc korsakoviskā zīmējuma skaidrības un plastikas, bet visbiežāk maldīšanās starp vienu un otru. Visur atklājas domāšanas atdarinošā iedaba, tāda kā savažotība un nedrošība emociju izteiksmes ziņā, it kā arī jūtas būtu pakļautas sistēmai. [...] Svaigs (folkloras) materiāls, ieskatu zināma neatkarība un salīdzinoša brīvība formālas attieksmes saskatāma Vītola daiļradē [16: 187].

⁵ Jāzeps Vītols raksta: *Pat solo dziesmā mani maz iepriecina – un šī aversija ar gadiem vienmēr pieaug – “varonis pirmajā personā”*. Koradziemā visādās indiskreīcijas ap paša “Es” man šķietas ar labu garšu nekādi nesavienojamas [13: 292]. Līdzīgu domu pauž arī Jēkabs Vītolīns: *J. Vītols vienmēr vairījās subjektivitātes, viņa emocijas raksturs bija citāds – varētu teikt, objektīvas dabas* [12: 16].

⁶ Par šķietamā vēsuma problēmu izteikusies Sofija Vēriņa: *Varbūt to apjauta pats komponists, ka aiz viņa klasiskās formas skaidrības, aiz muzikālās domas kristālspodrā izklāsta laikabiedri ne vienmēr uztvēra viņa dvēseles dziļākos viņņojumus* [11: 144]. Savukārt Jēkabs Poruks raksta: *Tā rodas iespaids, ka viņš pēc dabas ir rezervēts, “aizpogāts”, ka viņš pilnīgi neatveras* [8: 151]. *Šī vairīšanās no plaša žesta, no pozas, no neīstuma iet cauri arī Vītolam komponistam tik tālu, ka pat tur, kur mēs sagaidītu īstu atklāšanas sirsnību līdz galam, viņš drīzāk pateiks par maz nekā par daudz. Viņa skaņdarbi savā nevainojamā formas skaidrībā šo iekšējo momentu dēļ bieži atstāj vēsu iespaidu. [...] vietā nebūtu runāt par viņu arī kā par romantiķi, lai gan viņš piesavinājies un veidojis tālāk romantisko formu un tehniku* [8: 156]. Nils Grīnfelds atzīmē Vītola vēlmi izvairīties no konfliktu dramaturģijas sniegtajām iespējām: *Lai gan viņa melodikai nav raksturīgs plašums, to kompensē harmoniskās attīstības loģika, kas visvairāk pārliecina tieši miniatūrformās,*

Mūža otrajā pusē Vītols gandrīz vienmēr latviešu sabiedrībā parādījās ar baltu kaklautu, tādējādi turpinot Pēterburgas perioda savdabīgo ģērbšanās stilu. *Jāzepa Vītola markantā figūra ar plīvojošo kaklasaiti nu jau sešdesmit gadus redzama latviešu mūzikas leģionāru priekšgalā, visu lielo notikumu centrā, un tomēr tā arvien vairāk pārvēršas par paradoksālu leģendu, kuras iekšējā būtība paliek neuzminēta*, 1947. gadā tapušajā esejā rakstīja Jēkabs Poruks [8: 151]. Šāds tēls, kuru Vītols pusmūža gados mēdza variēt, dažkārt nomainot baltu kaklautu pret melnu, 20. gadsimta sākumā tika skaidrots noteiktu ģērbšanās tradīciju kontekstā: *Līdzīgi manierīgajam cilindram ilgu laiku konservatīvu uzskatu izpausme bija balts aizsiets kaklausts, kas, sākot ar Vīnes kongresu, bija kļuvis par modes priekšmetu diplomātiem, kuri tādā veidā mēģināja paspīlgtināt nepieejamības, principiālas noslēgtības un diženuma iespaidu*, raksta Eduards Fukss / *Eduard Fuchs* [18: 155]. Raisa Kirsanova pētījumā par krievu teātra publikas ģērbšanās paražām, atsaucoties uz šo vācu vēsturnieka apcerējumu, izceļ augstākās sabiedrības un vidusšķiras sadzīvei raksturīgo teatralitāti 19. gadsimta Krievijas impērijā: *19. gadsimta otrajā pusē baltu kaklautu nēsāja tikai pie frakas vai pie kostīma, ar kādu devās vizītēs. Balts kaklausts pie parasta uzvalka tika uzskatīts par labai gaumei neatbilstošu* [18: 155–156]. Ņemot vērā šo viedokli, Vītola maniere nēsāt baltu kaklautu pie parasta uzvalka, iespējams, uztverama kā modes tabu pārkāpums mākslinieciskas ekstravagances vārdā.

Kurš gan droši spēš atbildēt, kas spēcīgāk ietekmējis Jāzepa Vītola mūzikas garu – dzimtās puses agrārā ainava vai Pēterburgas striktais plānojums ar namu kolonnu simetrisko izkārtojumu? Akadēmisms⁴, tieksme muzikālajās izpausmēs distancēties no sava *es*⁵, Emīla Dārziņa, Jāņa Zāliša un vairāku citu autoru vērtējumos dažkārt pieminētais skaņraža mūzikas vēsums⁶ un vienlaicīgais spožums liek drīzāk lūkoties Vītolam tik tuvās Ziemeļu Palmīras un tās salonu virzienā.

Tajā pašā laikā nav noliedzams, ka Jāzepam Vītolam domas par dzimto Latviju vienmēr bijušas ārkārtīgi svarīga dzīves sastāvdaļa: viņa personība tieši saistīta ar tautisko laikmetu, kura pārstāvji nacionālās idejas spēka kaldināšanu izprata kā piesaisti cēlajam un mūžīgajam. Šādas piesaistes iespējāmība ne vienmēr un ne visiem Latvijas likteņa ietekmētājiem šķītuši neapstrīdama un pašsaprotama, tādēļ vēl jo augstāk vērtējama loma, kādu daudzajos varas griežos visplašākajās publikas aprindās simboliski pildījusi Jāzepa Vītola mūzika, īpaši viņa klasiskās kora balādes. Līdz ar to sarežģītais jautājums, cik latviska vai nelatviska dažkārt ir profesora Vītola skaņdarbu *ārējā forma*, kļūst nebūtisks.⁷ Svarīgāks tomēr bijis komponista veiksmīgākajos darbos ietvertais muzikālais vēstījums; daudziem tas devis spēku turpināt mīlēt savu kultūru un strādāt tās labā arī pēc Otrā pasaules kara, kad iekšējais sastingums un nacionālās piederības izjūtas trūkums oficiālā līmenī nebūt nav uztverts kā pārāk liels netikums.

Diemžēl Jāzepa Vītola ietekmes kontinuitāti un viņa garīgo klātbūtni ilgākā laikposmā nodrošinājusi ne tikai šī komponista māksla un tās spilgtums. Vītols visiem spēkiem Latvijas Skaņražu kopas dibinātāja, Latvijas Konservatorijas rektora un kompozīcijas profesora postenī (un,

neaizmirsīsim, īsu brīdi arī LPSR Komponistu savienības priekšsēdētāja amatā) savulaik cīnījies pret modernisma vēsmām latviešu mūzikā – un nav nekāds noslēpums, ka šai cīņai, pateicoties viņa autoritātei un pedagoģiskajām spējām, bijuši vērā ņemami panākumi.⁸

Strīdēties drīzāk varētu par to, vai šobrīd no toreizējās modernisma ignorances politikas galu galā gūstama pozitīva vai negatīva bilance. *Katrā ziņā, lai cik viens viņš un cik daudz mūsu, zaudētājs nebūs viņš, lai kāds būs tuoākās nākotnes cīņu iznākums*, 1947. gadā rakstīja Jēkabs Poruks [8: 157]. Iespējams, tieši Vītola kompozīcijas skolas salīdzinošais tradicionālisms ir ļāvis viņa *mazbērniem* (piemēram, dažiem Valentīna Utkina, Jāņa Ivanova un Ādolda Skultes audzēkņiem) 20. gadsimta beigās iekļauties Rietumeiropas mūzikas tirgū – tieši tajā brīdī, kad tas dažādu iemeslu dēļ kļuvis nedaudz *konservatīvāks*, mākslas patērētājiem jaunā pieredzes līmenī atgriežoties romantisma laikmetā iemīļoto un pārbaudīto vērtību skanīgajā pasaulē.

Profesors Vītols nevēlējās liekuļot. Spriežot pēc avotiem, viņš bija patiesi pārliecināts par to, ko domāja, rakstīja un pauda saviem klausītājiem. Jāzeps Vītols un viņa draugs Aleksandrs Glazunovs pārstāvēja tos profesionālos mūziķus, kuri pēc Pirmā pasaules kara vairs nespēja un arī negribēja sekot modes jaunākajām tendencēm daiļo mākslu disciplīnās – un līdz ar to it kā izkrita ārpus laika aprites, respektīvi, vienkāršās tagadnes vietā viņi psiholoģiski izvēlējās ilgstošo tagadni.⁹

Vītola plašās zināšanas par pagātnes mantojumu būtu ļāvušas viņam pavisam viegli iekļauties jaunajos apstākļos, piemēram, kļūt par spilgtu neoklasicisma pārstāvi. Viņa akadēmiskais rūdījums un vēlmes spēks sasniegt emocionālu līdzsvarotību maksimālā formas skaidrībā nebūtu to liedzis, ja viņš vismaz ārēji būtu centies notušet savu uzticību Pēterburgas studiju laikā apgūtajiem principiem. Paradoksāli, bet, būdams drīzāk klasicists savā iekšējā pārliecībā, cienījamais Pēterburgas konservatorijas profesors tomēr turpināja komponēt sev pierastajā romantiskās skolas manierē.

Jāzeps Vītols pārzināja iepriekšējo laikmetu modeļus, tomēr nebija gatavs ar tiem spēlēties – Vitolam spēle vispār ir diezgan neraksturīga stihija. Iespējams, tieši tādēļ viņš nemīlēja Igoru Stravinski, šo tik spilgtu 20. gadsimta metamorfožu meistarū ar tā muzikālajām *spekulācijām*, kurš atļāvās to, ko pasniedzējs, komponists un kritiķis Vītols sev bija liedzis.

Latvijas Nacionālās operas tapšanas priekšvēsturei tik svarīgais cilvēks Jāzeps Vītols dzimis 1863. gada vasarā, vienlaicīgi ar Rīgas Pilsētas teātra – tagadējās Latvijas Nacionālās operas – mūriem. Būfībā arī pats skaņradis bijis drošs un spēcīgs balsts, mūris, uz kura pakāpties nākošajām latviešu komponistu paudzēm. Siena, kas dedzīgi un nesavtīgi centusies aizsargāt no straujī mainīgās pasaules nesaprotamības un tradicionālo vērtību sabrukuma smagā sloga. Varbūt tieši tādēļ viņš pāris kareivīgāk noskaņotiem laikabiedriem vai audzēkņiem dažkārt ir šķitis arī kā mūris, kurš iegrožojis brīvu attīstību¹⁰ Lai cik dažādi tiktu interpretēta cienījamā skaņraža vēsturiskā loma, tomēr pat tiem mūziķiem, kuri nevēlas apjūsmot

kuras arī dominē viņa daiļradē. [...] šī latviešu komponista daiļrade bagātinājusi mūzikas kultūru ar mākslinieciski pilnvērtīgiem skandarbiem tieši tajos žanros, kuros nav nepieciešama spilgti izteikta konfliktējošās sākotnes klātesamība [17: 42]. *Gandrīz pilnībā tajās [solodziesmās – M. Č.] nav sastopami motīvi, kuros būtu jaušams konflikts ar realitāti. Tiesme uz dzīves harmonisku uztveri liecina par zināmu klasicistisku ievirzi komponista radošajā domāšanā* [17: 49].

⁷ Viegli indīgs, piemēram, ir kritiķa Jūlija Sproģa paustais vērtējums: *J. Vītols, kas liekas dziļāks, vispusīgāks par A. Kalniņu un Melngaili, ir tikai izveicīgāks. Viņam ir virtuozā tehnikā, bet maz spirtuma un ipatības. Arī J. Vītola nacionālais vairāk tehnisks, kā īsts. Viņš, kaut gan latvietis, tomēr mums svešs un nedzīvs* [10].

⁸ Jēkabs Vītolis raksta: *J. Vītola skola neapšaubāmi palīdzēja ierobežot Rietumu muzikālā modernisma formalistisko tendenču ieviešanos latviešu mūzikā* [12: 13].

Šajā gadījumā *formalistisko tendenču* pieminējums attaisnojams ar apstākli, ka par latviešu mūzikas veiksmīgo izvairīšanos no *formālisma* rakstījis arī pats Jāzeps Vītols: *Droši nemaldos, ja saku, ka mūsu sakari ne ar Vāciju, bet ar Krieviju – un sevišķi ar “kučķistu” Krieviju – mūsu mūziku jau pašā sākumā izglāba no formālisma* [14: 192].

1940. gada 31. janvārī Konservatorijas 20 gadu darba jubilejas koncertā pateicības vārdos Latvijas prezidentam Dr. Kārlim Ulmanim Vītols uzsvēra vēlmi uzturēt stipru un svaigu latvju tautas mūzikas garu un pasargāt to no svešiem iespaidiem [11: 183].

⁹ Tālvāldis Ķeniņš: *Jāzeps Vītols bija ārkārtīgi labs pedagogs, taču viņa ieskatī no Pēterpils konservatorijas laikiem bija ļoti akadēmiski, zināmā mērā pat vecmodīgi. [...] Vītols ar savu lielāko draugu Aleksandru Glazunovu [...] nostājās pret visu moderno* [15: 164–165].

¹⁰ Raksturīgi ir daži Longīna Apkalna izteikumi: *Iespējams, ka, imitējot laikmetīgajā Rīgā klasisko Vīni, tika izšķiests kvantums enerģijas, kuras tad pietrūka kādā citā vietā* [1: 181]. *Rigorozā akadēmisma ambīcija neļāva viņam te atvērt vārtus, nojaukt aizsprostus. Nav šaubu, ka, iedēstīdams šo akadēmisma ambīciju savos skolniekos, viņš tos galvenokārt gribēja pasargāt no strupceļa tīreli. Tā vietā visi apsēdās – salonā* [1: 184]. Tiesa, otrs no šiem citātiem var raisīt iebildumus, jo starp Vītola skolniekiem taču bijis, piemēram, gluži *nesaloniskais* latviešu simfonīķis Jānis Ivanovs.

katru Vītola kompozīciju, pārlūkojot meistara dzīves annāles, noteikti nāktos atzīt viņa milzīgo pedagoģisko talantu un skaņdarbu izteikti meistarīgo slīpējumu. Bez pārspilējuma var apgalvot, ka profesors Jāzeps Vītols patiešām spilgti un pamatīgi – gan pozitīvā, gan negatīvā ziņā – iezīmējis latviešu kompozīcijas skolas sākumposmu.

DAS GESETZ VON JĀZEPS VĪTOLS

Mikus Čeže

Zusammenfassung

Jāzeps Vītols gilt als erster Meister der lettischen Kompositionsschule, aber in einer weiteren zeitlichen Perspektive – als erster Gesetzgeber dieser Schule.

Kennzeichnend sind die in den Schriften verschiedener Autoren über Vītols häufig vorkommenden Wörter – *Gesetz*, *Gesetzmäßigkeit*, *Traditionen*. Aus den Schülererinnerungen, aber vor allem aus der von Vītols geschriebenen Sammlung der Erkenntnisse entsteht ein Text, der hier bedingt als Vītols Gesetz zu bezeichnen wäre:

- wende nicht untraditionelle Musikausdrucksmittel auf traditionelle Weise an;
- wende nicht traditionelle Musikausdrucksmittel auf untraditionelle Weise an;
- alles andere ist erlaubt, doch zur gleichen Zeit vergiss nicht die Hegemonie der Form aufrecht zu erhalten; tritt gegen die Unlogik auf, lass nicht die Anarchie sich einnisten, vermeide planloses modulatorisches Wandern und Verdoppelung des Einführungs- tones, mit einem Wort – bemühe dich die Reinheit der Kompositionstechnik im Rahmen der funktionalen Harmonie einzuhalten, strebe nach Gedankenklarheit, gehaltvollem Inhalt und ästhetischer Anmut, vermeide die Besudelung der Genres der absoluten Musik (Sinfonie, Sonate, Quartett) durch programmatischen Einschlag und volkstümlichen Stoff, und zuallerletzt – improvisiere nicht, sondern arbeite im Schweiße deines Angesichts.

Der Akademismus, das Bestreben im musikalischen Ausdruck sich von seinem *ich* zu distanzieren, die in den Bewertungen von Emīls Dārziņš, Jānis Zālītis und anderen Autoren erwähnte Kühle der Vītols' Musik lässt an den Einfluss der vom Professor so geliebten Nordpalmyra denken. Es ist nicht zu bestreiten, dass Vītols als Rektor und Professor des Lettischen Konservatoriums und als Begründer der *Gemeinschaft der lettischen Tondichter* die akademischen Traditionen des Petersburger Konservatoriums fortsetzte, indem er die Strömungen des Modernismus in der lettischen Musik bekämpfte – und es ist kein Geheimnis, dass dank seiner Autorität und seinem pädagogischen Talent dieser Kampf bedeutende Erfolge hatte.

Zu streiten wäre eher darüber, ob aus dem damaligen Ignorieren des Modernismus heutzutage eine positive oder eine negative Bilanz zu ziehen ist. Es ist möglich, dass gerade der relative Traditionalismus der Kompositionsschule von Jāzeps Vītols seine *Enkelkinder* (z.B., einige Schüler von Valentīns Utkins, Jānis Ivanovs und Ādolfs Skulte) sich an den westeuropäischen Musikmarkt anschließen ließ – in dem Moment, als dieser aus verschiedenen Gründen ein wenig *konservativer* geworden war

und auf dem Niveau neuer Erfahrungen in die Welt der schon im Zeitalter der Romantik beliebten und überprüften Werte zurückkehrte.

Jāzeps Vītols und sein Freund Alexander Glazunow vertraten die Gemeinschaft professioneller Musiker, die nach dem ersten Weltkrieg den neuesten Modetendenzen in den schönen Künsten nicht mehr folgen konnten und wollten. Vītols' umfangreiche Kenntnisse über das Musikerbe der Vergangenheit könnten ihm verhelfen sich in die neuen Verhältnisse einzuleben, z.B., er hätte ein bedeutender Vertreter des Neoklassizismus werden können. Es ist paradox, dass er als überzeugter Klassizist seiner inneren Überzeugung nach, geschätzter Professor des Petersburger Konservatoriums nach wie vor in der gewohnten Art und in der Art der romantischen Schule komponierte.

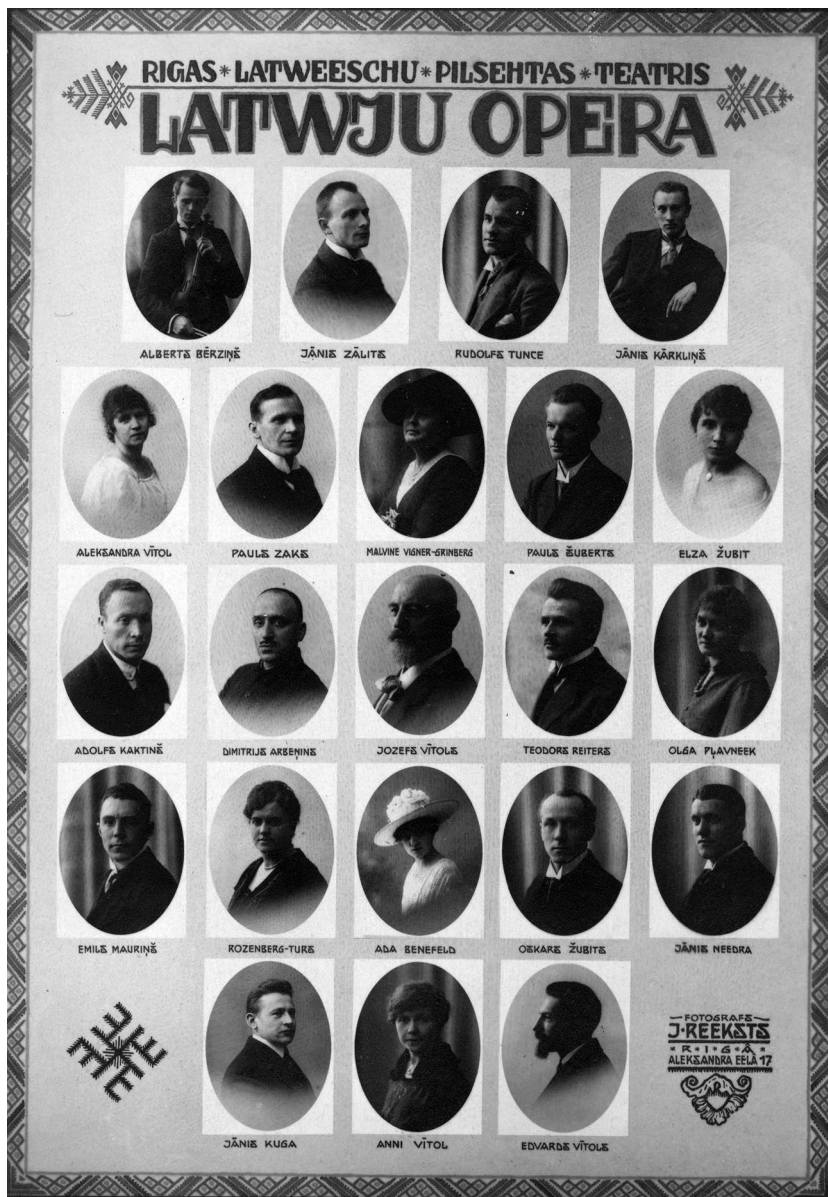
Dass Vītols sich in Modellen der vergangenen Epochen gut auskannte, bedeutete nicht, dass er bereit war, mit diesen Modellen zu spielen – das Spielen auf dem Gebiet der Kunst war ihm nicht eigen. Mag sein, dass er gerade deswegen Igor Strawinsky, diesen hervorragenden Meister der Metamorphosen mit seinen musikalischen *Spekulationen*, nicht mochte.

Literatūra

1. Apkalns, Longīns. *Meti un velki kādam Jāzepa Vītola piemiņas vērpumam // Jāzeps Vītols tuvinieku, audzēkņu un laikabiedru atmiņās* / Sast. Oļģerts Grāvītis. Rīga: Zinātne, 1999, 169.–187. lpp.
2. *Emils Dārziņš 31. VIII. 1910.–31. VIII. 1925* / Piemiņas krājums Visvalža Penģerota redakcijā. Rīga: E. Dārziņa mantinieku izdevums, 1925.
3. Grāvītis, Oļģerts. *Jāzeps Vītols un latviešu tautas dziesma*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1958.
4. Jērums, Alberts. *“Kas nu rādīs?” // Jāzeps Vītols* / Sast. Jēkabs Graubiņš. Rīga: Latvju grāmata, 1944, 290.–297. lpp.
5. Ķeniņš, Tāivaldis. *Profesoru Jāzepu Vītolu atceroties // Jāzeps Vītols tuvinieku, audzēkņu un laikabiedru atmiņās* / Sast. Oļģerts Grāvītis. Rīga: Zinātne, 1999, 202.–206. lpp.
6. Ličīte, Paula. *Manas atmiņas par Jāzepu Vītolu // Jāzeps Vītols* / Sast. Jēkabs Graubiņš. Rīga: Latvju grāmata, 1944, 246.–251. lpp.
7. Pavasars, Helmers. *Ar mēru un gaumi // Jāzeps Vītols* / Sast. Jēkabs Graubiņš. Rīga: Latvju grāmata, 1944, 281.–285. lpp.
8. Poruks, Jēkabs. *Vientulis burzmā // Jāzeps Vītols tuvinieku, audzēkņu un laikabiedru atmiņās* / Sast. Oļģerts Grāvītis. Rīga: Zinātne, 1999, 150.–157. lpp.
9. Siliņš, Uldis. *Dziesmai vieni gala nava. Jāzeps Vītols savās un laikabiedru vēstulēs 1918–1944*. Rīga: Nordik, 2006.
10. Sproģu Jūlijs [Sproģis, Jūlijs]. *Latvju mūzikas ideālu sakars ar mūzikas vēsturi // Latvijas Sargs*. 1919, 5. septembrī.
11. Vēriņa, Sofija. *Jāzeps Vītols – komponists un pedagogs*. Rīga: Avots, 1991.
12. Vītoļiņš, Jēkabs. *Jāzeps Vītols latviešu mūzikā // Komponists Jāzeps Vītols. Bibliogrāfija* / Sast. Kārlis Egle. Rīga: LPSR Zinātņu akadēmijas izdevniecība, 1963, 11.–18. lpp.

13. Vītols, Jāzeps. *Mana koradziesma* // Jāzeps Vītols. *Kopotas dziesmas jaukiem, vīru un sievu koriem a cappella*. Rīga: Latvijas Skaņražu kopa, 1933, 289.–293. lpp.
14. Vītols, Jāzeps. *Raksti* / Sast. un komentāru autore Vija Muške. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1964.
15. Zemzare, Inģrīda. *Tāļivaldis Ķeniņš. Starp divām pasaulēm*. Rīga: Garārupa, 1994.
16. Асафьев, Борис. *Русская музыка*. Ленинград: Музыка, 1968.
17. Грюнфельд, Нильс. *История латышской музыки*. Москва: Музыка, 1978.
18. Кирсанова, Раиса. *Сценический костюм и театральная публика в России XIX века*. Москва: Артист. Режиссер. Театр; Калининград: Янтарный сказ, 1997.

Latvju operas personāls (1918).
 Centrā – Jāzeps Vītols. Atklātnes
 oriģināls glabājas Rakstniecības,
 teātra un mūzikas muzejā.



LATVJU OPERA UN JĀZEPS VĪTOLS

Mikus Čeže

Jāzepa Vītola biogrāfijas materiālos var atrast informāciju par viņa dzīves sasaucēm ar operas vēsturi. Pirmo operizrādi, proti, Riharda Vāgnera *Tanheizeru*, nākošais komponists redzējis zēnības gados Mītavā (Jelgavā), apmeklējot Rīgas Pilsētas teātra viesizrādes, kas tradicionāli noritēja katras sezonas noslēgumā [105: 29]. Studiju laikā Pēterburgā viņš, kā pats atminas, bijis *pietiekami veikls lasītājs no lapas, galu galā periodiski saistīts arī operas klasē* [koncertmeistars pie itāļu maestro Kamillo Everardi – M. Č.], kur [...] *atvērās līdz tam ļoti maz pazīstama mūzikas pasaule* [108: 68]. Vītols ar labpatiku apcerējis arī piedalīšanos Mitrofana Beļajeva rīkoto *piektdienu* noslēgumos, tā dēvētajās itāļu operas improvizācijās jeb jautrajās parodijās [108: 147]. Kā zināms, veikli parodēt var tikai to, ko labi pazīst – tādējādi latviešu mūzikas patriarhu nevar turēt aizdomās, ka viņš nebūtu pārzinājis operas žanra repertuāru un specifiku.

Rigas Latw. Pils. Teatrî
Svechtdeen, 15. septembri, p. 1/23 p. puss.
Latwju Operas
atklahschanas KONZERTS.

Beedalaš: simfoniskais orķestrs (50 mahlšlineeli), **W. Wiegner-**
Grünberg (mezzo soprāns), **P. Sals** (tenors) un koncertmeist. **A. Behr-**
nsch (viņole).

Dirigents: Teodors Reiteris.

Ge-ejas maksa (ereht. nob.) no 1—10 ml. **Biiletes eepreelich da-**
bujamas operas lafe no plst. 11—2 deenā un plst. 5—7 wafarā. Konzerta
deenā no plst. 10 rihta. **II. Pilsētas Teatra Komiteja.**

1900. gadā, pēc Nikolaja Rimska-Korsakova vadībā izskanējušā *Beverīnas dziedoņa* panākumiem Muižniecības zālē Pēterburgā, Vītols dzirdēja mudinājumus komponēt latviešu operu: *Bet Vladimirs Stasovs mani noķēra pie svārku pogas, iespieda kaktā un dedzīgi mani pierunāja ķerties tūdaļ – pie latviešu operas. Par tekstu viņš pats gādāšot. – Operas nu gan neesmu sarakstījis – un droši vien tā labi dariju: neļūtos dramatiskai mūzikai aicināts* [108: 206–207].¹ Aizsākās darbs pie operas varbūtējā pirmmeta, respektīvi, pie kantātes *Vaidelotis*, tomēr pēc daļas *Līgo vakars* 1911. gada pirmatskaņojumā piedzīvotās neveiksmes operas iecere palika nepiepildīta. Komponista rezumējums: *Man trūka teksta; arī dūšas* [107: 291].

Sludinājums par Latvju operas atklāšanas koncertu laikrakstā *Baltijas Ziņas*: 1918. gada 14./1. septembra numurs.

¹ Vītola kā teātra mūzikas komponista uzmanību izpelnījušies šādi darbi: *Aspazijas Vaidelote* (1893, pirmuzvedums 1894), *Annas Brigaderes Sprīdītis* (1903, tad arī pirmuzvedums), *Annas Brigaderes Karalis Brusubārda un princese Gundega* (1912/13, pirmuzvedums 1913), *Jāņa Raiņa Jāzepe un viņa brāļi* (1920, šajā gadā arī pirmuzvedums), *Jāņa Raiņa Spēlēju, dancoju* (1921, arī pirmuzvedums), *Annas Brigaderes Maija un Paija* (1922), *Aspazijas Aspazija* (1923), *Rūdolfa Blaumaņa Skroderdienas Silmačos* (Aleksandra Būmaņa mūzikas pārstrādājums, simfoniskās priekšspēles, 1941; tad arī šis versijas pirmuzvedums).

² P. Jurjāna trupas darbības izvērstu raksturojumu un finanšu pārskatu par 1913./1914. un 1914./1915. gada sezonām sniedz *Rīgas Latviešu Avīze* (raksts *Sabiedrības „Latviešu Opera” darbība*) 1918. gada 6. septembrī / 24. augustā [81]. Šeit un turpmāk materiālos, kas attiecas uz 1918. gadu, esmu norādījis datumus pēc jaunā stila, taču aiz slīpsvītras minējis vecā stila versiju. Lai gan jauno kalendāru Rīgā lietoja jau kopš vācu karaspēka ienākšanas 1917. gada 3. septembrī (21. augustā pēc vecā stila), daļa latviešu preses izdevumu, respektējot konservatīvāku lasītāju vēlmes, samērā ilgi turpināja iekavās norādīt veco stilu.

³ Citviet dēvēta arī par Latvju Operu. 1918./1919. gada preses izdevumi, kā to apliecinās turpmākais izklāsts, nav bijuši konsekventi, izraugoties lielo vai mazo sākumburtu nosaukuma otrajā vārdā.

Lai gan Vītols dažkārt recenzēja operizrādes Pēterburgā, viņa attieksme pret minēto žanru skaidri samana avīzes *St.-Petersburger Zeitung* 1902. gada 22. oktobra publikācijā: *Mans ceļš tikai retumis ved uz operu, ne tādēļ, ka es neprastu pietiekami novērtēt šo mākslas veidu; tomēr esmu spiests atzīties, ka absolūtā mūzika man personiski ir nesalīdzināmi dārgāka nekā ar tekstu saistītā* [58: 26]. Šajā ziņā daži citi Pēterburgas konservatorijas audzēkņi izrādījuši daudz lielāku interesi par operas žanru un latviskas operas radīšanu, apzinoties, ka pilnvērtīgam tās iestudējumam nepieciešams atbilstošs konteksts – latviešu operas institūcija.

Knuts Lesiņš raksta:

Doma par operas dibināšanu nodarbinājusi latviešu gara darbinieku prātus jau ilgi pirms pasaules kara. Līdztekus teātra izrādēm notika arī atsevišķas operu izrādes, kas pamazām izvirzīja nelielu pulciņu dziedātāju-diletantu. No tiem radās kodols tai operdziedoņu saimei, ko 1912. gadā pulcināja Jurjānu Pāvuls [55: 210–211]. 1915. gada jūlijā kara norišu un evakuācijas rezultātā Latviešu operas trupa izklīda uz veseliem trim gadiem.² Vēsturnieki joprojām īsti nav ievērojuši faktu, ka šī trupa tā paša P. Jurjāna vadībā savu darbību Rīgā atjaunoja vēl 1918. gadā, pieticīgi sākot ar Karla Marijas Vēbera *Preciozu* 27. / 14. janvārī; sekoja Džuzepes Verdi *Traviata* (Violetas lomā – Ada Benefelde; pirmizrāde 1918. gada 31. / 18. janvārī, atkārtojumi 8. februārī / 26. janvārī un 17. / 4. februārī), kā arī vairākas operetes: Johana Štrausa dēla *Sikspārnis* (Rozalindas lomā – Ada Benefelde; pirmizrāde 1918. gada 22. / 9. februārī, atkārtojumi 24. / 11. februārī, 8. martā / 23. februārī un Pirmajās Lieldienās) un *Čigānu barons* (Safi lomas atveidotāja – Ada Benefelde; pirmizrāde 1918. gada 26. / 13. aprīlī), Ferencs Lehārs *Jautrā atraitne* (Hannas Glavari lomā – Ada Benefelde, viņa arī visu minēto uzvedumu režisore; pirmizrāde 1918. gada 15. / 2. martā, atkārtojums Trešajās Lieldienās), Rūdolfa Dellingera *Dons Cēzars* (režisors un titulvaroņa lomas atveidotājs – Jānis Ēķis; pirmizrāde 1918. gada 22. / 9. martā, atkārtojums 24. / 11. martā). Latviešu operas īslaicīgās *augšāmcelšanās* epizode parādās arī kādā Rīgas Latviešu teātrim veltītā rakstā 1918. gada augustā, kurā pausta pateicība juristam un Vācijas armijas rezerves kapteinim, Rīgas pilsētas priekšniekam, *hauptmanim* Paulam Hopfam: *Caur viņa gādību latviešu teātris dabūja otru pilsētas teātra namu ar tām pašām tiesībām kā vācu teātris pirmo pilsētas teātra namu. [...] Tomēr netik dramatisks izrādes kārtīgi notika, bet arī pāri mēnešus bija mēģinājums ar latviešu operu* [43].

1918. gada pirmajā pusē Latviešu operas izrādes tātad noritēja tajās pašās tagadējā Nacionālā teātra telpās, kurās 1918. gada rudenī sāka darboties Latvju opera.³ Kāpēc gan šie Latviešu operas pastāvēšanas pēdējie mēneši līdz šim nav izpelnījušies plašāku ievērību vai vismaz pieminēti Latvju operas dzimšanā iesaistīto personu atmiņās? Iespējams, ka, noklusējot Latviešu operas atdzimšanas centienus un atainojot Rīgu Pirmā pasaules kara izskaņā kā šķietami *tukšu vietu* latviski spēlētas operas vai operetes jomā, Latvju operas ešelona ierašanās izskatās spilgtāk un vēsturiskās nozīmes ziņā daudz iespaidīgāk (manā rakstā šī nozīme nebūt

netiek apšaubīta, ir tikai mēģinājums aizpildīt dažus t.s. baltos plankumus latviešu operas vēsturē).

Vēlme no jauna baudīt operu dzimtajā valodā latviešiem nezuda pat vispārējā saimnieciskā sabrukuma apstākļos, ārpus Latvijas organizējot jaunās Latvju operas tapšanu. Mūzikas vēsturniece Lolita Fūrmane raksta: *Operas jaunā iniciatīva sākumā radās Tērbatā, advokāta Andreja Frīdenberga pulcinātajā kopdarbības sabiedrībā (ar nosaukumu "Apgāda"). Organizatoriskie darbi turpinājās Pēterburgā, kur Pirmā pasaules kara gados bēgļu gaitās bija nonākuši daudzi latviešu mākslinieki* [30: 111]. Operu neradījis, Jāzeps Vītols tomēr kļūst par nozīmīgu figūru latviešu operas attīstības vēsturē: visai plaši jau apcerēti Latvju operas veidošanās apstākļi viņa dzīvoklī 1918. gada vasaras mēnešos. Gustavs Šķilters, rakstot par norisēm Vītola dzīvoklī Pēterburgā, Gorohovajas ielā 56-22, norāda: *Te arī radās ideja nodibināt tagadējo Latvijas operu* [96: 205]. Institūcijas dibināšana esot notikusi 1918. gada maijā [108: 387].

1920. gadā tapušajā Vītola rakstā *No Baumaņu Kārļa līdz Nacionālai Operai* šajā sakarā lasām gluži vai himniski pacilātas rindas:

Slava operas sabiedrībai, kura veica fantastisku uzdevumu: pulcināt latvju māksliniekus Rīgā tad, kad katrs bēglis no Padomju Krievijas tika izsludināts ārpus likuma, kad vācu landšturmista likuma kodekss sastāvēja no viena paša vārda: „einfach ausgeschlossen”. Šie mēneši – Latvju opera pa vācu okupācijas laikiem – tiks no mūsu mākslas vēstures atzīmēti par mūsu mākslas lielu uzvaru nelīdzenajā cīņā; un tā cilvēka vārds, kas trijos preču vagonos atveda „latvju operu” no Pēterpils uz Rīgu, tā cilvēka vārds lai tiktu iekalts zelta burtiem latvju atmiņas klintī: tas bija Andrejs Frīdenbergs [110: 136–137].

No vagoniem ar uzrakstu *Латышская опера* tikai daļa bija paredzēta operas māksliniekiem, savukārt pārējā atvēlēta citiem Krieviju pamest gribošiem un maksāspējīgiem pasažieriem. Atceroties 4–5 dienas ilgušo ceļu uz Latviju, Vītols mūža nogalē atzinās: *[..] tiktāl mēs visi veseli palikām, lai gan zem Operas flagas bija slēpusies arī daždažāda dzīva kontrabanda* [108: 257].

Pateicoties Andreja Frīdenberga piesaistītajiem finanšu līdzekļiem, Jāzepa Vītola autoritātei un Teodora Reitera enerģijai, Latvija ieguva teātra trupu, kura gandrīz nemainītā veidolā tapa par vēlākās Latvijas Nacionālās operas kodolu. Pirms iedziļināties tā laika mūzikas kritikā un pilnībā vai daļēji noticam vēlāk tapušajām trupas locekļu atmiņām (neviens viņiem tajās vairs nav īsti traucējis izcelt patīkamo un noklusēt nepatīkamo), ir vērts iepazīt vienu no vēsturiski interesantākajiem un savā ziņā arī objektīvākajiem dokumentējumiem par Latvju operu Jāzepa Vītola direkcijas periodā. Absolūti sadzīviskais teksts, kurā nav ne vēsts no romantiski jūsmīgas impresijas, publicēts kā *Sabiedrības „Latvju Opera” gada pārskats* par 1. pusgadu 1918./19. g. sezonā [82]. Garlaicīgās skaitļu rindas šeit palīdz saskatīt Latvju operas darbošanās ikdienas realitāti. Jāatzīmē gan, ka avīzes tekstā acīmredzot ir drukas kļūdas, jo, saskaitot atsevišķu pozīciju izmaksas, tās neatbilst norādītajai kopsummai.

IEŅĒMĒTS	par izrādēm	139 488 markas 32 feniņi
	par drukas darbiem	4597 markas
	par biedru naudām	10 860 markas
	no ziedojumiem	12 100 markas
	par aizņēmumu rēķinu	7000 markas
	no Kooper. Sabiedr. „Apgāda”	106 181 marka 34 feniņi

Kopā: 280 226 markas 96 feniņi

IZDOTS	orķestra algām	93 979 markas 32 feniņi
	solistu algām	28 025 markas
	kora algām	28 344 markas
	baleta algām	9531 marka
	direkcijas algām	31 243 markas 16 feniņi
	dekorāciju rēķini	14 884 markas 84 feniņi
	tehniskā personāla algām	10 337 markas 60 feniņi
	kostīmu un rekvizītu rēķins	5689 markas 94 feniņi
	drukas darbiem	5741 marka 70 feniņi
	nošu rēķins	8813 markas 16 feniņi
	nodokļu rēķins	8614 markas 54 feniņi
	kancelejas izd. rēķins	2833 markas 24 feniņi
	neparedzētu izdevumu rēķins	32 189 markas 46 feniņi

Kopā: 280 226 markas 96 feniņi [..]

Mantas sastāvs uz 25. jūliju 1919. g.:

AKTĪVS	dekorācijas pēc saraksta	199 196 rubļi 50 kapeikas
	kostīmi	10 500 rubļi
	notis	8200 rubļi
	rekvizīti	1600 rubļi
PASĪVS [..]	nesamaksāti rēķini	700 rubļi
	nesamaksāti nodokļi	3538 rubļi
	nesamaksāti sludinājumi	5000 rubļi
	nesamaksāts tehn. personāls	4200 rubļi

Sezona atklāta 15. septembrī ar simfonisku koncertu. Sezonas 1. pusē uzvestas 4 operas, no kurām „Skrejošais holandietis” – 9 reizes, „Jevgeņijs Oņegins” – 8 reizes, „Fausts” – 7 reizes un „Traviata” – 1 reizi. Sarīkoti: 8 simfoniskie, 1 solistu, 1 svētku koncerti un 5 kamerģimnāzijas matinejas, pavisam 40 izrādes. Lielākais apmeklētāju skaits 837 personas, mazākais – 165 personas, caurmērā 641 persona. Lielākais ieņēmums – 4934 mk. 70 fen., mazākais – 715 mk. 95 fen., caurmēra ieņēmums – 3127 mk. 73 fen. Operas ansamblis sastāvēja no: direktora, režisora, mūzikas kritiķa, 3 diriģentiem, 3 repetītoriem, 15 solīstiem un solīstēm, 2 māksliniekiem-dekoratoriem, 50 orķestra dalībniekiem, 28 kora dziedātājiem, administratora, administratīvā un tehniskā personāla, kopā ap 150 personu [82].⁴

Varbūt Latvju operas vēsturiskās nozīmes kontekstā ir pilnīgi lieki iedziļināties šādos sīkumos, tomēr, aplūkojot atskaiti, mulsina salīdzinoši lielais neparedzētu izdevumu rēķins, turklāt netiek atšifrēts, kā gan šī nauda beigu beigās iztērēta. Tāpat nevar neievērot, ka daži cilvēki direktorijs saņēmuši atalgojumā vairāk nekā visi 28 korīstī jeb vairāk nekā 15 solīstī. Andrejs Frīdenbergs, Jāzeps Vītols, Jānis Zālītis, Teodors Reiters un Zamuels Erdmanis noteikti bija patriotiski noskaņoti, tomēr nevajadzētu naīvi iedomāties, ka šajā situācijā viņi pilnībā būtu aizmirsuši sevi un dzīvojuši tikai pēc principa *Labāk pastalās, bet ar Latoju operu!*

Šobrīd var mēģināt kaut daļēji rekonstruēt trupas gaitu sākumu. Reiters raksta: *Orķestri izdevās papildināt ar vairākiem pirmās šķiras spēkiem no Marijas operas, Mūzikas drāmas, Šeremetjeva un citiem orķestriem. [...] Rīgā nebija īsta operas režisora. Tādu atradām Arbenīna personā, kas bija ilgus gadus Pēterpils Tautas nama operas režisors. [...] Pēc Brestas miera līguma, ja nemaldos, vāciešiem bija tiesības evakuēties ar visām mantām prom no Krievijas, pie kam šie repatrianti bija jānogādā līdz norādītai robežas stacijai. Vācu evakuācijas komisijas priekšnieks bija barons Kaulbars, kas izrādījās Zariņa labs draugs, ja nemaldos, no slēpošanas sporta kluba. Zariņam izdevās pierunāt Kaulbarsu uzdot mūs visus par vācu repatriantiem, pieprasot vagonus mūsu nogādei līdz robežstacijai Torošino pie Pliskavas. [...] Rīgā iebrāucām 1918. gada 18. augustā [32: 24–25]. Uldis Siliņš diriģenta Reitera rakstītajam oponē: *Latvijā iebrāukšanas datums ir apšaubāms [83: 25].*⁵ Ir pretrunīgas ziņas, vai Latvju operas trupas ierašanās notikusi augusta vidū vai vēlāk, jo vieni laika atskaitē izmantoja tobrīd psiholoģiski pierasto Jūlija kalendāru jeb t.s. *veco stilu*, lai gan tas Padomju Krievijā tika atcelts jau 1918. gada 24. janvārī (respektīvi, vairāk nekā pusgadu pirms *Operas vilciena*), bet citi – Gregora kalendāru jeb t.s. *jauno stilu*. Vītols savās atmiņās visdrīzāk tomēr kļūdījies, rakstot, ka Pēterburgas dzīvokli atstājis kādā septembra sākuma (? augusta beigās) pēcpusdienā [108: 256], jo pirmais ziņojums latviešu presē, pieminot trupas locekļu ierašanos Rīgā, publicēts jau 30. augustā pēc jaunā stila jeb 17. augustā pēc vecā: *Latviešu operas dalībnieki nupat atbrāukuši no Pēterpils, starp citiem Pauls Sakss, Rebānes kdze, prof. Vītols, Reiters u.c. [40].* Ņemot vērā vilciena sastāva nīkšanu Varšavas stacijā Pēterburgā, braucienam patērēto laiku un pārbaudes Lugas un Torošinas stacijās, maz ticams, ka Vītols Pēterburgas dzīvokli pametis tikai augusta beigās!*

⁴ 1918. gada septembra vidū Latvju operas sastāvā bijuši arī baleta mākslinieki – septiņas dāmas baleteses, respektīvi, vairāk vai mazāk profesionālas dejojājas, kas par savu darbu saņēmušas algu, un 20 volontieri baletmeistara Voldemāra Komisāra vadībā [48]. Par deviņpadsmitgadīgā V. Komisāra apcietināšanas epepeju pirms Vāgnera *Skrejošā holandīša* 1918. gada 15. / 2. oktobrī notikušās pirmizrādes vēstīts Ijas Bites pētījumā *Latvijas balets* [20: 22] un Erika Tivuma tekstā albumā *Latvijas Nacionālā opera* [98: 188]. 1919. gada 28. septembrī ieziņējas jauna fāze latviešu dejas mākslas attīstībā – *Latvijas Sargs* informē par Nacionālās operas baletmeistara V. Komisāra dibinātās baleta studijas gaitu sākumu [19].

⁵ Savu vēstījumu Uldis Siliņš uzsāk ar ziņu, ka 1918. g. septembra sākumā prof. Jāzeps Vītols pārbrāuc dzimtenē [83: 19], tādēļ 25. lpp. zemsvītras piezīmē viņš Reitera rakstītajam par iebrāukšanu augusta vidū atļaujas nepiekrīst. Siliņa grāmatā stāstīts par Robertu Vizbuli un viņa palīdzību Latvju operas izbrāukšanas dokumentu sagādāšanā, pat Anatolija Lunačarska paraksta iespējamā viltošanā [83: 20]. Šai sakarā sniegta atsauce uz žurnālu *Aizkulisēs* (1923, 30. nr.) un uz laikrakstu *Brīvā Zeme* (1923, 26. jūlijs, 163. nr.). Precizitātes labad gan jāatzīmē, ka tekstā ieviesusies drukas kļūda: patiesībā domāti 1933. (nevis 1923.) gada izdevumi *Aizkulisēs* un *Brīvā Zeme*.

⁶ Informāciju par ešelona ierašanos publicē arī Rīgas vācu prese: Ueber 1500 Flüchtlinge traf en per Eisenbahn aus Rußland über Pleskau in Riga ein, tulkojumā – Pāri par 1500 bēgļiem ar vilcienu caur Pleskavu atgriežas no Krievijas Rīgā [39]. Turpmākajos mēnešos bēgļu ierašanās no Krievijas kļūst par pierastu ainu: Zur Rückkehr von Flüchtlingen. Flüchtlinge treffen noch immer zweimal täglich hier ein. In der letzten Woche sind hier jeden Tag durchschnittlich gegen 200 Personen eingetroffen. Die Zahl der mit den Baltenzügen aus Petersburg und Moskau hier angekommenen Leute ist gleichfalls eine große. Aus den beiden Städten sind schon 7 Züge angekommen, mit einer Anzahl von je über 1000 Personen. Während ein großer Teil der übrigen bereits in Pleskau in der Quarantäne gewesen ist, werden die direkt ohne Umsteigen aus Petersburg und Moskau eingetroffenen Rückwanderer auf die hiesigen 6 Quarantänen verteilt. Es kommen vorwiegend Leute der niederen Klasse an [119]. Tulkojumā: Par bēgļu atgriešanos. Bēgļi joprojām šeit ierodas divreiz dienā. Pēdējās nedēļas laikā šeit katru dienu ieradusās caurmērā 200 personas. To ļaužu skaits, kas no Pēterburgas un Maskavas atgriežas ar Baltijas vilcieniem, arī ir liels. No abām pilsētām ieradušies jau 7 vilcieni ar pāri par 1000 personām. Liela daļa pārējo jau Pleskovā pabijusi karantinā, savukārt tie, kas iebrauc tieši, bez pārsēšanās, no Pēterburgas un Maskavas, tiek sadalīti pa 6 šējenes karantinām. Lielākoties ierodas zemākās šķiras ļaudis.

20

Latviešu Teātra operas personāls, tikpat dziedātāji, kā orķestra locekļi, profesora Vītola vadībā ir iz Pēterpils Rīgā atbraukuši. Diemžēl māksliniekiem pēc pastāvošās kārtības ilgāku laiku jāpaliek veselības karantinā. Caur to un caur vajadzīgiem sagatavošanas darbiem operu izrāžu sākums novilcinājās un to varēs sagaidīt tikai uz septembra beigām. Pirmizrādei nodomāts R. Vāgnera „Klejtājs Holandietis” [44].

Iespējams, ka 1918. gada augustā Rīgā iebraukuši divi apjomā identiski bēgļu ešelonu no Pēterburgas, jo jau 1918. gada 14. / 1. augustā, trešdienā, tiek ziņots: *Pēdējās dienās jo lielā skaitā atgriežas no Krievijas agrākie Rīgas iedzīvotāji. Svētdien atbrauca no Pēterpils, Lugas u.t.t. vairāk par 1500 cilvēku [34]. Pieminētā svētdiena nozīmē 1918. gada 11. augustu pēc jaunā stila jeb 29. jūliju pēc vecā stila⁶*

Norādītais bēgļu skaits – vairāk par 1500 – atstāj neziņā, vai šis būtu tas pats ešelonu, kuru atmiņās *Par Latvijas tapšanu* apraksta Kārlis Zariņš: *Liela noteikšana ešalonu sarakstu sastādīšanā bija otrā pusē – Pleskovā, ko pārvaldīja vācieši. Pēterpilij bija jāsarunājas ar Pleskavu – ja tā nepieņēma ešalonu, tad nevarēja nosūtīt. Iznākums bija tas, ka aizbraucēju vairākums bija vācieši – viņu skaits sniedzās līdz 85%, kamēr mums palika tikai 10–15%. Tā tas bija arī šinī ešalonā, kur kopskaitā bija kādi 2000 cilvēki, bet tikai ap 300 mūsējo. [...] Šai ešalonā starp latviešu mājās braucējiem bija arī zv. adv. Frīdenberga jaunūdbinātās Latvju operas personāls ar prof. J. Vitolu un Teodoru Reiteru priekšgalā [116: 18]. Tā kā reizē ar operniekiem nevarēja aizbraukt dziedātājs Ādolfs Kaktiņš, tad A. Bērziņš [kritiķis Arturs Bērziņš] pieņēma viņa vārdu, bet otra atpakaļpalicēja kontrabasista Kreicberga vietā stājās [advokāts] J. Kēmanis. [...] Nabaga bēgļiem šis brauciens nebija viegls. Petrogradas Varšavas vakzālē tiem ar visām mantām vajadzēja gaidīt vilcienu veselu dienu un nakti. Lugas stacijā aizbraukušus, tos atkal ņēmušies visādi pratināt un ķircināt vietējā padomju izpildu komiteja, kas grasījusies pat konfiscēt visas bēgļu mantas. Situāciju glābis operas vīru sekstets, kas, itkā nekas nebūtu noticis, braši un nebēdīgi skandinājis latvju dziesmas. Vietējiem varas vīriem pēc tam bijis neērti pārmeklēt bēgļu-mākslinieku mantīņas [116: 21].*

Neatsverams palīgs Latvju operas pirmo gaitu iepazīšanā ir tā laika prese. Šo vēsturiskās informācijas avotu nevar uzskatīt par pilnīgi objektīvu vai nevainojamu, jo arī ziņu apkopojumus rakstījuši tikai cilvēki. Tomēr preses izdevumos, nekavējoties reaģējot uz notiekošo, nav iespējamas tās apzinātās un neapzinātās kļūdas, kādas gluži neviļus ieviešas atmiņu rakstītāju tekstos, pēc daudziem gadiem veidojot savu versiju par pagātnes norisēm. Klajas aplamības, kas parādās avīzē vai žurnālā, apstrīdēs laikabiedri, tās var gūt atsaukumu nākošajos numuros un pat citos izdevumos. Nav noslēpums, ka dažkārt daudz dedzīgāk tiek diskutēts par informāciju, kurā atrodamas nevis parastas kļūdas, bet saklausāmas arī atskaņas no t.s. *patiesības balss* – un šī balss ne vienmēr ir patīkama. Jebkurā gadījumā preses materiālu biežo citēšanu raksta turpmākajā daļā (sk. arī pielikumu) nosaka šo materiālu nenoliedzamais autentiskums: kritikas atsauksmes, tāpat kā mākslinieku atmiņas, arī ja tās ir nepārprotami subjektīvas, pat kļūdainas, uztveramas kā sava laika autentisks dokuments rakstības stila un izteikto viedokļu aspektā.

Lūk, daži fragmenti no laikrakstu *Baltijas Ziņas* un *Rīgas Latviešu Avīze* reportāžām 1918. gada augustā un septembrī: *Latviešu operas spēki pa lielākai daļai jau ieradusies no Krievijas Rīgā. Pie operas atklāšanas jau strādā, korus jau kopš kāda mēneša apmāca. Mākslinieks J. Kuga jau strādā pie dekorācijām*, 1918. gada 30. / 17. augustā raksta *Baltijas Ziņas* [42]. 5. septembrī / 23. augustā seko informācija: *Pie Latvju Operas nodibināta teātra mākslas studija. [...] atvērš 2 klases – artistisko un kora* [54]. 11. septembris / 29. augusts: *Latvju opera. [...] kā plaukstoši ziedi veras pret sauli, tā droši vērsies ikviena latvja dvēsele pretī pirmās lielās skaņu dienas – Latvju operas atklāšanas koncerta – aicinājumam* [113]. *Līdzī jaunas dzīves šalkoņai atnākuši mūsu skaņu mākslinieki, lai vēl drūmā sastinguma valdzinātā tautas dvēselē iedegtu darba un dzīves prieku, dvēselē, kura vēl gurdiem soļiem kļīst gar savas dzīves un sapņu kapu kopiņām* [112].

Kāds tad īsti bijis šis laiks Jāzepam Vitolam Latvju operas direktora amatā, lasāms ne tikai viņa saistoši uzrakstītajās atmiņās. Informāciju sniedz arī komponista vēstules iecerētajai Annijai un preses izdevumu pārļāpojums. No 1918. gada 15. / 2. oktobra (pirmā Latvju operas izrāde tagadējā Nacionālā teātra telpās) līdz 1918. gada 30. / 17. decembrim klausītāju un skatītāju ievērbai piedāvātas četras operas – Riharda Vāgnera *Skrejošais holandietis* [*Klīstošais holandietis*], Pētera Čaikovska *Jevgeņijs Oņegins*, Šarla Guno *Fausts* un Džuzepes Verdi *Traviata*, sagatavošanas procesā iekļauta arī Pētera Čaikovska *Piķa dāma*⁷. Klausītāju un kritikas interese par jauno trupu bijusi patiesi spēcīga un neviltota, un tas ir pilnīgi saprotams. Tieši Latvju operai no esošajām teātra institūcijām bija tas gods jau dienu pēc Latvijas Republikas pasludināšanas sniegt pirmo operizrādi jaunajā valstī.⁸ Uz skatuves, kas rotāta ar sarkanbaltsarkano karogu un ziediem, trupa izrādīja Vāgnera *Skrejošo holandieti*⁹ – pirms tam koris kopā ar publiku nodziedāja Baumaņu Kārļa *Dievs, svētī Latviju*. Gluži simboliskas (un, ņemot vērā nepieciešamību pastiprināt himnas skanējumu no skatuves – arī praktiski lietderīgas) bija Paula Jozuusa vadītā operas kora dalībniekiem dāvātās tiesības vienīgajiem 18. / 5. novembra pievakarē atrasties aiz Tautas Padomes pārstāvju krēsliem uz skatuves valsts proklamēšanas brīdī. Šī notikuma aculiecinieks Kārlis Skalbe žurnālā *Jaunā Latvija* raksta:

18. novembrī, kad no Latvju Operas skatuves tika proklamēta Latvijas republika, aiz Tautas Padomes krēsliem stāvēja operas koris. Un neviņus man likās, ka šie ir satikušās divas valstības, kuras ir viena otras atbalsts: mūsu nacionālā varas vienība un viņas ideālais turpinājums gaišā gara pasaulē [84].

Jāpiebilst, ka vērtīgas liecības par Latvju operas kori sniedz arī 1933. gadā publicētais Vītola raksts *Pauls Jozuus senāk un tagad* [111].

Jāpievērš uzmanību šķietami nenozīmīgajam faktam, ka trupa ar nosaukumu *Latvju opera* ir darbojusies ilgāk, nekā pieņemts uzskatīt vairākos līdz šim publicētos pētījumos. Lielu neskaidribu terminoloģijā un Latvju operas darbības periodizācijā ieviesusi 1918. gada latviešu mūzikas kritiķu apbrīnojamā paviršība, Latvju operu ļoti bieži turpinot saukt Pāvula Jurjāna *Latviešu operas* vārdā; savu pienesumu šajā operas vēstures haosā varbūt sniedzis arī 1919. gada politisko juku stāvoklis.

⁷ Pirmā ziņa avīzēs par skaņdarba iekļaušanu Latvju operas plānos izskatās visai neparasti. *Baltijas Ziņas* 1918. gada 30. / 17. septembrī raksta: *Latvju Opera. Lūgums. [...] – Kas varētu aizdot vai pārdot “Piķu dāmas” klavieru izvilckumu, lūdzam to pienesit Operas birojam* [51].

⁸ Rīgas Pilsētas teātrī vācu trupa 1918. gada 19. / 6. novembrī spēlēja muzikāli pieticīgo Valtera Kollo un Villija Bredšneidera opereti *Wie einst im Mai* (latviešu presē pieteikta ar nosaukumu *Jaukā maija mēnesī*), kurai 20. / 7. novembrī gan sekoja V. A. Mocarta *Figaro kāzu* jauniestudējuma pirmizrāde.

⁹ Interesanti, ka Vāgnera operas iestudējums vienas sezonas laikā rādīts, lai kalpotu tik dažādu iekārtu vajadzībām – ar attiecīgi mainītiem muzikālajiem epigrāfiem. Par pirmo operas izrādi, kas sniegta Pētera Stučkas režīma laikā, izdevums *Uz priekšu* 1919. gada 5. janvārī vēsta: *Saskaņā ar Rīgas komandanta atļauju Latvju Operas personāls sarīko šodien parastā laikā, pulksten pus 3 pēc pusd., kārtējo izrādi, uzvedot „Skrejošo Holandieti”. Pirms izrādes sākuma orķestris izpildīs „Marseljēzi”* [49].

¹⁰ *Operas kultūra latviešiem ir ļoti svarīga, jo tā sākotnēji ir liela tradīcija. Es te nedomāju latviešu, bet Rīgas mūzikas tradīciju. Kaut kas no tās operas kultūras atlēca arī tam latviešu amatniekam, kas dzīvoja Rīgā (un varbūt lēni vāciskojās!), savulaik atzinis Tālivaldis Keņiņš [118: 169]. Interesi par operiestudējumiem Rīgas Pilsētas (vācu) teātri, saikni starp vācu institūciju un latviešu publiku, iespējams, būtu veicinājusi teātra prasme kontaktēties ne tikai ar vācu, bet arī ar citu Latvijā iznākošo preses izdevumu pārstāvjiem. Šajā ziņā acīmredzot tomēr bijušas problēmas. Baltijas Ziņu korespondents 1918. gada 17. / 4. septembrī raksta: *Bet pēdējos gados vācu teātra vadība ignorēja latviešu avīzes. Varbūt jaunā vācu Pils. teātra direkcija atradīs ceļu uz saprašanu* [103]. Arī turpmākajos laikraksta numuros regulāri uzplaiksnī interese par vāciešu tēmu: piemēram, 4. oktobrī / 21. septembrī, informējot par Ādolfa Kaktiņa koncertu, vēstīti, ka latvieši nevēlas tikt saukti par baltiešiem, jo tā sevi dēvējot Baltijas vācieši, nošķirot sevi no *Reichsdeutsche* [97]. 1918. gada 9. oktobrī / 26. septembrī *Baltijas Ziņas* potenciālajai latviešu publikai pavisam pragmatiski sniedz informāciju par biļešu cenām Guberņas mūzikas kapelas simfoniskajiem koncertiem 1. Pilsētas vācu teātri [69] – faktiski tie mēģināja konkurēt ar Teodora Reitera simfonisko programmu projektu Latvju operā.*

Jānis Akuraters, *Berlīnes laikraksts par Latviešu Operu un Rīgas Latviešu teātri* (Jaunā Latvija, 1918, 7. nr., 498. lpp.):

Latvijas vācieši ir palikuši pilnīgā nezināšanā par latviešu mākslu un kultūru. [...] Erichs Köhlers [Erihs Kērers] "Berliner Tageblatt" a" referēdams par Latviešu Operu un Teātri atrod jau latviešu mākslā lielu pilnību. [...] "Latviešu nacionālo sajūtu pieaugšana deva šiem centieniem jaunu spēku un līdz ar to arī mērķi – radīt latviešu operas mākslas cienīgu reprezentāciju. Latviešu savienība "Apgāda" un dažas privātpersonas deva pasākumam 200, 000 markas [...], Rīgas Pilsēta deva Otro Pilsētas Teātri [...] bez maksas ar brīvu apkurināšanu un apgaismošanu [...]. Orķestris pastāvo no 50 mūziķiem, kuri visi ir nākuši no Pēterpils. Starp tiem ir pāris vāciešu un krievu, citādi teātri darbojas vienīgi latvieši. [...] visaugstākā alga ir tikai 600 markas, kas daudz ko liek domāt pie tās uzturas dārdzības, kāda tagad pastāvo Rīgā. [...] Balets pirmā cēliena sākumā, kas uz vācu skatuvēm nava uzvests, tika uzvests tik mundrā mākslinieciski smalkā veidā, ka atstāja patīkamu iespaidu kā sajūtu faktors. [...] Izpārdotais nams, kas bija pārpildīts ar frakotiem kungiem un ļoti daudzām skaistām elegantām dāmām

1918. gada rudenī latviešu kritiķi veselās divas reizes izziņojuši Latvju operas darbības sākumu, proti, gan 15. / 2. septembrī, gan 15. / 2. oktobrī publika tiek aicināta uz Latvju operas atklāšanu. Abi gadījumi tomēr nav saistīti ar drukas kļūdu. Par 15. septembra atklāšanu *Baltijas Ziņas* 1918. gada 9. septembrī / 27. augustā lasāma sekojoša vēsts: *Latvju operas atklāšana notiks [...] Latviešu pilsētas teātri ar lielu simfonisku koncertu. Aiz dažiem iemesliem operas izrādes vēl nevar sākt, tādēļ pagaidām rīkos simfoniskus koncertus* [38].

Operas darbība Vītola vadībā patiesībā tātad uzsākta nevis ar Vāgnera *Skrejošā holandieša* pirmizrādi 15. / 2. oktobrī, bet gan ar latviešu simfoniskās mūzikas koncertu mēnesi iepriekš. Koncerta programmā līdztekus Teodora Reitera diriģētajiem Alfrēda Kalniņa darbiem *Dziesma par dzimteni* un *Svētku uvertūra* (veltīta Latvju operas impresārijam Andrejam Frīdenbergam) skanēja Vītola simfoniskā uvertūra *Sprīdītis*, šī paša komponista tautasdziesmu apdares, kā arī Jāņa Mediņa un Jāņa Zālīša solodziesmas Malvīnes Viņneres-Grinbergas un Paula Saksa interpretācijā.

Jau 29. / 16. septembrī opera sarīkoja pirmo kamermūzikas vakaru, izceļot savas pastāvēšanas dziļāko motivāciju – veicināt latviešu publikas mūzikas gaumes izkopšanu. 1918./1919. gada sezonas programmā tika iekļauts simfonisko koncertu cikls Latvju operas diriģenta Teodora Reitera vadībā; sešus koncertus bija paredzēts veltīt klasikai, bet atlikušos sešus – laikmetīgajai mūzikai. Novērtējot Latvju operas ieceru nopietnību, pirmās sagatavotās izrādes gaidās prese publicēja vairākus vēstījumus, tajā skaitā pieteikumus trupas līdzstrādnieku sarakstītājam, operas vēsturi skaidrojošajām lekcijām. Pirmā no tām (1918. gada 13. oktobrī / 30. septembrī, veltīta *Skrejošajam holandiešim*) laikrakstā *Baltijas Ziņas* raksturota šādi:

Lekcija sarakstīta pēc režisora D. Arbeņina un komponista J. Zālīša tekstiem un to nolāsīs dir. R. Veics, operas direktora J. Vītola vadībā [61].

Baltijas Ziņas 1918. gada 11. oktobrī / 28. septembrī pauž trupas tapšanas iemeslu izpratni vēsturiskā konteksta pragmatiskā tvērumā: *Latvju opera. [...] Dažiem izdevīgiem laika apstākļiem sagadoties, kā: dzīves nedrošībai, pārtikas trūkumam, neuzticības un naidības pieaugšanai pret pilsoniskām aprindām, neērtībai piekopt mākslas dzīvi Pēterpilī u.t.t. – noticis, ka Rīgai nepelnītā kārtā iekrituse klēpī liela mākslas balva* [13]. Starp Latvju operas attīstībai izdevīgiem apstākļiem jāmin fakts, ka Rīgā teātra jomā tobrīd vairs nebija spēcīgas konkurences. Līdz Pirmajam pasaules karam profesionālākā un tradīcijām bagātākā mākslas institūcija Rīgā, kura spēcīgi ietekmēja latviešu interesi par operas žanru¹⁰ – vācu (Pirmais) Pilsētas teātris – pēdējos pastāvēšanas mēnešos no 1918. gada oktobra līdz decembra beigām karadarbības dēļ nevarēja angažēt no Vācijas tik labus mūziķus kā miera laikos.¹¹ Tādējādi, lai arī vācu trupa šajos mēnešos drudzainā tempā sagatavoja vairākas operas (oktobrī V. A. Mocarta *Burvju flautu*, Ž. Bizē *Karmenu*, Dž. Verdi *Trubadūru*, E. d'Albēra *Ieleju*, novembrī A. Tomā *Minjonu*, V. A. Mocarta *Figaro kāzas*), Rīgas vācu teātra garīgā hegemonija šķita beidzot pārvarēta. Kārlis Skalbe

žurnālā *Jaunā Latvija* raksta: “*Latvju Opera*” ir nostādījusi otrā vietā kādreiz spīdošo vācu operu, kura, kā paredzams, izbeigsies, un kas būs redzējis vācu operu viņas labākās dienās, tam būs jāatzīst, ka kopējā noskaņojuma ziņā “*Latvju Opera*” būs par viņu pārāka [84: 497]. Īpaši tas attiecas uz laikposmu pēc 1918. gada 20. / 7. novembra, kad tika ziņots par teātra direktoru Staņislavu Fuksu, kurš esot pametis trupu likteņa varā.¹²

Uzticoties Vītola atmiņās paustajai versijai par Latvju operas direktora amata atstāšanas iemesliem, līdz šim nav pārbaudīti visai sarežģītie viņa rīcības motīvi, aizejot no minētā posteņa 1918./1919. gada mijā. Līdz šim laikam trupa darbojās Pēterburgā izveidotajā pirmvariantā kā advokāta Andreja Frīdenberga pārvaldīts kopuzņēmums: resp., pats Frīdenbergs bija faktiskais impresārijs un saimniecisko lietu pārzinātājs, bet oficiāli pildīja Latvju operas biedrības priekšsēdētāja pienākumus; savukārt biedrības priekšsēdētāja biedra jeb *labās rokas* funkcijas bija uzņēmieši vēlākais LNO direktoru padomes loceklis (1922–1925) un Latvijas Republikas prezidents Alberts Kviesis. Tuvāk iepazīstot apstākļus, kļūst skaidrs, ka Latvju opera ilgstoši vairs nevarētu pastāvēt šādā veidolā – pat tādā gadījumā, ja nebūtu iestājies Pētera Stučkas režīma laiks, kurā šī institūcija tika pārveidota par t.s. Padomju Latvijas operu.

Liecinājums samilzušajām problēmām ir 1918. gada beigās piecos latviešu preses izdevumos publicētais *Protests Latvju Operas lietā*. Šīs atklātās vēstules iesniedzēji ir vērsušies pret Latvju operas biedrības saimnieciskās valdes patvaļīgo rīcību, proti, lēmumu likvidēt operas māksliniecisko politiku lemjošo Mūzikas Padomi:

Turam par savu morālisko pienākumu atklātībai darīt zināmu sekojošo. Jau kopš kāda laika Latvju Operas saimnieciskās daļas vadītāja (Valde) sāka iejaukties Mūzikas Padomes kompetencēs. Viņas patvaļīgā rīcība nu beidzot nonākuse tik tālu, ka ir likvidēta Mūzikas Padome, Operas vienīgā kompetentā un atbildīgā mākslas instance. Šis Mūzikas Padomes nepieciešamība un sastādīšana tika atzīta jau Pēterpilī, uz Operas iniciatora Frīdenberga, profesora Vītola, solistu Saksa, Kaktiņa, koncertmeistara Bērziņa, kā arī apakšā parakstījušos un dažu sabiedrisku darbinieku vienošanās pamata. Turpat tika vispusīgi iztirzāts jautājums – būt vai nebūt Latvju Operai un, kāds vadības un pārvaldes veids būtu vēlams, lai šinī mākslas organizācijā mājotu vispusīgi apgaismots, stingri māksliniecisks un demokrātisks gars. Lai to panāktu, nolēma sastādīt Mūzikas Padomi, kurā jāieiet: Operas direktoram, diriģentiem, režisoram, dekoratoram, orķestra, solistu un kora priekšstāvjiem, dažiem (3) mūzikas speciālistiem, 3 locekļiem no finansētāju vidus, kā arī, uz papildlēmumu, kormeistaram un administratoram. Bez tam bija paredzēts arī lietpratējs-literāts, diemžēl viņa izvēle un piedalīšanās netika realizēta. No šā redzams, ka Mūzikas Padomes sastāvs domāts plašs, vispusīgs un stingri arodniecisks, lai tādējādi visa muzikālā rīcība atbalsītos uz lietpratību, tiklab idejiskā, kā praktiskā konsekvencē. Turpretī tagad, kur Mūzikas Padome ir likvidēta, visa mākslinieciskā noteikšana un vadība pāriet saimnieciskās iestādes (Valdes) rokās, kur pārsvārā ir mākslas jautājumos nekompetentas personas. Ievērojot sacīto, mēs stingri protestējam pret šādu Valdes birokrātisku rīcību un nostājāmie uz tā viedokļa, ka ikvienai nopietnai mākslas iestādei vajadzīga arī

*svētiku sajūtā, uzņēma uzvedumu ar gavilēm [1]. Šajā vietā Akurātera rakstītajam atļaušos blakus norādīt kāda cita teksta iesākumu. Autors ir skatuves mākslas pedagogs un literāts Zeltmatis; viņa paustais viedoklis par vācu kritikas attieksmi pret latviešu mākslu liek atzīt, ka tēze par vācu kritikas īstenoto ignorances politiku būtu lietojama ar zināmiem ierobežojumiem: *Ka vietējie vācieši nemaz neinteresētos par latviešu mākslu un vispār par viņu kultureliem panākumiem, to nevar teikt. Svarīgākajiem notikumiem latviešu kultūras dzīvē viņi arvien piegriezuši savu vērību. [...] Bet mūsu drāma, mūsu teātris vāciešiem vēl palikuši gluži sveši, tiem viņi piegriezuši visai maz vērības [117].**

¹¹ Par angažētā kapelmeistara Friča Brāzes [*Fritz Bräse*] vadīto orķestri latviešu prese ziņo: *Uz gubernijas valdes vēlēšanas uz Rīgu komandēti mūzikas direktors Brāze, kas pagājušā gadā ar savu zaldātu orķestri deva koncertu Strēlnieku dārzā. Turpmāk Brāzes vadītais orķestris spēlēs 1. pilnietas teātri un kopā ar solistiem sarīkos simfoniskos koncertus [63].*

¹² *Rigasche Zeitung* 1918. gada 16. / 3. novembrī informē: *Der Direktor des deutschen Stadttheaters, Herr Stanislaus Fuchs, sieht sich leider durch Gesundheitsrücksichten genötigt, von seinem Posten zurückzutreten. Der Oberregisseur Herr Willy Schweisguth und der Geschäftsführer Herr Friedrich Wolfgang Kreslin werden die Leitung übernehmen und das Theater weiter fortführen [23].* Tulkojumā – Pilsētas vācu teātra direktors, Staņislavs Fuksa kungs, veselības problēmu dēļ diemžēl uzskata par nepieciešamu atkāpties no amata. Galvenais režisors Vilijs Šveisgūta kungs un saimniecības vadītājs Frīdrihs Volfgangs Krēslīna kungs pārņēmuši vadību un turpinās vadīt teātri [23].

Savukārt Baltijas Ziņas 1918. gada 20. / 7. novembrī raksta: *Rīgas 1. Pilsētas teātra direktors aizbraucis no Rīgas, kā vācu avīzes ziņo, ka tas “pārstrādājies”. Palikusē trupa turpina darbību uz savu roku tālāk [104].*

vispusīgi kompetenta vadība, jo vairāk tamdēļ, ka mūsu Opera saucas par *Latvju Operu* un ir uzskatāma kā plaša nacionāla organizācija un neprivātuņēmums.

T. Reiters.

J. Kuga.

J. Zālītis [77].

Jāzeps Vītola paraksts zem šī protesta nav atrodams. Iespējams, tas skaidrojams ar viņa atbalstu priekšsēdētāja Andreja Frīdenberga un priekšsēdētāja biedra Alberta Kvieša vadītās Latvju operas biedrības saimnieciskās valdes rīcībai; tomēr, pat ja tā nav, Vītola lēmums neparakstīt atlaistās Mūzikas padomes protestu nostatīja viņu opozīcijā spēcīgām mākslinieku personībām: Teodoram Reiteram, Jānim Kugam un Jānim Zālītim.

Šādā situācijā Jāzeps Vītols 1918./19. gada mijā iesniedza atlūgumu no direktora amata [108: 263], tomēr tas nenozīmē, ka sirmā profesora attiecības ar Latvju operu un topošo Latvijas Nacionālo operu būtu tik vienkārši izbeigušās.

Pētera Stučkas valdības periodā operas trupa turpināja sniegt izrādes. Tā laika afišu apskats liecina, ka parasti bijuši vairāki uzvedumi nedēļā:

- 5. janvārī – Vāgnera *Skrejošais holandietis*,
- 11. janvārī – Verdi *Traviata*,
- 12. janvārī – Guno *Fausts* un VII simfoniskais koncerts,
- 15. janvārī – Čaikovska *Jevgeņijs Oņegins*,
- 16. janvārī – *Traviata*,
- 18. janvārī – *Fausts*,
- 19. janvārī – t.s. Tautas koncerts ar simfoniskā orķestra un solistu līdzdalību,
- 21. janvārī – *Traviata*,
- 23. janvārī – *Skrejošais holandietis*,
- 25. janvārī – *Fausts*,
- 26. janvārī – *Jevgeņijs Oņegins* un Kamermūzikas matineja,
- 28. janvārī – *Traviata*,
- 30. janvārī – *Skrejošais holandietis* (t.s. Tautas izrāde; biļetes par puscenu),
- 1. februārī – *Fausts*,
- 2. februārī – II simfoniskais tautas koncerts un *Traviata*,
- 4. februārī – solistu koncerts,
- 6. februārī – *Jevgeņijs Oņegins* (Tautas izrāde),
- 8. februārī – *Traviata*,
- 11. februārī – *Pīķa dāma* (pirmizrāde); starp šim iestudējumam veltītajām atsauksmēm kā sevišķi interesantu var atzīmēt Romana Sutas rakstu „*Pīķa dāmas*” dekorācijas [95].

Trupa piedzīvoja dažādas pārmaiņas, kuras veicināja gan ekonomiska rakstura problēmas, gan jaunais ideoloģiskais konteksts. 1919. gada 11. janvārī *Ciņa* rubrikā *Latvju Opera* paziņo, ka *sadrupuši arī Latvju operas saimnieciskās ēkas pamati un bez atbalsta palikusī trupa nolemj darboties uz kooperatīviem pamatiem* [46]. 17. janvārī šajā pašā rubrikā publicēta informācija

par 19. janvārī jaunajās telpās – Rīgas pilsētas teātra ēkā – paredzēto *Skrejošā holandieša* izrādi (vēlāk tā pārcelta uz 23. janvāri) [47]. Jāpiebilst, ka šis teātris daļēji izdega 1919. gada sākumā. Skatītāju zāle gan nebija skarta.¹³ Latvju operas pārcelšanās uz šo daudzcietušo ēku iespējams, tik gludi varēja notikt vienīgi tādēļ, ka Padomju Latvijas Izglītības komisariātā Andreja Upīša pakļautībā Mūzikas Apakšnodaļas vadītāja pienākumus

¹³ Rakstniecības, teātra un mūzikas muzejā aplūkojama 1919. gada 3. janvāra fotogrāfija ar teātra izdegušo apsidās daļu (topogrāfiskais apzīmējums *Nac. O. F 19/4*, inventāra nr. 51261).

I. Pilfehtas teātri. (Teātra bulvārī.) Latvju Opera Beturdien, 23. janv. p. 7 w. Skrejošais holandeetis.

Sludinājums par Vāgnera operas *Skrejošais holandietis* izrādi Rīgas pilsētas teātrī 1919. gada 23. janvārī (Uz priekšu, 1919, 22. janvāris).

veica plašajās telpās izteikti ieinteresētais Latvju operas diriģents Teodors Reiters.

Savukārt problēmas un estētiskās nostādnes, ar kurām operas institūcijai nācās saskarties proletariāta diktatūras apstākļos, ļauj apjaust *Cīņā* publicētā Ernesta Elka-Elksnīša recenzija par Latvju operas izrādīto *Traviatu* – jau pēc pārcelšanās uz tagadējās LNO telpām: *Ar tagadni šai operai nekāda sakara nav. Taisni otrādi: visa šī „augstāko aprindu” uzdzīve un izdzīve, viņas „drāmas un traģēdijas” mūsu tautas plašākām masām paliek svešas. Pat mūsu aktieri, sevišķi statisti, grūti iedabūnami šinī tīri buržuāziskā stilā, ja var tā teikt. Tā izskaidrojams, kāpēc „Traviatas” izrāde mūsu operā neattaisno pieliktās pūles. [...] Par tualetēm nemaz nerunāsim: Adas Benefeldes greznie kostīmi tikai pastiprina pārējo nabadzību un bezgaršību. [...] tagadējā publika, kuras mākslas slāpes neviens gan nenoliegs, vairs no tādām operām kā „Traviata” neaizraujas* [26]. Interesanti, ka šādu nepatikas iekrāsotu attieksmi – viedokli, ka *vecajam repertuāram, „Traviatām” un pat „Faustiēm”, drīz jānoiet no skatuves* – Apvienotās Latvijas Centrālās Izpildu komitejas sēdē paudis arī Andrejs Upītis [27].

Pēc pārcelšanās uz plašajām telpām bijušā Rīgas Pilsētas teātra ēkā trupa Teodora Reitera vadībā darbojās ar nosaukumu *Latvju opera* līdz pat 1919. gada februārim, kad ar oficiālu lēmumu ieguva *Padomju Latvijas operas* apzīmējumu: šis nosaukums vēsturiski gan uztverams tikai kā viens no vairākiem tā laika dokumentos un presē lietotajiem variantiem. Īslaicīgi (piemēram, avīzes *Uz priekšu* 18. februāra numurā) pavīd arī kurioza nosaukuma versija – *Padomju Latvju opera*. Savukārt rakstā *Strādnieku Teātris* 1919. gada 11. februārī pieteikta pavisam cita nosaukuma forma [28]. Uzmanību der pievērst vēl kādam apstāklim: spriežot pēc pieejamās informācijas, tagadējās LNO telpās sākotnēji bija paredzēts turpināt bijušā Rīgas Pilsētas (vācu) teātra darbības modeli,¹⁴ izrādot uz šīs skatuves gan dramatiskā teātra, gan operas izrādes! *Šinīs dienās līdzšinējās izrādes izbeigsies*

¹⁴ No vācu teātra laikiem visai ilgi tika saglabāts vecais gleznotais skatuves priekšskars. Sk. 30. gadu foto Rakstniecības, teātra un mūzikas muzejā (topogrāfiskais apzīmējums *Nac. O. F 19/13*, inventāra nr. 407.418). Svešo ietekmju klātesamība Latvju operas un vēlākās LNO darbībā atzīta arī anonīma autora rokrakstā *Latvju Operas nacionāli kulturālie un mākslas mērķi*, kas atrodams minētā muzeja fondā un vēsti par režisora Dmitrija Arbenjina ieguldījumu: *Un jāsaka, ka viņa lietpratīgā darbība varbūt priekš mūsu Operas izkopšanas skatuves mākslas ziņā ir tik pat lielas svētības, kā savā laikā cīhtautieša Rodes-Ebelinga darbība uz latviešu drāmas skatuves* [53: 8].

un sāks strādāt strādnieku teātris un opera. [...] Bijušais vācu teātris sauksies par Padomju Latvijas Pirmo Strādnieku Teātri un bijušais krievu pilsētas teātris par Otro Strādnieku Teātri. Drāmas izrādes notiks tik vienā kā otrā teātrī pārmaiņus. Operas izrādes notiks Pirmajā Strādnieku Teātrī, bet koncerti pārmaiņus ar drāmu tik vienā kā otrā Strādnieku Teātrī. [...] varēs strādāt pie jaunas nākotnes mākslas jaunradīšanas darba, atzīmēts rakstā Strādnieku teātris [28]. Zem šī raksta vēl redzama rubrika *Latvju Opera*. Rubrika *Padomju Latvijas Opera* (vai *Padomju Latvijas Operā*) sludinājumos parādās, sākot ar 15. februāri.

1919. gada 21. februārī *Cīņa* vēsta par Leona Paegles lugu *Augšāmcelšanās*, kurai Jānis Zālītis (viens no Latvju operas vadītājiem un pirmais LNO direktors) sarakstījis *Katordznieku dziesmu*. 23. februārī Strādnieku teātri atklāj ar Andreja Upīša uzrunu, seko operas orķestra spēlētā *Marseljēza*, pēc tam – Paegles opuss [93]. Laikraksts *Uz priekšu* atzīmē:

Tai pašā teātrī, kur agrāk sēdēja pieticīgā labāko vācu aprindu publika un, banālās pozēs skatīdamās, centās aizdzīt garo laiku, atklāšanas izrādē vietas ieņēma darba tautas jaunība un inteliģence. Laikam tā ir pirmā latviskā izrāde „no Rīgas pilsētas tēlotājām mākslām” dāvinātās telpās. Vāciskā uzraksta vietā teātra fasādē jau lasām latvisko nosaukumu – „Padomju Latvijas Strādnieku Teātris” [16].

Jau 1919. gada 22. maijā, krītot padomju iekārtai, trupa atkal pārsaukta Latvju operas vārdā. Vāgnera *Tanheizers* pirmizrādi piedzīvoja vēl Padomju Latvijas operā 10. maijā, un tā pati trupa, nu jau dēvēta par Latvju operu, to

26

Reitera diriģētais simfoniskais koncerts 1919. gada 27. novembrī tā laika presē pieteikts kā LNO atklāšanas pasākums (sk., piem., sludinājumu laikrakstā *Jaunākās Ziņas* 1919. gada 25. novembrī); pēc tam tieši tāpat apzīmēta 2. decembra izrāde.

Latvijas Nacionālā Opera

(1. Piliehtas teātri.)

zeturtdēen, 27. novembrī, plkst. 7 vak.:

I. Simfoniskais koncerts

Beedalas:

Operas simfoniskais orķestrs (70 māksl.),
Adolfs Kaktiņš (baritons), **Alfreds Kalniņš** (ehrges) un **Pauls Schuberts** (klav.)

Dirigents: **Teodors Reiters**.

Programā: Beethovena — simfonija № 5, C-moll, 2ista — „Sunņu kauja”, Arenšta un Musorgļa dieesmas.

Geijas maksā no 2—15 Latw. rbl. Biletes dabūjamās Operas kasē no otrdeenas, 25. nov., pulkst. 5 p. p. Deenas kasē atvehrta no pulkst. 10—1 deenā un no 5—7 vak. Konzerta deenā deenas kasē atvehrta no plkst. 10—1 deenā; **Wafara kasē** no pulkst. 5 pehz pusē. Biletes derīgas tā naktisakaujas lībji pulkst. 11 wafarā.

Dirēktsija.

uzveda arī 7. jūnijā [66] – vēlāk, 2. decembrī, savas gaitas ar šo iestudējumu oficiāli uzsāka tagadējā Latvijas Nacionālā opera.

Trupa ar nosaukumu *Latvju opera* (vai *Latvju Opera*) turpināja saistīt publikas uzmanību līdz pat 1919. gada augustam. *Latvijas Sargs* vēl pat šī mēneša 7. datumā, piesakot Reitera diriģēto programmu ar Aleksandra Skrjabina Otro simfoniju, Pētera Čaikovska *Frančesku da Rimini* un dažādu komponistu solodziesmām, raksta: *1. Pilsētas Teātrī [...] Latvju operas orķestra benefices koncerts* [70].

Latvju operu 1918. gada decembrī atstājušais Jāzeps Vītols direktora posteni ieņēmis nebūt ne līdz šīs institūcijas pastāvēšanas beigu posmam, kā viņam to gribējies interpretēt savā atmiņu vēstījumā: respektīvi, viņš noteikti gribējis būt operas direktors *līdz uzvarošām beigām*, bet praktiski tomēr nav varējis šādu stāvokli panākt. *Vienu lietu J. Vītols savās atmiņās nemin – proti, ka viņš 1919. g. jūlijā, pēc Pagaidu valdības atgriešanās, ir atkal operas pagaidu direktors. Grūti saprast, kāpēc viņš pēc pirmās neveiksmīgās debijas šo amatu uzņēmies, atzīmē Uldis Siliņš* [83: 30]. Šis pats autors komentārā par 1919. gada Vītola vēstulēm raksta: *Padomju valdība ar Andreja Upīša gādību izdara vismaz vienu labu darbu – atsavina Rīgas 1. Vācu teātra namu, vēlāko Nacionālo operu, kas vāciešu rokās vairs neatgriezās* [83: 30]. Vēsturiskās patiesības labad gan jāpiebilst, ka pēc Stučkas valdības krišanas Reitera vadītā Latvju opera no jauna juridiski zaudēja mājvietu, jauniegūtās telpas bijušajā Pilsētas vācu teātrī, jo šī teātra mākslinieciskā institūcija no pirmspadomju tiesību viedokļa atradās Lielās Ģildes pārvaldījumā, respektīvi, vēl aizvien turpināja būt vāciešu rokās! Sarežģītās situācijas dēļ un nolūkā saglabāt trupas vienotību tā 1919. gada vasarā tika piekomandēta pulkveža Baloža 1. Latviešu Brigādei jeb vēlākajai 1. Kurzemes divīzijai – piemēram, armijas izdevums *Latvijas Sargs* 1919. gada 6. augustā ziņo par 1. Kurzemes Divīzijas (Latvju operas) kora mēģinājumu [73]. Varbūt tieši šīs militārās pakļautības dēļ *Latvijas Sargs* 1919. gada 2. augustā publicējis Jāzepa Vītola tekstu *Mūsu opera*:

Cerības uz operas pāriešanu Valdības rokās nepiepildās [...]. Avoti, no kuriem smēla Operas Sabiedrība, izsīkuši; dekorācijas, bibliotēka, kostīmi – viss tas draud krist kodēm par laupījumu. [...] Pārtraucot operas darbību, lai arī tikai uz īsu laiku, riskējam pārāk daudz: riskējam palikt pavisam bez operas, bez operas tanī acumirkli, kad drīkstējum to nosaukt par nacionālu, kad tiek pielikta beidzamā roka pie pirmās latviešu partitūras. Riskējam zaudēt savu nacionālu operu! [...] Kauns, kauns mums, ja mūsu pārle zaudētu savu mirdzumu [109].

Kā *Latvijas Sargs* desmit dienas vēlāk ziņo, Vītola raizes par operas likteni izraisījušas atbalsi Latvijas armijas kareivju vidū. To apliecina šī laikraksta 12. augusta publikācija: *Armija jūt līdz. [...] Izdzirduši par līdzekļu trūkumu Latvju Operai, kareivji ar sevišķu uzcītību vāc savā starpā līdzekļus, ziedodami prāvas summas latvju tautas dailes labā* [74].

Tomēr īpaši interesants šis emocionālais raksts kļūst tā laika notikumu kontekstā. 1919. gada 25. jūlijā presē parādās teksts *Latvju Opera un Konservatorija* ar visai kuriozu Vītola komandas piedāvājumu:

¹⁵ Turpinājumā teikts: Latvijas Operas budžets par nākamo mākslas gadu aprēķināts kopsummā uz 1.266.340 rbļ.; Valdības pabalsts nebūtu lielāks par 554.000 r.; Konservatorijas budžets aprēķināts izdevumos un ienākumos kopumā 414.500 r. gadā [50].

Nepilnu mēnesi vēlāk Jaunākās Ziņas rubrikā *Avansi Operai* un Teātrim raksta par valdības faktiski atvēlētajiem līdzekļiem 1919. / 1920. gada sezonai, vēl aizvien lietojot veco *Latvju Operas* nosaukumu: [...] ministru kabinets atvēlējis 100, 000 r. Latvijas naudā avansa *Latvju Operas* un 75, 000 *Latv. rubļu Valsts teātrim* [14]. Niecīgā summa ļauj saprast, kādēļ LNO darbības pirmajā sezonā ir tikai divi jauniestudējumi, bet pārējie ir Latvju operas iepriekšējās sezonas uzvedumu atkārtojumi.

Salīdzinājumam: Konservatorijai no Valsts kases piešķir 165 000 rubļu [83: 32].

¹⁶ Pirms vēl izdevums *Valdības Vēstnesis* 1919. gada 30. septembrī publicē *Noteikumus par nacionālo operu* [60], latviešu prese izemīe to tapšanas sākumpunktu: *Vakardienas Ministru Kabineta sēdē piedalījās visi Kabineta locekļi [...]. Uz Izglītības Ministra priekšlikumu, atzīst principā par nepieciešamu izsniegt no Valsts puses pabalstu Latviešu Operai, drāmai un nodibināmai Mākslas Akadēmijai un Mūzikas Augstskolai. Uzdod Izglītības Ministriem nodibināt no Ministrijas, ieinteresēto aprindu un iestāžu priekšstāvojiem sevišķu komisiju, kurai pienākas noskaidrot minēto mākslas iestāžu patiesu vajadzību nākamā sezonā. Pēc kam Izglītības Ministriem jāiesniedz Kabineta apstiprināti noteikumi, 1919. gada 7. augustā raksta *Latvijas Sargs* [57]. Interesanti, ka spēle ar iespējamiem iestāžu nosaukumiem skar ne tikai operas institūcijas vēsturi: *Latvijas Sarga* 8. augusta numurā, rakstot par vēsturisko Ministru kabineta sēdi, uzmanība veltīta, piemēram, nodibināmajai skaņu mākslas Akadēmijai [102].*

¹⁷ Vītola vēstuļu izlases sastādītājs Uldis Siliņš kvadrātikavās piedāvā variantu operas *pagaidīdators*. Grūti pateikt, ko Vītols īstenībā domājis, tomēr iespējami ir abi varianti: pirmkārt, trupa pēc Stučkas režīma krišanas zaudē Padomju Latvijas operas, respektīvi, valsts operas privilēģijas un šajā ziņā nokļūst *pagaidu operas* statusā, jo nākotnes perspektīvas, raugoties jaunās valdības finansējuma un telpu piešķiruma aspektā, tobīd ir neskaīdras; otrkārt, Vītols, nesāņēmis sava amata oficiālu apstiprinājumu, ir labākajā gadījumā tikai *pagaidu direktors*.

Profesors J. Vītols iesniedzis Latvijas Ministru Prezidentam [Dr. Kārlim Ulmanim] priekšlikumu par šo mākslas iestāžu dibināšanu un organizēšanu no valsts puses. Profesora Vītola iesniegums izstrādāts kolektīvi, piedaloties profesoram L. Bētiņam un brīvomāksliniekam N. Alunānam, P. Jožuusam, P. Jurjānam un J. Lazdiņam. [...] Operas un Konservatorijas darbība apvienojama viena direktora kabinetā, lai neceltos konflikti starp abu iestāžu kopīgām interesēm. [...] Iesniedzēji lūdz Ministru Prezidentu nekavējoši iecelt Operas un Konservatorijas direktoru, kuram no savas puses steidzoši jāstājas pie Operas un Konservatorijas personāla salīgšanas [50].¹⁵

Uz Vītola un viņa domubiedru grupas 1919. gada jūlija iesniegumu, protams, reaģēja vēl aizvien operas trupas vadītāja amatā esošais Reiters, kurš kopā ar Zālīti un Kugu devās vizītē pie Izglītības ministra Dr. Kārļa Kasparsona. Notikumu pavērsienā smalkākās nianse šajā varas spēlē, kas laimīgi vainagojās Latvijas Nacionālās operas un Latvijas Konservatorijas dzimšanā,¹⁶ mēs diez vai kādreiz uzzināsim visās niansēs, tomēr priekšstatu par aizkulišu cīņu noskaņu labi sniedz vairāki fragmenti no Jāzepa Vītola vēstulēm Annijai Vitolai:

Īsumā: esmu atkal “pagaidu-operas direktors”, un kā tādām man st.c. jāpiedalās pie jaunās valdes sumināšanas, kas notiks šīs nedēļas vidū [83: 47].¹⁷

Šodien man inoficiēli paziņoja, ka rīt-parīt saņēms mandātu kā Valsts operas direktors [83: 51].

Vakar saņēmu augstu vizīti: pats Izglītības ministrs pagodināja manu nabaga būdiņu – piedāvāja man Latvijas valsts mūzikas direktora amatu. Oficiēli tas tituls laikam skanēs drusku pazemīgāk, bet papīrs no manas paplātītānās nenosarks. Izlūdzos laiku priekš atbildes līdz pirmdienai, lai pārdomātu par saviem biedriem – kolēģijas locekļiem; laikam būs Jozuus un Lazdiņš, no vāciešiem Hans Schmidts [Hans Šmits]. Ja tos neatzīs, amatu nepieņemšu. Tomēr jau tanī pašā dienā bija puslīdz jāiestājas jaunajās funkcijās; ar pateicību un ne bez zināma nožēlojuma šķītros no operas līdzšinējā administratora E-ņa [Vītols, vēl neapstiprināts amatā, jau atbrīvojas no sava ienaidnieka Zamuela Erdmaņa? – M. Č.], ar pateicību un jo lielāku prieku atjaunoju vecās attiecības starp operu un režisoru Arbeņinu. E. vietā laikam stāsies Roberts Legzda; šodien ar viņu parunāju, galīgu atbildi saņēmsu pirmdien. Ja gludi ies, tad otrdien jāuzstāda budžets un vēl nākamā nedēļā jāatjauno angažementi. Opera laikam pilnīgi pāries valdības rokās; mans raksts neesot palicis bez iespaīda [83: 50].

Izgājušā nedēļā vēl biju sasaucis dažu kungu budžeta sastādīšanai; ļoti interesanti bija A-ņina¹⁸ spriedumi un vērtējumi [83: 56].

Vakar bija avīzēs nodrukāts ziņojums, ka ministru kabinets mani iecēlis par konzervatorijas direktoru. Kas dziļāk redz, zin, ka tas nozīmē: manim dots pliķis pēc tam, kas agrāk tika nosprausts pie izglītības ministra. Un es necietīšu šo pliķi. Ich spiel’ nicht mehr mit, nehme meine Puppe und geh’ nach Hause [Es pārtraukšu rotaļāties, ņemšu savu lellī un došos mājās]. Sastādīšu motīvētu atteikšanās rakstu un iesniegšu to pienācīgā vietā, lai papriecājas [83: 59].

Dienas grāmatas turpinājums: stāvoklis tikpat nenoteikts un viscaur diezgan muļķīgs. Es nogurstu dien’ no dienas vairāk un nezīnu, kad šīm mokām reiz

būs gals. Es atsakos, un ministrs runā ar mani, it kā viss būtu vislabākā kārtībā [83: 60].

Kad opera sāksies, kas to lai zin? Gan neesmu un laikam nebūšu nekāds direktors, bet, spriežot pēc līdzšinējā gausā tempa, jādomā, ka jaunais pilnvs. [pilnvarnieks] tik drīz vēl netiks aparātā. Vēl neviens līgums nav noslēgts. Jozuus tup Piebalgā, pat budžets vēl nav apstiprināts. Kādas nedēļas gan vēl paies. [...] Nupat no manis aizgāja Kalniņš, tas bija atsaukts līdzvārit šejienes putru. Viņš man stāstīja interesantas lietas; p. p. [par piemēru], ka tie divi fox-terrieri¹⁹ mani cietīšot katrā vietā, bet tikai ne pie operas. Jo mazāk es Jums varu par to operu stāstīt, bet jo vairāk redzams, ka operas sākums atbīdīts uz nenoteiktu laiku, jo tur nekas vēl nav pat tuvu pie izkārtošanas [83: 61–62].

Stāvoklis vēl nav pilnīgi noskaidrojies, budžets vēl nav apstiprināts, angažementi vēl nav uzsākti, pat daži no galvenajiem darbiniekiem vēl nav atbraukuši, bet aina var drīz mainīties, un tad tomēr būtu labi, ja Jūs tuvumā [83: 63].

Dauzoz apkārt pa audiencēm, sēdēm un apspriedēm, tieku ar katru dienu ar vairāk cilvēkiem matos (acumirkli iet diokauja starp manīm un Erdmani [Zamuelu Erdmani], kuru negribu laist operā atpakaļ, bet viņš ar Reitera palīdzību acimredzot uzvarēs) un nolādu ar katru dienu vairāk savu likteni un savu eksistenci [83: 64].

Kāda brošūra, kas veltīta LNO darbības pirmajai desmitgadei, tiek iesākta ar atskatu uz 1919. gada vasaras un rudens notikumiem: Mūzikas kolēģija pie izglītības ministrijas izvēlēja par Latvijas Nacionālās operas pagaidu direktoru J. Zālīti un par pagaidu administratoru Z. Erdmani, kuriem uzdeva steidzīgi organizēt operas darbu. Minētās personas savās apspriedēs uzaicināja T. Reiteru, R. Bērziņu, P. Šūbertu, Ā. Kaktiņu, P. Saksu, J. Kugu, Albertu Bērziņu, Čiganovu un Freidenfeldu kā speciālistus [45: 3]. Bijušā Latvju operas direktora Vītola un viņa jauno oponentu cīņas iznākums tālaika preseī tomēr bija skaidri zināms jau 1919. gada augusta pirmajā pusē:

Latvju Operas pārņemšana Izglītības Ministrijas Mākslas Departamenta pārziņā, kā LPB ziņo, uzskatāma par izšķirtu lietu. Šinīs dienās pie Izglītības Ministra ieradās delegācija no jauno mākslinieku grupas (Reitera, Kugas un Zālīša) un vienojās principā par Operas pārvaldes sastādīšanu, ievērojot vienādā mērā priekšstāvju no jaunāko un vecāko mākslinieku grupām [52].

Augusta vidū prese vēl arvien turpināja apcerēt operas institūcijas materiālās pastāvēšanas un telpu jautājumu: Mums, latviešiem, no privātas puses nebij gaidāms pabalsts, un tāpēc vienīgais ceļš bij – griezties pie Valdības un lūgt palīdzību. [...] Ja neizdotos saistīt orķestra māksliniekus un dziedātājus – solistus, tad viņi, robežai atveroties, izklistu, un grūti nāktos viņus no jauna pulcināt. [...] Operas eksistence prasa pienācīgas telpas, par kādām var atzīt tikai 1. Pilsētas Teātri. Par to ved sarunas ar Ģildi. Ja nebūs iespējams dabūt 1. Pilsētas teātri, tad Opera nīkuļos. [...] Bijušā vācu teātra dekorācijas ir ugunsgrēkā visas gājušas bojā, kostīmi mums neder. No vietējiem tirgotājiem materiāli, viņu dārdzības dēļ, nebūs pērkami, pēc viņiem būs jābrauc uz ārzemēm [15]. Beigu beigās latviešu trupa panāca savu un pilnībā pārņēma tagadējo LNO ēku, kaut gan dažiem vācbaltiešiem ar to bija visai grūti samierināties: Par Baltijas kultūrdzīves bojā iešanu raksta pazīstamais „Mēmeles dampkuģis”

¹⁸ Lolita Fūrmane raksta: Pēterburgas inteliģents Dmitrijs Arbeņins, kurš kā mākslinieks bija audzis un izglītojis Marijas teātra itāliešu dziedātāju iespaidā (1934. gadā Rīgā krievu valodā iznāca viņa sarakstītā grāmata „Balss nostādīšana” [Postanovka golosa]), kas pamatojas uz ievērojamo Boloņas dziedāšanas skolu), lielā mērā izveidoja Latvju operas ansambli, iezīmēja teātra kā mākslas institūta kontūras [30: 112].

¹⁹ Ar foksterjeriem Jāzeps Vītols visdrīzāk domājis Teodoru Reiteru un Jāni Zālīti, Latvju operas aktivistus, kuri augusta pirmajā pusē vizītē pie Izglītības ministra panāca sev labvēlīgu operas pārvaldes sastāvu: Latvijas Nacionālā opera darbību uzsāka 1919. gada 2. decembrī jau bez Jāzepa Vītola līdzdarbošanās. LNO pirmajā direktijā ietilpa Jānis Zālītis, Alfrēds Kalniņš un galvenais diriģents (līdz 1925) Teodors Reiters. Jāzepam Vitolam ar Teodoru Reiteru un Jāni Zālīti vēl 20. gadsimta 20. gadu sākumā bijušas visai saspīlētas attiecības – to apliecina kādas 1921. gada 21. aprīlī tapušas Vītola vēstules tonis: Rakstīt par “dzīvi” man rieb; ka rīdzinieki – opera – neatrod par iespējamu atdot Glazunovam orķestri un telpas vienam koncertam; ka bagātās sievas vīrs Reiters patiesi pratis saņemt no valdības 100 000 izglītības ceļojumam uz Parīzi; kā Zālītis ar vārdiem sāta Jozuusu uz dziesmu svētkiem Somijā, bet balsojot nodod savu balsi Reiteram; [...]; ka es – jā, ko tad es daru? [83: 111]

²⁰ *Latvijas Sargs* 1919. gada 11. septembrī informē par Latvijas Konservatorijas pedagoģiskās padomes pirmo sēdi, kas notikusi 9. septembrī [37]. Jāzepa Vītola rakstu par 1918./1919. gada notikumiem un Konservatorijas dibināšanu sk. izdevumā *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts* [106].

²¹ [...] recenzenta nepatika pret visu novatorisko vērsās būtībā pret ļoti dažādiem mūzikas virzieniem, kam kopīgs bija viens – neatbilstība tradīcijām, atzīmē Vija Muške [58: 24]. Vītola recenzijās kritizēto autoru lokam piederēja Rihards Štrauss, Makss Rēgers, franču impresionisti, vēlainais Aleksandrs Skrjabinš, Sergejs Prokofjevs, Igors Stravinskis, Antonīns Dvoržāks, Žans Sibēliuss, Gustavs Mālers un Arnolds Šenbergs.

²² Nav pārlicības, ka Jāzeps Vītols, ņemot vērā viņa rakstura īpašības, būtu spējis ilgstoši noturēties operas institūcijas vadībā, kam nepieciešama īpaša izveicība un manevrēšanas spējas. 1921. gada 25. aprīļa vēstulē Annijai Vitolai komponists raksta: *Tāds kā es nevar mūžu noturēties nevienā direktora vietā, priekš tam man trūkst tā politiskā ādēre, kuras gudrība: tu gribi tikt vaļā no taviem ienaidniekiem? Pataisi tos par saviem draugiem. Es reiz teicu kādam savam kolēģim: Pack schlägt sich. Pack verträgt sich. Ich bin kein Pack.* [Pabiras plūcas. Pabiras salīgst. Es neesmu pabira.] *Un tamdēļ man var labi klāties šinī pasaulē tikai tad, kad man nav ne jāpaveļ, ne jāsaņem pavēles. Bet kā lai tiek tādā izcilus stāvoklī?* [83: 117]

30

no 9. aug. sekojošo: [...] *Uzticības padome (pazīstamais „Vertraungsrat’s,” ref.) vērsās pret šiem uzbrukumiem un nodomā, ja vajadzīgs, griezties pie Sabiedroto misijām ar lūgumu, lai viņas darītu galu latviešu laupīšanas kārēm. [...] Baltijas vāciešu kultūras un mākslas templis – 1. Rīgas Pilsētas teātris, kas pēc kontrakta pieder līdz 1926. g. vācu-baltiem, arī tagad no latviešiem tiek piesavināts. Vēl zemē palikušiem baltiem trūkst līdzekļu, lai būtu iespējams teātra darbību turpināt vācu valodā* [68].

Jāzepam Vitolam vairs neatlika daudz laika skumjām par atstumšanu no LNO direkcijas un par dažu laikabiedru neslēptajām antipātiju izpausmēm. Jau 1919. gada 9. septembrī notika Latvijas Konservatorijas pedagoģiskās padomes pirmā sēde,²⁰ kārtējais nepieciešamais pakāpiens viņa mūža lolojuma – Latvijas Konservatorijas – attīstības ceļā. Nav zināms un ir pat veltīgi minēt, kā būtu attīstījusies Latvijas Nacionālā opera, ja par tās direktoru 1919. gadā būtu iecelts Jāzeps Vītols. Kā mūzikas kritiķis viņš asi vērsies pret publikas iemīļoto un līdz ar to teātrim potenciāli ienesīgo verisma virzienu [58: 72–73]; taču, neraugoties uz šīm antipātijām,²¹ kas plašākā laika perspektīvā būtu traucējušas ilgstoši un pilnvērtīgi pildīt operas direktora pienākumus,²² var piekrist Sofijas Vēriņas rakstītajam par Vītola lomu Latvju operas vadībā viņam atvēlētajā laikposmā: *Un, kaut arī Vītols agri no direktora posteņa aizgāja, viņš paspēja ievirzīt šo sarežģīto muzikālās mākslas nozarojumu plašā, dziļā gultnē* [105: 118]. Profesora Jāzepa Vītola atvērtā lapaspuse latviešu operas vēsturē slēpj vēl daudzus interesantus ierakstus, kuru atšifrējums un izvērsums pelnījis iekļāvumu nākotnē veicamo pētījumu sarakstā.

Jāzepam Vitolam 20. gadu sākumā neatlika nekas cits kā cīnīties ar opozīciju Konservatorijā un ārpus tās sienām. Zīmīgi, ka Jānis Zālītis un Teodors Reiters netika piesaistīti Konservatorijai, kaut gan viņu profesionālās kvalitātes būtu bijis nenoliedzams ieguvums jaunās augstskolas līmeņa kaldināšanai (attiecības ar Jāni Zālīti normalizējās 1923. gada decembrī, kad dibināta Latvju Skaņražu kopa). Tikpat zīmīgi, ka viens no galvenajiem Vītola oponentiem 20. gadu pirmajā pusē Konservatorijā, pianists Pauls Šūberts, kļuva par Reitera vadītās LNO otrās direkcijas loceklis.

Kādēļ šeit lietots vārds *zīmīgi*? Subjektīvs situācijas rezumējums: Jāzeps Vītols ir ne tikai izcilis latviešu komponists un latviešu kompozīcijas skolas pamatlicējs. Citētie materiāli liecina, ka Vītols psiholoģiski pārstāvējis tā saucamo varas cilvēka tipu, kuram svarīga bijusi ietekmes noturēšana un tās paplašināšana gan Konservatorijā (pat uz augstskolas Satversmes izmaiņu rēķina), gan arī pildot Latvju skaņražu kopas, Latviešu Dziesmu svētku biedrības un LPSR Komponistu savienības orgkomitejas priekšsēža pienākumus.

Tā nenoliedzami ir laime, ka Jāzeps Vītols 1918. gadā tika uzaicināts par Latvju operas direktoru, jo viņa atpazīstamība un reputācija latviešu sabiedrībā nodrošināja jaundzimušajai institūcijai publikas intereses un labvēlīgas uzticēšanās kredītu. Arī tā ir laime, ka Jāzeps Vītols 1919. gadā vienlaikus ar Konservatorijas rektora amatu neieguva Latvijas Nacionālās

operas direktora krēslu, lai cik ļoti viņam to būtu gribējies. Ņemot vērā Vītola spējas, viņa raksturu, simpātijas un antipātijas, var izteikt pieņēmumu, ka latviešu mūzikas patriarhs visai ātri būtu pārvērties par latviešu mūzikas oligarhu, ja iecerētā pilnīgā varas koncentrācija tobrīd būtu izdevusies. Analogi gadījumi mākslas vēsturē, piemēram, Džovanni Batistas Lulli iegūtais operas monopols 17. gadsimta Francijas mūzikas dzīvē, rāda, ka ilgstoša varas grožu turēšana vienās rokās tomēr nav veselīga, jo bremzē mākslas brīvu attīstību. 20. gadsimta 20. gadu sākumā Latvijas Nacionālā opera bija vienīgā vērā ņemamā mūzikas institūcija Latvijā, kurā savas spējas varēja pierādīt Vītola esošie un potenciālie oponenti: arī daži no tiem, kuriem 1919. gada 16. augusta vēstulē Vītols velta apzīmējumus „*jaunstrāvoņnieku*” lēģeris un *progresistu grupa* [83: 56]. Pakāpeniski situācija mainījās Vītolam par labu, jo LNO starpkaru perioda direktoru virknē²³ pienākumus ar laiku sāka pildīt vairākas viņam izteikti lojālas personības.

Ieskats Latvju operas un Latvijas Nacionālās operas pastāvēšanas vēsturē liecina, ka Jāzepa Vītola ietais ceļš ne vienmēr bijis taisns un rozēm kaisīts. Tomēr šī latviešu mūzikas klasiķa personība nenoliedzami bijusi viena no Latvju operas tapšanas garantijām – šos vēsturiskos nopelnus komponistam arī mūsdienās nevar atņemt neviens no viņa kritiķiem un neviens no meistara darbības kļūdu centīgajiem izgaismotājiem.

PIELIKUMS

1. PRESES LIECĪBAS PAR ATSEVIŠĶIEM LATVIEŠU OPERAS (P. JURJĀNA TRUPAS) IESTUDĒJUMIEM

DŽUZEPE VERDI, *TRAVIATA* (pirmizrāde 1918. gada 31. / 18. janvārī)

Pirmā Latviešu operu izrāde [...] // Rīgas Latviešu Avīze. 1918, 1. februāris / 19. janvāris:

Pirmā latviešu operu izrāde šai sezonā vakar otrā pilsētas teātrī izdevās teicami. Verdi opera „Traviata” gan latviešu publikai jau sen pazīstama un daudzkārt dzirdēta, tomēr vakarējais izpārdotais nams liecināja, ka tā savu pievilksanas spēku nav zaudējuse.

JOHANS ŠTRAUSS, *SIKSPĀRNIS* (pirmizrāde 1918. gada 22. / 9. februārī)

Straumes Jānis. *Latviešu opera* [J. Štrausa *Sikspārnis*] // Rīgas Latviešu Avīze. 1918, 9. marts / 24. februāris:

Otrā pilsētas teātrī vakar izrādīja Štrausa 3 cēlienu opereti „Sikspārnis” jau vairākreizējā atkārtojumā. Diemžēl izrāde bija vāji apmeklēta, kas visai jānožēlo, sevišķi tāpēc, ka tā bija labi sagatavota un noritēja gludi un ar vajadzīgo straujumu, atstādama tādējādi patīkamu iespaidu. Lugas gaitu bija noteikuse Ada Benefelde, kura arī no operetes dziedāšanas partiju izpildītājiem kā „Rozalinda” izpelnījās lielākos laurus. Jāpriecājas, ka no dāmas rokas sastapām ar lietprašanu

²³ **Jānis Zālītis** (1884–1943): direktors no 1919. gada decembra līdz 1922. gada 1. aprīlim; arī viņu kontrolējošais **Alfrēds Kalniņš** (1879–1951), Izglītības ministrijas pārstāvis direktijā no 1919. gada decembra līdz 1921. gada 27. aprīlim, kad viņu šajā amatā nomaina **Jānis Brigaders** (1856–1936) līdz 1922. gada 1. aprīlim. **Teodors Reiters** (1884–1956): galvenais direktors no 1922. gada 1. aprīļa līdz 1926. gada 6. martam. Direktori no 1922. gada 1. aprīļa: **Jānis Mediņš** (1890–1966) un **Alberts Kviesis** (1881–1944), pēc tam, no 1925. gada 1. aprīļa līdz 1926. gada 6. martam, **Pauls Šūberts** (1884–1945) un **Alfrēds Kalniņš**. **Ansī Gulbis** (1873–1936): galvenais direktors no 1926. gada 6. marta līdz 1927. gada 1. jūnijam. Direktoru pienākumus pilda **Pēteris Pauls Jozuus** (1873–1937; direktors līdz 1927. gada 1. jūnijam) un **Jānis Zālītis** (direktors līdz 1927. gada 1. septembrim). **Pēteris Pauls Jozuus**: galvenā direktora vietas izpildītājs no 1927. gada 1. jūnija līdz minētā gada 1. septembrim, kad top par direktoru (bez papildus direktoriem) līdz 1929. gada 13. aprīlim. **Alberts Prande** (1893–1957): direktora vietas izpildītājs no 1929. gada 13. aprīļa līdz 1931. gada 12. februārim. **Teodors Reiters**: direktors no 1931. gada 13. februāra līdz 1933./34. gada sezonas beigām. **Nikolajs Vanadžiņš** (1892–1978): direktors no 1934. gada 10. augusta līdz 1935./36. gada sezonas beigām. **Jēkabs Poruks** (1895–1963): direktors no 1936. /37. gada sezonas sākuma līdz 1939. /40. gada sezonas beigām.

ierīkotu un noskaņotu gaitas iekārtojumu. Operetē bija viscauri atzīmējama veikla spēle, ar kuru sevišķi izrādījās Jānis Ēķis, Rodrigo Kalniņš, Ludvigs Lau's un no dāmām Lizete Iesmiņa-Miķelsone un Otilija Vanaga. [...] Ansambļis rādīja rūpīgu iestudējumu, orķestris Jurjānu Pāvula vadībā izpildīja savu uzdevumu diezgan labi, kas tagadējos apstākļos pelna sevišķu ievērību; tikai vietām varēja pavadījumi būt klusāki, sevišķi pirmās vijoles.

FERENCŠ LEHĀRS, JAUTRĀ ATRAITNE (pirmizrāde 1918. gada 15. / 2. martā)

-is. *Rīgas Latviešu teātrī* [informācija dienu pirms pirmizrādes] // Rīgas Latviešu Avīze. 1918, 14. / 1. marts:

[...] ņem dalību visi teātra operas, kā arī pa daļai drāmas spēki un balets.

Straumes Jānis. Latviešu opera [F. Lehāra *Jautrā atraitne*] // Rīgas Latviešu Avīze. 1918, 16. / 3. marts:

Grizetes – deļotājas visai elektrizēja publiku, muzikāli vērtīgākie kori – sevišķi cēliena beigās – atstāja vajadzīgo brašumu. Orķestris Pāvula Jurjāna kga vadībā izpildīja savu uzdevumu labi. Inscenējums bija spīdošs. [...] Apmeklēts bija vidēji.

32

RŪDOLFS DELLINGERS, DONS CĒZARS (pirmizrāde 1918. gada 22. / 9. martā)

Straumes Jānis. Latviešu opera [R. Dellingera *Dons Cēzars*] // Rīgas Latviešu Avīze. 1918, 23. / 10. marts:

Vakar izrādīja Dillingera 3 cēlienu opereti „Dons Cēzars”, kura no šinī sezonā izrādītām operetēm stādāma pirmajā vietā tiklab formas, kā satura ziņā. [...] Režija, kura šoreiz atradās Ēķa ziņā, bija diezgan rūpīgi gādājusī par operetes gaitas noteikšanu. Maza piezīme tikai par otrā cēliena beigām, kur Dons Cēzars noņem savu mūka masku: tur vēlams apkārtējo falkonjeru starpā lielāks uztraukums, brīnēšanās.

JOHANS ŠTRAUSS, ČIGĀNU BARONS (pirmizrāde 1918. gada 26. / 13. aprīlī)

„Latviešu operas” izrādes [...] // Rīgas Latviešu Avīze. 1918, 11. aprīlis / 29. marts:

„Latviešu operas” izrādes ziemas sezonu slēdzot tika pārtrauktas, bet tā kā liela daļa spēku, kā solisti tā koristi, kas ņēma šajās izrādēs dalību, tagad palikuši bez darba un maizes, tad viņi nodomājuši sarīkot izrādes uz savu risku, cerēdami, ka publika ievēros viņu grūto stāvokli un izrādi kuplā skaitā apmeklēs. [...] Operas vadība atronas mūsu dziedātājas Adas Benefeldes rokās. Orķestri vadīs brīvomākslinieks P. Jurjāns, kura spējas jau zinām.

Straumes Jānis. *Latviešu opera* [J. Štrausa Čigānu barons] // Rīgas Latviešu Avīze. 1918, 27. / 14. aprīlis:

Starp operetu komponistiem arī Štrauss ieņem vienu no pirmajām vietām. Netik vien iecienītais valšu stils, bet jauki izdevušies motīvi padara šo opereti tikamu. [...] Saprotais, ka Ada Benefelde citus apēnoja, kā vienmēr skaisti dziedādama „Safijas” partiju. Viņas augstā, reti tīrā un jūtu pilnā balss var sacensties ar dažu labu lielu skatuvojņu dziedātāju. [...] Bet arī citi spēki turējās tādos apmēros, kādos tiem balss materiāls. [...] Kori izpildīja savu uzdevumu labi, spīrgti dziedādami. [...] Publika uzņēma izrādi, skaļi aplaudēdama.

2. PRESES LIECĪBAS PAR LATVJU OPERAS ATKLĀŠANAS KONCERTU UN ATSEVIŠĶIEM IESTUDĒJUMIEM (CITĀTI UN AVOTU NORĀDES)

ATKLĀŠANAS KONCERTS 1918. GADA 15. / 2. septembrī

K. Sk. [Kārlis Skalbe]. *Latvju Operas atklāšana Rīgā* // Jaunā Latvija. 1918, 6. nr., 413.–414. lpp.:

Mums ir vajadzīga gaita, lidojums! Ir tā, it kā mums vajadzētu rakt Daugavu savai gara dzīvei, lai sevī neapsīkst tās tērces un strauti, kuri sakrāj valgumu no dzimtenes ežmalēm. Par to gan būs domājis arī Latvju Operas nodibinātājs A. Frīdenbergs. [...] „Un tomēr, vai tu nemanīji šai publikā zināmu trulumu?“, es dzirdu, kad koncerts ir galā. Ko gan uzmanīgām acīm var apslēpt šī publika, kura nāk no Augusta Saraka kuplejām un slaveno brāļu Epmaku gaisa lidojumiem? Saldais dvēseles lidojums viņai vēl diezgan svešs. Es tomēr nevaru viņu nosodīt. Man top žēl šīs tautas, kura likteņa naktī zaudējusi savu garu. Viņa tomēr aizgāja mājās ar laimīgu nojausmu, ka viņa to atradusi. Rīga atkal elpo un dzīvo.

Par atklāšanas koncertu sk. arī šādus rakstus:

Comer [=Jānis Cīrulis]. *Latvju Operas nodomi un pirmās gaitas* // Rīgas Latviešu Avīze. 1918, 14. / 1. septembris • Straumes Jānis. *Latvju Operas atklāšanas koncerts* [...] // Rīgas Latviešu Avīze. 1918, 16. / 3. septembris.

RIHARDS VĀGNERS, *SKREJOŠAIS HOLANDIETIS* (pirmizrāde 1918. gada 15. / 2. oktobrī)

K. Sk. [Kārlis Skalbe]. *Latvju Opera* // Jaunā Latvija. 1918, 7. nr., 497.–498. lpp.:

Latvju Opera šinī gadā ir bijusi tā, kas sasniegusi augstāko līmeni mākslā. Ar pašu pirmo izrādi – Riharda Vāgnera „Skrejošo Holandieti” viņa ir ieņēmusi noteicošo stāvokli mūsu mākslas dzīvē un katrai tēlojošai mākslai, kas pa kara laiku ir panīkususi vai aizmīgusi, ir jācenšas tikt uz šā līmeņa, citādi viņa ir neglābjami pazudusi. Rīgas Latviešu teātris ir jau nozudis, kaut gan izrādes vēl notiek. Opera ir izdzēsusi viņu no atmiņas un teātra namu sauc tikai par „Operas namu”. Lat-

vju Opera ir nostādījusi otrā vietā kādreiz spīdošo vācu operu, kura, kā paredzams, izbeigsies, un kas būs redzējis vācu operu viņas labākās dienās, tam būs jāatzīst, ka kopēja noskaņojuma ziņā „Latvju Opera” būs par viņu pārāka. [...] Ja „Skrejošā Holandieša” otrā cēlienā Kuga nebūtu devis to norvēģu istabas dekorāciju, kurai līdz pat jūras bezgalībai aiz loga skan cauri silta un tīra mājas gaiss, nezin vai tad arī vērpeju korī būtu sasniegts tas apburoši tīrais skaņu lējums, kurš tek kā kausēts stikls.

Carl Waack. Lettische Oper (Karls Vāks. Latviešu opera) // Rigasche Zeitung. 1918, 16. Oktober:

Aber mit voller Anerkennung darf es ausgesprochen werden, daß die schwierige Aufgabe nach musikalischer Richtung hin von seiten der Beteiligten mit sichtlicher Hingebung und Arbeitsfreudigkeit gelöst worden ist. [...] Die Regie muß noch mehr darauf bedacht sein, die szenischen Vorgänge aus dem Geist des Dramas heraus zu schaffen, so manches Mißverständnis könnte leicht beseitigt werden, wenn in der Gebärdensprache des Einzelnen und in den Gruppenbewegungen das „Opernhafte” nicht zu stark in den Vordergrund gerückt würde.

Tulkojumā: Taču ar pilnu atzinību jākonstatē, ka mūzikas ziņā grūto uzdevumu dalībnieki atrisinājuši ar acīmredzamu atdevi un darba prieku. Režijai vēl vairāk jācenšas, lai skatuviskās norises izrietētu no drāmas gara, tas ļautu viegli novērst dažu pārpratumu, lai atsevišķu personāžu žestu valodā un grupu kustībās „operiskais” pārāk neizvirzītos priekšplānā.

Jānis Sudrabkalns. „Skrejošais Holandietis” Latvju Operā // Taurētājs. 1918, 7./8. nr., 405.–407. lpp.:

Var ar gandarījumu atzīmēt, ka atjaunotās Latvju Operas atklāšanai izredzēts Vāgners un ne „melodiskais Verdi” vai „dramatiskais šansonists Guno”. “Skrejošā Holandieša” pirmizrādē, tāpat kā visur kur, gan arī var atrast vielu negatīviem pārsapņiem un nokritizējumiem, un to starpā būs arī pamatoti. [...] “Holandieša” izrādē tādēļ brīžiem varēja likties, ka te darīšana ar dziedošām statujām, un ne ar vāgneriskiem personāžiem. [...] Nekas no aktuālās vērtību pārvērtības, no moderniem ideju uzplūdiem glezniecībā šai izvedumā nav saņemams; Kuga ir palicis sev uzticīgs, pieturēdamies pie “Мур Искыцмеа” (Golovina, Rēriha, Korovina) principiem. [...] Pate izrādē tika ievadīta ar atsevišķu [Jāņa Zālīša] priekšlasījumu, kurš klausītājus visai īpatnējā un pievilcīgā kārtā ieveda Vāgnera muzikālo ideju un viņu izbūves pasaulē.

Sk. arī rakstus:

A. B. [Arturs Bērziņš]. *Latviešu Operas atklāšana* [R. Vāgnera *Skrejošais holandietis*] // Līdums. 1918, 20. oktobris • *Pirmā pilnīgā latvju operas izrādē* // Rīgas Latviešu Avīze. 1918, 16. / 3. oktobris • -s. „*Skrejošais Holandietis*” uz latviešu skatuves // Baltijas Ziņas. 1918, 12. oktobris / 29. septembris • Slt- [Zeltmatis]. *Latvju Operas atklāšana* // Baltijas Ziņas. 1918, 16. /

3. oktobris • Nikolajs Alunāns. *Latvju operas atklāšanas izrāde* [...] // Baltijas Ziņas. 1918, 16. / 3. oktobris. • Nikolajs Alunāns. *Latvju opera* [R. Vāgnera *Skrejošais holandiešis*] // Baltijas Ziņas. 1918, 17. / 4. oktobris • Nikolajs Alunāns. *Latvju Opera* [R. Vāgnera *Skrejošais holandiešis*] // Baltijas Ziņas. 1918, 21. / 8. oktobris • S. *Svinīga izrāde* [R. Vāgnera *Skrejošais holandiešis*] // Baltijas Ziņas. 1918, 21. / 8. novembris • A. Br. *Rīgas Latviešu Opera* [R. Vāgnera *Skrejošais holandiešis*] // Dzimtenes Ziņas. 1918, 6. novembris • Elds [Ernests Elks-Elksnītis]. *Latvju Opera* [R. Vāgnera *Skrejošais holandiešis*] // Cīņa. 1919, 22. janvāris.

PĒTERIS ČAIKOVSKIS, JEVGEŅIJS OŅEGINS (pirmizrāde 1918. gada 9. novembrī / 27. oktobrī)

Arimondi. Čaikovska „Oņegina” pirmizrāde // Baltijas Ziņas. 1918, 12. novembris / 30. oktobris:

Puškina titāniskās radītāja spējas, ietērptas Čaikovska skumjajā lirikā, aizkustina visus un arovienu atstās iespaidu tiem, kuri saprot krievu dvēseli. Šīs īpašības trūkst rietumniekiem, tāpēc arī mēģinājumi, “Oņeginam” sagādāt paliekamu vietu uz vācu, ungāru un itāliešu skatuveņiem, vienumēr palikuši bez sekmēm. Krievijā opera ieguvis tādu popularitāti, ka āriju teksti kļuvoši par tautas sentenzēm. [...] Tīri vai neizsmelamās partitūras bagātības Latviešu Operā bija drošās rokās. Diriģents un orķestris ar pastāvīgu uzmanību un sirsnību nodziļinājās savā uzdevumā. Mūžīgās tempa maiņas un ritmiski visai sarežģītie locījumi pastāvīgi cieši nodarbina sirdi un saprašu. Diriģents Reiters bij saprātīgs, suverēns vadītājs, kurš mazos asumus, kādi pirmizrādes svelošajā skubā neizbēgami, vēlāk vēl zinās mīkstināt. Viņa tik bieži pierādītā gaume un intuīcija mums par to galvo. Apbrīnojama ir drošība, kura izplūst no viņa, un nešaubība, kura raksturo visu viņa rīcību. Kā režisors arī šoreiz programmā parakstījies D. Arbenjins. Tā sīkumos, kā masu rīcībā viņš rāda vienlīdzīgu veiklību un atrod daudz glītus, asprātīgus vilcienus, kuriem visai možs, atdzīvoņošs iespaids. – Gluži Puškina garā ir, ka pār visu balles sabiedrību pie Larinas valda viegli satirizētāja noskaņa.

Sk. arī rakstus:

A. B. [Arturs Bērziņš]. „*Jevgeņijs Oņegins*” *Latvju Operā* // Līdums. 1918, 15. novembris • Alfrēds Ozoliņš. *Latvju Opera* [P. Čaikovska *Jevgeņijs Oņegins*] // Līdums. 1918, 3. decembris • Alfrēds Ozoliņš. *Latvju Opera* [Tatjanas lomā Olga Pļavniece] // Līdums. 1918, 14. decembris • -is. *Jevgeņija Oņegina*, P. Čaikovska 3 cēlienu lirisku skatu izrādes ārējā ietērpā pirmizrādē // Rīgas Latviešu Avīze. 1918, 11. novembris / 29. oktobris • Nikolajs Alunāns. *Latvju opera* [P. Čaikovska *Jevgeņijs Oņegins*] // Jaunais Vārds. 1918, 17. decembris • Arimondi. *Latvju Opera* [P. Čaikovska *Jevgeņijs Oņegins*] // Baltijas Ziņas. 1918, 20. / 7. novembris • Arimondi. *Latvju Opera* [par debitantiem P. Čaikovska operā *Jevgeņijs*

Oņegins] // Baltijas Ziņas. 1918, 5. decembris / 22. novembris • Arimondi. *Latvju Opera* [par Olgu Pļavnieci Tatjanas lomā] // Baltijas Ziņas. 1918, 16. / 3. decembris.

ŠARLS GUNO, *FAUSTS* (pirmizrāde 1918. gada 10. decembrī / 27. novembrī)

Marija Gubene. *“Fausta” pirmizrāde* // Jaunākās Ziņas. 1918, 12. decembris:

Opera tika izpildīta ar parastiem saīsinājumiem – arī tā viņa pilda veselu garu vakaru – un dažiem vairāk vai mazāk izdevīgiem jauninājumiem. [...] Pie skaistā kopiespaida liels nopelns Ku g a s zīmētām lieliskajām dekorācijām. Sevišķi oriģinela pēdējās ainas dekorācija: aiz trejām saulītēm trepes aizved debesīs.

Turpat pēc Gubenes raksta seko piebilde: *Par „Fausta” izrādi Latvju Operā visai atzinīgi atsaucas vācu avīzes „Baltische Zeitung” mūzikas kritiķis O[skars] Springfelds, sevišķi uzslavēdams Ādolfu Kaktiņa Mefistofeli.*

Sk. arī rakstus:

Alfrēds Ozoliņš. *Latvju Opera* [Š. Guno *Fausts*] // Līdums. 1918, 12. un 24. decembris • Nikolajs Alunāns. *Latvju opera* [Š. Guno *Fausts*] // Jaunais Vārds. 1918, 13. un 28. decembris • Operas „Fausts” izrāde [...] // Baltijas Vēstnesis. 1918, 11. decembris • Bernhards Valle. *Fausta pirmizrāde Latvju Operā* // Baltijas Vēstnesis. 1918, 12. decembris • Bernhards Valle. *Fausta ārējais ietērs un režija Latvju Operā* // Baltijas Vēstnesis. 1918, 24. decembris • Arimondi. *Latvju Opera* [Š. Guno *Fausts*] // Baltijas Ziņas. 1918, 30. / 17. decembris • Sl- [Zeltmatis]. *Latvju Opera* [Š. Guno *Fausts*] // Baltijas Ziņas. 1918, 30. / 17. decembris.

DŽUZEPE VERDI, *TRAVIATA*

(pirmizrāde 1918. gada 30. / 17. decembrī)

Bernhards Valle. *„Traviatas” jaunuzvedums Latviešu Operā* // Baltijas Vēstnesis. 1918, 31. decembris:

Ka „Traviatas” uzņemšanu mūsu operas repertuārā nevar uzskatīt par laimīgu, atzīst arī pati operas direkcija, savā paskaidrojumā programmas otrajā pusē rakstīdama, ka šās operas mūzikai piemīt „dziļāka satura un muzikālas patstāvības trūkums”.

Sk. arī rakstu:

Elks [Elks-Elksnītis, Ernests]. *Latvju Opera* [Dž. Verdi *Traviata*] // Cīņa. 1919, 24. janvāris.

3. VISPĀRĒJAS ATZIŅAS PAR LATVJU OPERU UN LNO DARBĪBAS SĀKUMPERIODU

Fgs [Kārlis Freinbergs]. *Latviešu Opera* // Taurētājs. 1918, 7./8. nr., 400.–402. lpp.

Savāks vispār tas, kas pašlaik latviešu operā iespējams. Un ar savu māksliniecisku nopietnību tā jau paspējusi izdzēst savu blakus brāli – Latviešu Teātri, kurš arī jaunās izdevīgās telpās palicis tas pats skrandainais, caurvējā nosalušais Interims. [...] Opera atklāja savu darbību 15. septembrī. Tagad esam dabūjuši iepazīties ar visiem galveniem operas faktoriem. Kā diriģents darbojas – Teodors Reiters. Viņš ir apdāvināts mākslinieks. [...] Bet mums šķiet, ka avīžu kritika, pārāk padodomās foajē promenādes publikas savstarpēji tapinātām domām, jau drusku par ātru kvēpina vīraku. Vai Jums, Reitera kungs, neskurbst jau galva? Ja ne – tad daudz laimes! Operas orķestris vingrs, stingrs, spēcīgs. [...] Solisti – tādi, kādi viņi pašlaik mums ir. Nav tur daudz spilgtu personību. Bet tur ir svaigums un censība. [...] Koris drusku pamazs, bet brašs, balsis svaigas un tanī jaunības dedzīgums. [...] Režisors operai ir cittautietis. Drāmā tāda lieta galīgi nepielaižama, sevišķi ja teātris jau var pacelties pār elementāru skolniecismu. Operā tas tomēr kaut cik citādi, ja vēl diez kā nebaidās no konvencionālā. [...] Laiks sacīt “vārdu” operā arī mūsu pašu komponistiem. Kaut kādu sākumu no tās mums sniedza Jurjāna koncertā. Bet kamēr tā vēl nāks gatava, viņa arī mūsu apstākļos būs jau vismaz gadus 30 par vēlu (ja rēķina, ka viņa parādīsies ne vēlāk par 1928.).

37

Eduards Vulfs. *Pusceļā* // Taurētājs. 1918, 7./8. nr., 399.–400. lpp:

Kur tas laiks, kopš mēs esam ceļā uz latvisku operu. [...] Retumis ieskanas kāda skaņa no Jāņa Mediņa “Uguns un Nakts”, bet kad mums būs lemts redzēt šo daudz apsolīto “Uguni un Nakti”, kas to lai zina. [...] mūsu latviskās operas lauks ir tik neizkopts, ka te var ņemt pretim ne tikai šedevrus vien. [...] Tagad, kad mums nodibinājusēs Latoju Opera, varbūt nebūtu pārsteidzīgi izsacīt vēlēšanos, lai tās vadītāji par šo lietu paineresētos un ņemtu uz sevi izdevumus, kurus Dārziņa “Rožaino dienu” pabeigšanas darbs prasītu, lai mēs Dārziņa 10-gadu nāves dienu varētu atzīmēt ar viņa operas izrādīšanu.

Dns. *Latoju Operas pirmais darbības gads* // Baltijas Ziņas. 1919, 2. jūlijs:

Sabiedrība „Latoju Opera” noturēja 25. jūlijā š.g. pilnu sapulci. Priekšnieks adv. A. Friedenbergs nolasīja gada pārskatu, kuru sapulce vienbalsīgi pieņēma. [...] Pārrunājot jautājumu par operas tālāko gaitu, sapulce atzīst par vēlamu, lai Latoju nacionālā Opera nāktu Valdības vadībā [...]. Valdē ievēl A. Friedenbergu, Spr. Paegli, A. Kviesi, F. Krūmiņu un P. Jurjānu.

Bernhards Valle. *Latvju Operas orķestra lietā* // Jaunākās Ziņas. 1919, 15. septembris:

Katram saprotama lieta, ka ne opera, ne nopietni ņemami simfoniju koncerti nevar pastāvēt bez pieklājīga orķestra. Bet kas notiek tagad ar mūsu operas orķestri? Tas jūk, pamazām, bet neatlaidīgi. Pēdējā koncertā neredzēju vairs orķestrī tik iecienītus māksliniekus, kā vijolinistu Pazuovski, čellistu Davidovu un koklētāju Ozol-Guyot jkdzi. Mūziķu aprindās bez tam iet baumas arī par dažu citu spējīgu mūziķu promiešanu. Iemeslis? Māksliniekus neapmierina viņu līdz šim nenoteiktais stāvoklis Latvijā un tos aizvilina ārzemes, kur pēc spējīgiem māksliniekiem tagad liels pieprasījums. [...] Tie, kurus minēju, jau aizbraukuši un mūsu operas orķestrī tos vīsmaz jau tuvākajā nākotnē tik ātri neredzēsīm. [...] Ja negribam, ka viss līdz šim mākslas laukā panāktais vārguļo, jeb sliktākā gadījumā pat izput, tad iestādēm, kuru ziņā atrodas mūsu mākslas lieta, jāspēr steidzami visi šajā lietā iespējami soļi tuvojošās katastrofas novēršanai, kamēr vēl nav par vēlu.

J. Gr. *Kāds vārds Operas publikai* // Jaunākās Ziņas. 1919, 11. decembris:

Operas publikai sēž kaulos kinematogrāfs. Kā uz kino, tā arī uz operu iet vairāk skatīties, mazāk klausīties. Ugunis nodzēstas, orķestris spēlē cēliena ievada mūziku, bet publikai tik tad vēl jāuzmeklē vietas un ar steigu jānobeidz garu garās sarunas: neko taču nezaudē – priekšgars nav pacēlies un ko redzēt nav!... Tāpat nav vairs ko klausīties orķestri, kad priekšgars jau nolaidies... [...] Tādi bij mani novērojumi pēdējā „Fausta” izrādē. Nopietnam klausītājam, kurš uz operu iet ne raibo skatu dēļ, bet mūzikas dēļ, tiešām grūti īgnumā neuzsaukt traucētājiem: – Kungi! Jūs esat apmaldījušies! [...] Būt operā un nenodziļināties orķestra skaņu valodā – tas nozīmē to pašu, ko skatīties oratora lūpās un žestos, bet neklausīties viņa balsi.

4. NIKOLAJA ALUNĀNA UN TEODORA REITERA POLEMIKA

Pat īsajā Latvju operas pastāvēšanas laikā, spriežot pēc preses, bijuši savi skandāli. Šeit pirmām kārtām var pievērst uzmanību cīņai starp kritiķi (kapelmeistaru, pasniedzēju, Vītola jaunības draugu) Nikolaju Alunānu un jauno Latvju operas zvaigzni Teodoru Reiteru. Gadu pirms N. Alunāna nāves norit īsts karš vairākos turpinājumos, izklaidējot *Baltijas Ziņu* lasītājus ar diskusijām par Pētera Čaikovska Piektās simfonijas, Pirmā klavierkoncerta un fantāzijuvertīras *Romeo un Džuljeta* vēlamās interpretācijas veidolu. Šī ir, manuprāt, viena no interesantākajām polemikām latviešu mūzikas kritikas attīstības sākumposmā: tā nepiedāvā tradicionālo *vienovirziena* kustību, kurā kritiķis vienreiz pamāca kritizējamo, bet gan daudzkārsu un padziļinātu, turklāt abpusēju argumentu un pretargumentu izspēli. Tiem, kas interesējas par latviešu mūzikas kritikas un interpretācijas vēsturi, Alunāna un Reitera izvērsto ķildu par sen aizmirstu un visdrīzāk pavisam parastu Latvju operas koncertu ir vērts iepazīt pilnībā.

Nikolajs Alunāns (1918, 24. / 11. oktobris):

Latvju Operas 2. simfoniskais vakars bija veltīts Čaikovska darbiem un to atklāja ar šā komponista V simfoniju. Bij jānožēlo, ka skatuves dekorācija tādā mērā iesūca orķestra skaņas, ka tās bāli kļuva klausītājiem dzirdamas. Bet atskaitot šos nelabvēlīgos apstākļus, šķiet, ka Reitera kgam bez šaubām būtu izdevies vēl vairāk piemēroties komponista nolūkiem, ja viņš nebūtu tik ļoti apkrauts ar darbiem. Čaikovskis mums dod daudz, bet viņš arī prasa, ka mēs, reproducējot viņa poētiskos ražojumus, iejūtamies viņa radīto tēlu visdziļākos sirds dziļumos un izsmēlam to, ko tur atrodam. Un lai to interpretējot nevarētu maldīties, Čaikovskis pūlas cik iespējams sīki apzīmēt savu galveno personu deklamācijas veidu ar nepārprotamiem aizrādījumiem. Lai ievēro šīs V simfonijas ievadu. Tur 37 taktu rāmī drūmā A-klarinetē tik skaidri saprotami izteic savas bēdas, ka mēs citādi nevaram, kā tām just līdzī. Bet ja 5. un 7. takta uzsāktā frāze netiek reprodukcijā priekšā nesta ar komponista priekšā rakstītām tenuto zīmēm, ja diriģents šai vietā nepalēnina savas sišanas kustības, tad izteiktajām bēdām zūd taisni kulminācijas punkts, no kura noslikstot mocītā dvēsele saņemst. Tas ir mazs piemērs, bet tas savā maza- jā rāmī trīs reiz atkārtojas un kuram Andante cantabile, con alcuna licenza sākumā raga dziedāšanā rodas kas līdzīgs. Par aizrādīto vēl daudz būtu sakāms, bet telpas to neatļauj. Tādēļ lai paliek ar iso piezīmi. Kā otrs numurs stāvēja uz programmas šā paša komponista klavieres koncerts Nr. 1 (b-moll). Es brīnījos, ka pauzē flīģeli neizbīdīja tam pienākošā vietā 2. vijoles priekšā, bet skatuves otrā galā orķestra vidū. Šim nepareizajam rīkojumam vajadzēja būt neizbēgamās sekas, ka pārāk tuvās kulises laupīja flīģeļa tonim daiļskaņu, varēja atlikties tikai akustiskā skaņa un bij jāiet pazušānā visām maigākajām vietām. Vēlāk iemesls izskaidrojās: solists nebija pietiekoši sagatavojis savu šā vakara uzdevumu. Šūberta kgs spēlēja pēc notēm, kurpretim pastāv jau sen arī no Šūberta paša atzīta ieraša, ka solistam jāinterpretē savs uzdevums no galvas. Koncerta ievadošie akordi, kuriem bija jāatskan kā titāna sitieniem, neatstāja nodomāto iespaidu; maigākās vietas nomāca orķestris u.t.t. Visu to ievērojot Šūberta kungs pārtrauca priekšnesumu. Attiecoties uz uvertīru „Romeo un Jūlija”, ar kuru koncerts beidzās, man būtu pa daļai jāat- kārtā jau par simfoniju sacītais. Tādēļ es aprobežojos ar labvēlīgo padomu, Reitera kgam atvieglināt viņa pārāk grūto uzdevumu, darbu dalot.

Teodors Reiters. Latvju Operas kritikas lietā (1918, 29. / 16. oktobris):

“Baltijas Ziņu” 148. numurā Nik. Alunāns ir uzrakstījis par Latvju Operas 2. simfonisko koncertu recenziju, kura var izsaukt mūsu vēl jauno simfonisko koncertu apmeklētājos un cienītājos nepareizus ieskatus, kas varētu kaitēt mūsu koncertu lietai. Tāpēc turu par vajadzīgu dot attiecīgus paskaidrojumus. Nik. Alunāns prasa, lai Čaikovska 5. simfonijas ievada 5. un 7. taktīs, kas apzīmētas ar tenuto, diriģents palēninātu takts sitienus. Te recenzents pats ir kļūdījies: tenuto nebūt nenozīmē tempa palēnināšanu. To arī šinī vietā apstiprina pats komponists, kurš pavadu instrumentu grupā jau no pašas pirmās taktis ir priekšā rakstījis te-

nuto sempre (vienmēr tenuto) un pavada instrumentiem nav taču iespējams dot vienā un tai pašā laikā lēnākus taksit sitienus, nekā klarinetēm, kurām tenuto zīmes nāk tikai ar 5. un 7. taktīm. Tā tad skaidri – autora nodoms tas nava. Ja recenzentam nepietika ar tiem zināmās frāzes pastrīpojumiem, kas tika doti, tad jāievēro, ka tā ir katra izpildītāja muzikālās gaumes lieta. Ir taču zināms, ka arī pie vislielākiem interpretiem konstatējama dažāda autoru izpratne un intuitīvais uztvērums. Lai tikai atminamies Nikišu un Safonovu – šos ģeniālos Čaikovska domu tulkotājus, kuru izpildījumi tik īpatnēji un brīvi. Tāpēc arī Alunāna domas par Čaikovska interpretāciju nebūt nevar uzskatīt par noteicošām, un kas šinī gadījumā uz mani zīmējas, tad apzinos, ka arī turpmākajos izpildījumos man būs jāatsakās no viņa labi domātiem aizrādījumiem. Aplams ir Alunāna apgalvojums, it kā Šūberts būtu „pārtraucis” savu klavieru priekšnesumu dažādu viņa uzskatīto blakus iemeslu dēļ. Mans pienākums ir paskaidrot, ka jau mēģinājumos bija nolemta izpildīšanai tikai koncerta pirmā daļa tā iemesla dēļ, ka Šūbertam ārsts bija noliedzis viņa slimo roku visai pārpūlēt. Taisni pārsteidzošs ir recenzenta izdomājums, it kā klavieres tāpēc būtu aizvairzītas orķestrī, lai publikai noslēptu, ka solists spēlē pēc notīm. Bet tie visi ir niecīgi sīkumi, pie kuriem recenzents gribējis pieķerties. No visa viņa raksta dveš pretī vai pilnīgs koncerta noliegums: diriģents neesot pietiekoši piemērojis komponista nolūkiem, neesot ievērojis komponista „nepārprotamos” aizrādījumus, skatuves dekorācijas labad skaņas nonākušas līdz viņam bālas; solists pat piespiests bijis pārtraukt savu priekšnesumu. Kas tad vēl paliek? – Bet – komponista „nepārprotamos aizrādījumus” šoreiz, kā augšā norādīju, pārpratis kritiķis pats. Ļoti var būt, ka tie aizrādījumi, ar kuriem viņš telpu trūkuma dēļ nav nācis klajā, arī būtu izrādījušies par neauglīgiem pārpratumiem no viņa puses. Nik. Alunāna kgs ir, kā viņš pats kādā no šīs avīzes agrākiem numuriem saka, „vecs pedagogs” (mūzikas teorijā), es turpretī gribu būt mākslinieks, un šie ceļi, kā jau dažkārt ir gājuši, arī šoreiz varbūt ies – šķirti.

Nikolajs Alunāns. Atbilde uz T. Reitera paskaidrojumu (1918, 5. novembris / 23. oktobris):

Zinādams, ka kritiķi viņa uzdevums ne reti piespiež teikt patiesību, kuru tam, uz ko tā attiecas, nav katrā gadījumā patikami dzirdēt, es vienmēr esmu centies spriest objektīvi. Esmu arī pārliecināts, ka neviens, kas lasījis manu rakstu par *Latvju Operas II simfoniju koncertu*, man nevarēs pārmet, ka es atsacījies no šīs ieražas. Tādēļ biju pārsteigts, dzirdēdams, ka mana kritika izaicinājuse kādu „paskaidrojumu” no T. Reitera puses, tādēļ ka tā varot „izsaukt mūsu vēl jauno simfonisko koncertu apmeklētājos un cienītājos nepareizus ieskus, kas varētu kaitēt mūsu koncerta lietai”. Bet lasīdams šo „paskaidrojumu”, pārliecinājos, ka nevis mana kritika mūsu Operas vēlamai uzplaukšanai varēja kaitēt, bet gan tādi un līdzīgi „paskaidrojumi”, ja tie atkārtotos. Izaicināts, izsaku lasītāju priekšā nožēlošanu, ka man vēl reiz jārunā par nepatikamu lietu, kura bez šā „paskaidrojuma” jau būtu aizmirsta. Tā ir Čaikovska klavieru koncerta neapmierinošā izpildīšana. Es biju teicis, ka solists nebija pietiekoši sagatavojis savu šā vakara uzdevumu un šā sprieduma pareizību pierādīju starp citu ar to, ka tas, pretim

vispārīgi atzītai ieražai, bija piespiests spēlēt pēc notēm. Es arī aizrādīju uz to apstākli, ka solists flīģeli bij licis aizbīdīt tam nepiederīgā vietā orķestra vidū.

Pievēstais fakts materiāls vien, kuru vēl pavairo tas, ka koncerta otro un trešo daļu nemaz neizpildīja, bet atmeta, bij pilnīgi pietiekošs, lai pat klausītājam bez lietprašanas atvērtu acis par to, kas notika. Un kā Reiters cenšas glābt simfonisko koncertu apmeklētājus un cienītājus no nepareiziem ieskatiem? Viņš to grib panākt, man uztiēpdams apgalvojumu, „ka klavieres tādēļ būtu aizvīzītas orķestrī, lai publikai noslēptu, ka solists spēlē pēc notīm”. Kur es savā kritikā to teicis? Nespēdams atspēkot manu izteikto iebildumu, R. k. man uztiēpj minēto izteicienu un lūko manus argumentus atspēkot ar to, ka viņš lasītājiem stāsta, solistam esot bijis ieteikts no ārsta saudzēt savu slimo roku. Tā tad solists spēlēja pēc notēm, lai saudzētu savu slimo roku? Un instrumentu viņš lika aizvīzīt priekšnesumam nelabvēlīgā vietā, lai saudzētu savu slimo roku? Es labprāt ticu, ka jau mēģinājumā bij nolemts vakarā atnest koncerta II un III daļu, – lai saudzētu solista roku; bet gan katrs manām domām piekritīs, ka tādā gadījumā kāds ziņojums publikai būtu bijis vietā, tāpat kā citu reiz publikai paziņoja, ka izsludināto „Koriolana” uvertīru neizpildīs. – Un tad jautājums par tenuto. Redzēsīm, kurā pusē meklējama man uztiēptā sprieduma paviršība. Ir taisnība, ka Čaikovskis savas V simfonijas sākumā tikai pavadošo stīgu instrumentu balsīm raksta priekšā izpildīšanas veidu ar vārdiem pesante e tenuto sempre, bet šē dominējošai klarnetei šis aizrādījums trūkst pirmajos taktos. – Reiters domā, ka tas skaidrs pierādījums tam, ka komponists ar vārdu tenuto negrib panākt toņa palēninājumu, jo nevar reizē priekš viena instrumenta diriģēt lēnāk nekā priekš otra. Tas izklausās gluži saprotams, bet izrādās tūliņ par maldīgu, tikko ieskatās partitūrā. – Reiteram būs jāatzīst, ka vienāda sišanas kustība, kura attiecas uz dominējošo klarineti, nebūt nekad pavadošos instrumentus pareizi izpildīt tiem priekšā rakstīto tenuto, jo no Reitera kā pierādījumu izceltos taktos šiem instrumentiem nākas tikai intonēt akcentuētās taktu daļas, bet citos tie klusē. Turpretim 5. un 7. taktā, kura arī no klarinetes prasa līdzīgu psihisku izteiksmi, sišanas kustībām, samērā ar gurdeno psihisko stāvokli, kuru izteic klarinetes frāze, jātop mazliet lēnākām. Tā bij mana prasība, kura uz mata saskan ar komponista nolūkiem, un no diriģenta nebūt neprasa, ka tas reizē diriģē ātri un lēni. Man tikai jābrīnās par to, ka tik vienkāršu lietišķu piezīmi var tā uzpūst, it kā no tās pārspriešanas atkarātos Latvju Operas pastāvēšana. Lasot paskaidrojumu, kurš grib man dot pamācību, es saņemu iespaidu, ka Reiters ir ieņēmīgāks pret neprāsu urrā kliezēju glaimiem, nekā pret lietpratēja lietišķiem aizrādījumiem.

Teodors Reiters. Vēl par 2. simfonisko koncertu (1918, 9. novembris / 27. oktobris):

Atbildēdams uz manu pretrakstu, Nik. Alunāns vispirms lasītāju priekšā uzslavē, kā tas pie viņa parasts, pats sevi, ka viņš spriežot objektīvi un sakot patiesību un ka arī šoreiz 2. simf. konc. recenzijā nevarēsot pārmest viņam šīs paražas trūkumu. Domāju, ka prātīgāk gan būtu bijis gaidīt, lai citi to atzīst, bet ne pašam steigties

sevi celt. Kas attiecas uz Al. „lietišķo lietpratēja aizrādījumu” par tenuto pie klarinetu 5. un 7. taktīm, tad patiesi jābrīnās, ka viņš par to vēl strīdas un kā pedagogs nezina, ka tenuto taču nenozīmē tempa palēninājumu. Lai ieskatās kaut jēle muzikālajā vārdnīcā. Un ja jau tad komponists to būtu šinī gadījumā, kā to Al. grib iestāstīt, citādi sapratis, tad, kā jau savā pirmā paskaidrojumā pierādīju, minētais apzīmējums nemaz nebūtu izpildāms pie pavadu instrumentu grupas vien bez klarinetēm, kuras tanī pašā laikā spēlē bez min. apzīmējuma. Šis mans pierādījums izrādīties par maldīgu, līdz ko viņš (Alunāns) ieskatoties partitūrā, kur min. zīmes klarinetēm parādīties tikai 5. u. 7. taktīs. Cik naivi! It kā pie klarinetu 5. u. 7. taktīm šim apzīmējumam jau rastos cita nozīme, t.i. pēc Al. domām ar palēninājumu. Šo savu kļūdu Al. grib maskēt teikdams, ka klarinetes min. frāzē izteicot „gurdeni psihisku stāvokli”. Uz to jāiebilst, ka tur ir vēl „gurdenāki psihiski stāvokļi”, kuri ar tenuto nemaz nav apzīmēti. Ieskatāties partitūrā vēl. Tālāk, viņš neesot teicis, ka klavieres tāpēc aizbīdītas orķestra vidū, lai noslēptu, ka solists spēlē pēc notīm. Bet kā lai tad saprotam šādus Al. teicienus. „Es brīnos, ka pauzē flūģeli neizbīdīja pienākošā vietā 2. vijoles priekšā, bet skatuves otrā galā orķestra vidū.” Un tālāk: „Vēlāk iemesls izskaidrojās: solists nebija sagatavojis šā vakara uzdevumu, Šūberta kgs spēlēja pēc notīm.” Jāsaka, ka Šūberts šo koncertu spēlēja pag. pusgadā Pēterpils koncertos divas reizes ar orķestri no galvas, un tāpēc dažādās Al. aizdomas ir atkal bez pamata. Beidzot netaktiskā un aplamā piezīme, ka es esot „ieņēmīgāks pret neprašu urrā kļiedzēju glaimiem, nekā pret lietpratēja lietišķiem aizrādījumiem”, ir izteikta bez kāda pamata un bez mazākā pierādījuma un savukārt atkal tikai pierāda, cik N. Al. savos spriedumos ir īstenībā „objektīvs” un „taisns”. Iznāk, ka tie no visas muzikālās pasaules atzītie kritiķi (kā Karatigins, Timofejevs (Pēterpilī), Sahnovskis, Pashalovs (Maskavā), Hans Šmits u.d.c.), kuri par mani rakstījuši atzinīgi, ir, pēc Al. vārdiem, neprašas urrā kļiedzēji, un, protams, N. Al. viens pats nāk klajā ar „lietpratēja lietišķiem aizrādījumiem”. Bet, kā jau jau teicu savā pirmajā paskaidrojumā, šie visi ir nožēlojami sīkumi, pie kuriem Al. gribēja pieķerties; lasot viņa „objektīvo” kritiku, kā arī augšā pievestos nomelnojumus, kurus viņš grib vērst pret mani, neviļus nāk prātā N. Al. nelabvēlīgā uzstāšanās jau pret dažu labu no mūsu apdāvinātākajiem jaunajiem mūziķiem, kuri gan tikuši atzīti no latoju, kā arī cittautu kompetentiem mūzikas kritiķiem, bet neatrada žēlastības N. Al. acīs. Protams, viss tas tiek darīts ārēji „objektīvi”, tikai „patiesības” labad un tikai zem „lietpratēja lietišķu aizrādījumu” segas. Bet ir „objektivitāte” un objektivitāte.

LATVJU OPERA UND JĀZEPS VĪTOLS

Mikus Čeže

Zusammenfassung

In Materialien über Jāzeps Vītols ist verschiedene Information über die Zusammenhänge seines Lebens und über indirekte Beziehungen seines Schaffens zur Geschichte des Operngenres. Nachdem 1900 in St. Petersburg unter der Leitung von Nikolai Rimski-Korsakow *Der Sänger von Beverina* (*Beverīnas dziedonis*) mit großem Erfolg aufgeführt wurde, ermunterte Wladimir Stasow Vītols zum Komponieren einer lettischen Oper. Vītols begann auch am etwaigen Erstentwurf, d.h., an der Kantate *Vaidelotis* zu arbeiten, aber diese Idee wurde nicht in Tat umgesetzt.

In den Jahren des ersten Weltkrieges gab die von Pāvuls Jurjāns gegründete *Latviešu opera*¹ ihre Tätigkeit auf, doch die Hoffnung, die Oper wieder in der Muttersprache zu genießen, hatten die Letten nicht verloren. Es sind schon recht eingehend die Umstände der Bildung der *Latvju opera* in den Sommermonaten des Jahres 1918 in der Vītols' St. Petersburger Wohnung beschrieben worden. Mit seiner aktiven Teilnahme wurde im Herbst 1918 das Eintreffen der Operntruppe aus St. Petersburg in Riga organisiert.

Die Tätigkeit der *Latvju opera* unter der Leitung von Vītols begann am 15. September 1918 mit einem Konzert der lettischen sinfonischen Musik. Schon am 29. September gab die Oper ein Konzert der Kammermusik. Am 15. Oktober fand dann die erste Operaufführung statt – die Erstaufführung des *Fliegenden Holländers* von Richard Wagner. Von allen bestehenden lettischen Theaterinstitutionen war es gerade die *Latvju opera*, die einen Tag nach der Proklamierung der Republik Lettland die erste Theateraufführung im neuen Staat gab – von der mit Blumen und der rot-weiß-roten Fahne geschmückten Bühne wurde zuerst zusammen mit dem Publikum dreimal die Staatshymne Lettlands gesungen.

Bis jetzt sind die recht komplizierten Handlungsmotive nicht überprüft worden, warum Vītols den Direktorposten der *Latvju opera* aufgab – man hat der in seinen Erinnerungen ausgelegten Version vertraut. Als Zeugnis der angeschwollenen Probleme gilt der in fünf lettischen Presseausgaben veröffentlichte *Protest in der Sache der Lettischen Oper* (*Baltijas Ziņas*, 1918, Nr. 198, 30. Dezember). Die Autoren dieses offenen Briefes wenden sich gegen den eigenmächtigen Beschluss des Wirtschaftsvorstandes der *Latvju opera* den Muskrat aufzulösen, der die künstlerische Politik der Oper bestimmte. Die Weigerung Jāzeps Vītols' den Protest des aufgelösten Muskrates zu unterzeichnen stellte ihn in die Opposition zu starken Künstlerpersönlichkeiten: Teodors Reiters, Jānis Zālītis und Jānis Kuga.

In dieser Situation reichte Vītols um die Jahreswende 1918/1919 den Entlassungsgesuch ein, doch das bedeutet nicht, dass die Beziehungen des alten Professors zur Truppe damit aufhörten. Im Juli 1919 hofft Vītols den Direktorposten der *Latvju opera* wieder zu beziehen. Er setzt sich dafür ein, dass für die beiden neugegründeten Institutionen – die Staatsoper

¹Die lettischen Opern-Institutionen *Latviešu opera* (1912–1915, 1918) und *Latvju opera* (1918 / 1919) kann man auf Deutsch nur als *Lettische Oper* übersetzen. Geschichtlich und in der lettischen Sprachempfindung zeigt sich hier aber eine kleine Differenz auf, die nicht übergangen werden darf: die Formen *Latviešu opera* und *Latvju opera* haben denselben Klang wie *Deutsche Oper* und *Teutsche Oper*.

und das Konservatorium Lettlands – ein Leiter ernannt wird, damit *keine Konflikte zwischen deren Interessen entstehen* [50]. Abweisend verhält sich dieser Idee gegenüber der eigentliche Leiter der Operntruppe Teodors Reiters, der zusammen mit Zālītis und Kuga beim Bildungsminister Dr. Kārlis Kasparsons Visite macht. Infolge der Vorgänge hinter den Kulissen wird Vītols aus der Direktion der neugegründeten Nationaloper Lettlands verstoßen.

Am Anfang der 20-er Jahre blieb Vītols nichts anderes übrig als im Konservatorium und außerhalb dessen Wänden gegen die Opposition zu kämpfen. Kennzeichnend ist, dass Jānis Zālītis und Teodors Reiters zur Tätigkeit am Konservatorium nicht zugezogen wurden, obwohl ihre professionellen Qualitäten dem künstlerischen Niveau des Konservatoriums einen großen Beitrag leisten könnten (die Beziehungen mit Jānis Zālītis wurden im Dezember 1923 normalisiert, als die *Gemeinschaft der lettischen Tondichter* gegründet wurde). Genauso kennzeichnend ist es, dass einer der wichtigsten Opponenten von Vītols am Konservatorium in der ersten Hälfte der 20-er Jahre, Pianist Pauls Šūberts, zum Direktionsmitglied der von Teodors Reiters geleiteten Nationaloper wurde.

Die historischen Unterlagen zeugen ganz deutlich davon, dass Vītols psychologisch den Typ des sogenannten Machtmenschen verkörperte – ihm war sein Einfluss sehr wichtig – wie im Konservatorium (sogar auf Kosten der Verfassungsänderungen), so auch auf dem Posten des Vorsitzenden der *Gemeinschaft der lettischen Tondichter*, der *Gesellschaft der Lettischen Sängerkulte* und des *Komponistenverbandes der Lettischen SSR*.

Es ist ein Glück, dass Jāzeps Vītols 1918 zum Direktor der *Lettischen Oper* ernannt wurde, denn sein Name und seine Reputation sicherte der neugegründeten *Lettischen Oper* das Interesse und Vertrauen des Publikums. Aber auch das ist ein Glück, dass er neben dem Rektorposten des Konservatoriums nicht auch das Amt des Operndirektors übernehmen konnte. Wenn man an seine Fähigkeiten, seinen Charakter, seine Sympathien und seine Antipathien denkt, ist es zu vermuten, dass der Patriarch der lettischen Musik bald zum Oligarchen der lettischen Musik werden könnte, wenn die geplante Machtkonzentration gelungen wäre. Analoge Situationen in der Kunstgeschichte, z.B., das sogenannte Opernmonopol von Jean-Baptiste Lully im Musikleben Frankreichs im 17. Jahrhundert, zeigen, dass andauernde Macht in Händen einer Person nicht gesund ist, weil sie die freie Entwicklung der Kunst hindert.

Anfang der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts war die Nationaloper Lettlands die einzige bedeutende Musikinstitution, wo ihre Fähigkeiten die Opponenten von Vītols beweisen konnten (auch einige von denen, die Vītols im Brief vom 16. 08. 1919. als *Neuströmmlerlager* und *Progressistengruppe* [83: 56] bezeichnet). Allmählich änderte sich die Situation zugunsten Jāzeps Vītols, denn in der Zwischenzeit der Kriege um die Nationaloper Lettlands übernahmen die Pflichten des Direktors solche Persönlichkeiten wie Jānis Mediņš, Pēteris Pauls Jozuus, Nikolajs Vanadžiņš und Jēkabs Poruks.

Literatūra un citi avoti

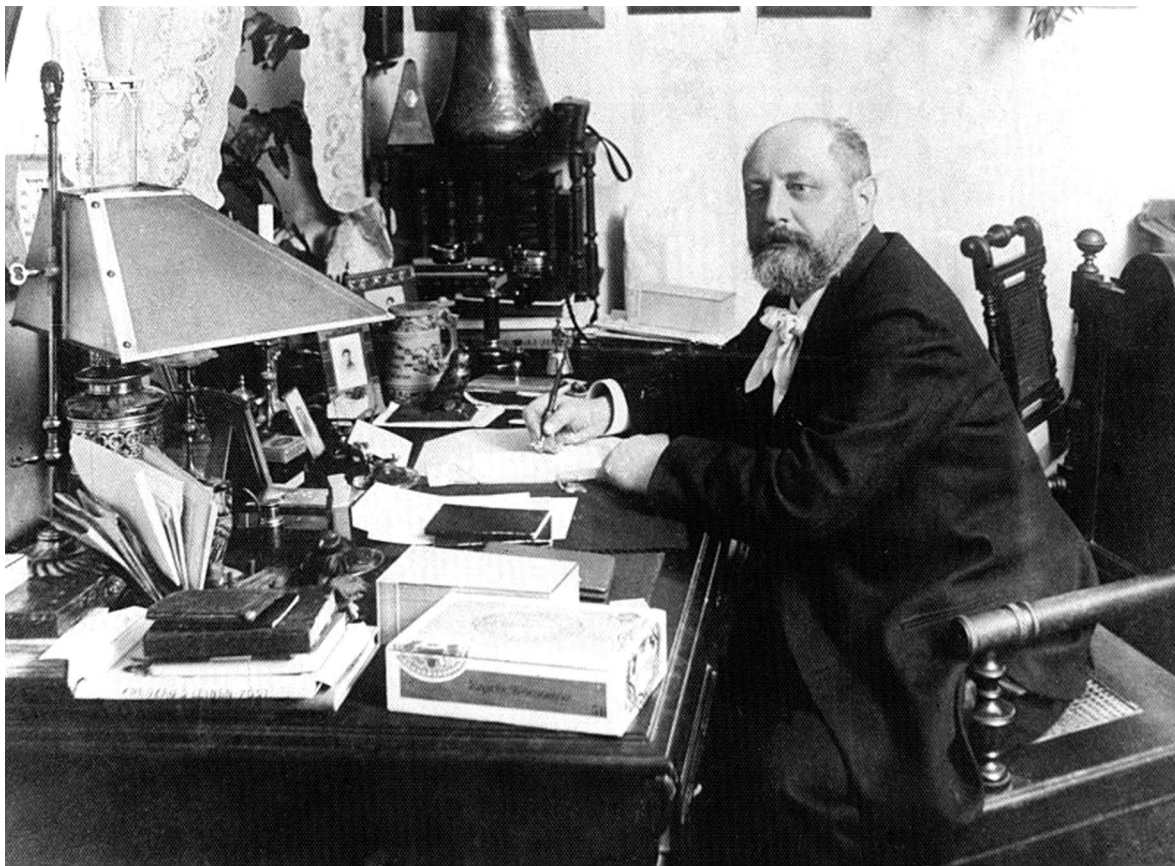
1. Ak., J. [Akurāters, Jānis]. *Berlīnes laikraksts par Latviešu Operu un Rīgas Latviešu Teātri* // Jaunā Latvija. 1918, 7. nr., 498. lpp.
2. Alunāns, Nikolajs. *Atbilde uz T. Reitera paskaidrojumu* // Baltijas Ziņas. 1918, 5. novembris / 23. oktobris.
3. Alunāns, Nikolajs. *Latvju opera* [R. Vāgnera *Skrejošais holandietis*] // Baltijas Ziņas. 1918, 17. / 4. oktobris.
4. Alunāns, Nikolajs. *Latvju Opera* [R. Vāgnera *Skrejošais holandietis*] // Baltijas Ziņas. 1918, 21. / 8. oktobris.
5. Alunāns, Nikolajs. *Latvju opera* [P. Čaikovska *Jevgeņijs Oņegins*] // Jaunais Vārds. 1918, 17. decembris.
6. Alunāns, Nikolajs. *Latvju Opera* [Š. Guno *Fausts*] // Jaunais Vārds. 1918, 13. un 28. decembris.
7. Alunāns, Nikolajs. *Latvju operas atklāšanas izrāde* [...] // Baltijas Ziņas. 1918, 16. / 3. oktobris.
8. Alunāns, Nikolajs. *Latvju Operas 2. simfoniskais vakars* // Baltijas Ziņas. 1918, 24. / 11. oktobris.
9. Arimondi. *Čaikovska „Oņegina” pirmizrāde* // Baltijas Ziņas. 1918, 12. novembris / 30. oktobris.
10. Arimondi. *Latvju Opera* [P. Čaikovska opera *Jevgeņijs Oņegins*] // Baltijas Ziņas. 1918, 20. / 7. novembris.
11. Arimondi. *Latvju Opera* [par debitantiem P. Čaikovska operā *Jevgeņijs Oņegins*] // Baltijas Ziņas. 1918, 5. decembris / 22. novembris.
12. Arimondi. *Latvju Opera* [Š. Guno *Fausts*] // Baltijas Ziņas. 1918, 30. / 17. decembris.
13. Arimondi. *Latvju Operas simfoniskā orķestra lietā* [...] // Baltijas Ziņas. 1918, 11. oktobris / 28. septembris.
14. *Avansi Operai un Teātrim* // Jaunākās Ziņas. 1919, 15. septembris.
15. B. *Latvju Opera* // Latvijas Sargs. 1919, 15. augusts.
16. B., A. *Strādnieku Teātra atklāšana* // Uz priekšu. 1919, 25. februāris.
17. B., A. [Bērziņš, Arturs]. „ *Jevgeņijs Oņegins*” *Latvju Operā* // Līdums. 1918, 15. novembris.
18. B., A. [Bērziņš, Arturs]. *Latviešu Operas atklāšana* [R. Vāgnera *Skrejošais holandietis*] // Līdums. 1918, 20. oktobris.
19. *Baleta studija* // Latvijas Sargs. 1919, 28. septembris.
20. Bite, Ija. *Latvijas balets*. Rīga: Pētergailis, 2002.
21. Br., A. *Rīgas Latviešu Opera* [R. Vāgnera *Skrejošais holandietis*] // Dzimtenes Ziņas. 1918, 6. novembris.
22. Comer [=Jānis Cīrulis]. *Latvju Operas nodomi un pirmās gaitas* // Rīgas Latviešu Avīze. 1918, 14. / 1. septembris.
23. *Der Direktor des deutschen Stadttheaters* [...] // Rigasche Zeitung. 1918, 16. November.
24. Dns. *Latvju Operas pirmais darbības gads* // Baltijas Ziņas. 1919, 2. jūlijs.
25. Elds [Ernests Elks-Elksnītis]. *Latvju Opera* [R. Vāgnera *Skrejošais holandietis*] // Cīņa. 1919, 22. janvāris.

26. Elks [Elks-Elksnītis, Ernests]. *Latvju Opera* [Dž. Verdi *Traviata*] // Cīņa. 1919, 24. janvāris.
27. Elks [Elks-Elksnītis, Ernests]. *Padomju Latvijas Opera* // Cīņa. 1919, 9. marts.
28. F. *Strādnieku Teātris* [...] // Cīņa. 1919, 11. februāris.
29. Fgs. [Freinbergs, Kārlis]. *Latviešu Opera* // Taurētājs. 1918, 7./8. nr., 400.–402. lpp.
30. Fūrmane, Lolita. *Skrejošais holandietis* [nodaļa par *Latvju operu*] // *Latvijas Nacionālā opera*. Rīga: Jumava, 2000, 111.–115. lpp.
31. Gr., J. *Kāds vārds Operas publikai* // Jaunākās Ziņas. 1919, 11. decembris.
32. Gružāne, Valentīna; Grāvītis, Oļģerts. *Teodors Reiters. Triumfs un traģēdija*. Rīga: Māksla, [1993].
33. Gubene, Marija. "*Fausta*" pirmizrāde // Jaunākās Ziņas. 1918, 12. decembris.
34. I. *Pēdējās dienās* [...] // Rīgas Latviešu Avīze. 1918, 14. / 1. augusts.
35. -is. *Jevgeņija Oņegina, P. Čaikovska 3 cēlienu lirisku skatu izrādes ārējā ietērpā pirmizrādē* // Rīgas Latviešu Avīze. 1918, 11. novembris / 29. oktobris.
36. -is. *Rīgas Latviešu teātri* [...] // Rīgas Latviešu Avīze. 1918, 14. / 1. marts.
37. - J. *Latvijas konservatorija* // Latvijas Sargs. 1919, 11. septembris.
38. -ks. *Latvju operas atklāšana* [...] // Baltijas Ziņas. 1918, 9. septembris / 27. augusts.
39. L. *Flüchtlinge aus Rußland* // Rigasche Zeitung. 1918, 14. August.
40. *Latviešu operas dalībnieki* [...] // Rīgas Latviešu Avīze. 1918, 30. / 17. augusts.
41. „*Latviešu operas*” izrādes [...] // Rīgas Latviešu Avīze. 1918, 11. aprīlis / 29. marts.
42. *Latviešu operas spēki* [...] // Baltijas Ziņas. 1918, 30. / 17. augusts.
43. *Latviešu teātra nākošā sezona* // Rīgas Latviešu Avīze. 1918, 30. / 17. augusts.
44. *Latviešu Teātra operas personāls* [...] // Rīgas Latviešu Avīze. 1918, 31. / 18. augusts.
45. *Latvijas Nacionālās operas desmit gadi*. Rīga, 1930.
46. *Latvju Opera* // Cīņa. 1919, 11. janvāris.
47. *Latvju Opera* // Cīņa. 1919, 17. janvāris.
48. *Latvju opera* // Rīgas Latviešu Avīze. 1918, 13. septembris / 31. augusts.
49. *Latvju Opera* // Uz priekšu. 1919, 5. janvāris.
50. *Latvju Opera un Konservatorija* // Latvijas Sargs. 1919, 25. jūlijs.
51. Latvju Operas birojs. *Latvju Opera* // Baltijas Ziņas. 1918, 30. / 17. septembris.
52. *Latvju operas lietā* // Latvijas Sargs. 1919, 12. augusts.
53. *Latvju Operas nacionāli kulturālie un mākslas mērķi* / anonīms rokraksts; tapis ap 20. gadsimta 20. gadu sākumu, glabājas Rakstniecības, teātra un mūzikas muzejā. Topogr. apzīmējums Nac. O. R 1/10, inventāra nr. 93593.
54. *Latvju Operas uzaicinājums* // Baltijas Ziņas. 1918, 5. septembris / 23. augusts.
55. Lesiņš, Knuts. *Latvijas Nacionālā opera 20. pastāvēšanas gadā izejot* // Mūzikas Apskats. 1938, 7./9. nr., 210.–218. lpp.

56. *Likums par Latvijas operu un Latvijas teātri* // Izglītības Ministrijas Mēnešraksts. 1920, 4. nr., 376. lpp.
57. *Ministru kabineta sēde* // Latvijas Sargs. 1919, 7. augusts.
58. Muške, Vija. *Jāzeps Vītols – mūzikas kritiķis*. Rīga: Zinātne, 1974.
59. *Nacionālā Opera* // Jaunākās Ziņas. 1919, 11. decembris.
60. *Noteikumi par nacionālo operu* // Valdības Vēstnesis. 1919, 30. septembris.
61. Operas birojs. *Latvju Opera* // Baltijas Ziņas. 1918, 8. oktobris / 25. septembris.
62. *Operas „Fausts” izrāde* [..] // Baltijas Vēstnesis. 1918, 11. decembris.
63. *Orķestra mūzika* // Baltijas Ziņas. 1918, 7. septembris / 25. augusts.
64. Ozoliņš, Alfrēds. *Latvju Opera* [P. Čaikovska *Jevgeņijs Oņegins*] // Līdums. 1918, 3. decembris.
65. Ozoliņš, Alfrēds. *Latvju Opera* [P. Čaikovska *Jevgeņijs Oņegins*: Tatjanas lomā Olga Pļavniece] // Līdums. 1918, 14. decembris.
66. Ozoliņš, Alfrēds. *Latvju Opera* [R. Vāgnera *Tanheizers*] // Jaunākās Ziņas. 1919, 11. jūnijs.
67. Ozoliņš, Alfrēds. *Latvju Opera* [Š. Guno *Fausts*] // Līdums. 1918, 12., 24. decembris.
68. *Par Baltijas kulturdzīves bojā iešanu* // Jaunākās Ziņas. 1919, 15. septembris.
69. *I Pilsētas vācu teātris* // Baltijas Ziņas. 1918, 9. oktobris / 26. septembris.
70. *1. Pilsētas Teātri* [..] // Latvijas Sargs. 1919, 7. augusts.
71. *Pirmā latviešu operu izrāde* [..] // Rīgas Latviešu Avīze. 1918, 1. februāris / 19. janvāris.
72. *Pirmā pilnīgā latvju operas izrāde* // Rīgas Latviešu Avīze. 1918, 16. / 3. oktobris.
73. *1. Kurzemes Divīzijas (Latvju Operas) kora mēģinājums* [..] // Latvijas Sargs. 1919, 6. augusts.
74. R., A. *Armija jūt līdz* // Latvijas Sargs. 1919, 12. augusts.
75. Reiters, Teodors. *Latvju Operas kritikas lietā* // Baltijas Ziņas. 1918, 29. / 16. oktobris.
76. Reiters, Teodors. *Vēl par 2. simfonisko koncertu* // Baltijas Ziņas. 1918, 9. novembris / 27. oktobris.
77. Reiters, Teodors; Kuga, Jānis; Zālītis, Jānis. *Protests Latvju Operas lietā* // Jaunais Vārds. 1918, 28. decembris [tas pats arī – *Baltijas Vēstnesis*, 1918, 28. decembris; *Līdums*, 1918, 29. decembris; *Jaunākās Ziņas*, 1918, 29. decembris; *Baltijas Ziņas*, 1918, 30. / 17. decembris].
78. -s. „*Skrejošais Holandietis*” uz latviešu skatuves // Baltijas Ziņas. 1918, 12. oktobris / 29. septembris.
- S. *Svinīga izrāde* [R. Vāgnera *Skrejošais holandietis*] // Baltijas Ziņas. 1918, 21. / 8. novembris.
80. *Sabiedrība „Latvju Opera”* [..] // Latvijas Sargs. 1919, 29. jūlijs.
81. *Sabiedrības „Latviešu Opera” darbība* // Rīgas Latviešu Avīze. 1918, 6. septembris / 24. augusts.
82. *Sabiedrības „Latvju Opera” gada pārskats* [..] // Latvijas Sargs. 1919, 2. augusts.

83. Siliņš, Uldis. *Dziesmai vieni gala nava. Jāzeps Vītols savās un laikabiedru vēstulēs 1918–1944*. Rīga: Nordik, 2006.
84. Sk., K. [Skalbe, Kārlis]. *Latvju Opera* // Jaunā Latvija. 1918, 7. nr., 497.–498. lpp.
85. Sk., K. [Skalbe, Kārlis]. *Latvju Operas atklāšana Rīgā* // Jaunā Latvija. 1918, 6. nr., 413.–414. lpp.
86. Slt- [Zeltmatis]. *Latvju Opera* [Š. Guno *Fausts*] // Baltijas Ziņas. 1918. 30. / 17. decembris.
87. Slt- [Zeltmatis]. *Latvju Operas atklāšana* // Baltijas Ziņas. 1918, 16. / 3. oktobris.
88. Straumes Jānis. *Latviešu opera* [F. Lehāra *Jautrā atraitne*] // Rīgas Latviešu Avīze. 1918, 16. / 3. marts.
89. Straumes Jānis. *Latviešu opera* [J. Štrausa *Čigānu barons*] // Rīgas Latviešu Avīze. 1918, 27. / 14. aprīlis.
90. Straumes Jānis. *Latviešu opera* [J. Štrausa *Sikspārnis*] // Rīgas Latviešu Avīze. 1918, 9. marts / 24. februāris.
91. Straumes Jānis. *Latviešu opera* [R. Dellingera *Dons Cēzars*] // Rīgas Latviešu Avīze. 1918, 23. / 10. marts.
92. Straumes Jānis. *Latvju Operas atklāšanas koncerts* [..] // Rīgas Latviešu Avīze. 1918, 16. / 3. septembris
93. *Strādnieku Teātra atklāšanai* [..] // Cīņa. 1919, 21. februāris.
94. Sudrabkalns, Jānis. „*Skrejošais Holandietis*” *Latvju Operā* // Taurētājs. 1918, 7./8. nr., 405.–407. lpp.
95. Suta, Romans. „*Piķa dāmas*” *dekorācijas* // Uz priekšu. 1919, 23. februāris.
96. Šķilters, Gustavs. *Atmiņas par J. Vītolu* // *Jāzeps Vītols* / Sast. Jēkabs Graubiņš. Rīga: Latvju grāmata, 1944, 198.–207. lpp.
97. -tis. *Par Ādolfā Kaktiņa trešdienas koncertu* [..] // Baltijas Ziņas. 1918, 4. oktobris / 21. septembris.
98. Tivums, Eriks. *Kara ceļš uz nacionālo baletu* // *Latvijas Nacionālā opera*. Rīga: Jumava, 2000, 188.–189. lpp.
99. Valle, Bernhards. *Fausta pirmizrāde Latv. Operā* // Baltijas Vēstnesis. 1918, 12. decembris.
100. Valle, Bernhards. *Latvju Operas orķestra lietā* // Jaunākās Ziņas. 1919, 15. septembris.
101. Valle, Bernhards. „*Traviatas*” *jaunuzvedums Latviešu Operā* // Baltijas Vēstnesis. 1918, 31. decembris.
102. *Valsts un māksla* // Latvijas Sargs. 1919, 8. augusts.
103. *Vācu atsauksmes par Latvju operas koncertu* // Baltijas Ziņas. 1918, 17. / 4. septembris.
104. *Vācu teātru direktori atstāj Latviju* // Baltijas Ziņas. 1918, 20. / 7. novembris.
105. Vēriņa, Sofija. *Jāzeps Vītols – komponists un pedagogs*. Rīga: Avots, 1991.
106. Vītols, Jāzeps. *Latvijas Konzervatorija* // Izglītības Ministrijas Mēnešraksts. 1920, 1. nr., 72.–75. lpp.

107. Vītols, Jāzeps. *Mana koradziesma // Kopotas dziesmas*. Rīga: Latvijas Skaņražu kopa, 1933.
108. Vītols, Jāzeps. *Manas dzīves atmiņas / Sast. un komentējis Oļģerts Grāvītis*. Rīga: Liesma, 1988.
109. Vītols, Jāzeps. *Mūsu opera // Latvijas Sargs*. 1919, 2. augusts.
110. Vītols, Jāzeps. *No Baumaņu Kārļa līdz Nacionālai Operai // Vaiņags*. 1920, 3. nr., 135.–137. lpp.
111. Vītols, Jāzeps. *Pauls Jozuus senāk un tagad // Mūzikas Apskats*. 1933, 10. nr., 297.–303. lpp.
112. vo-. *Latvju opera // Baltijas Ziņas*. 1918, 11. septembris / 29. augusts.
113. Vox. *Latvju opera // Rīgas Latviešu Avīze*. 1918, 11. septembris / 29. augusts.
114. Vulfs, Eduards. *Pusceļā // Taurētājs*. 1918, 7./8. nr., 399.–400. lpp.
115. Waack, Carl. *Lettische Oper // Rigasche Zeitung*. 1918, 16. Oktober.
116. Zariņš, Kārlis. *Par Latvijas tapšanu. Īsas atmiņas*. Stokholma: Ivar Hægströms Boktryckeri, 1945.
117. Zeltmatis. *Vācieši un Latv. teātris // Baltijas Ziņas*. 1918, 7. septembris / 25. augusts.
118. Zemzare, Ingrīda. *Tālivaldis Ķeniņš. Starp divām pasaulēm*. Rīga: Garā pupa, 1994.
119. *Zur Rückkehr von Flüchtlingen // Rigasche Zeitung*. 1918, 14. Oktober.



Jāzeps Vītols savā dzīvoklī Pēterburgā (1911). Fotografijas oriģināls glabājas Jāzepa Vītola piemiņas istabā JVLMA

JĀZEPS VĪTOLS UN 20. GADSIMTA MŪZIKAS JAUNĀS VĒSMAS

Anita Miķelsone

20. gadsimts Eiropas vēsturē un kultūrā iezīmē satricinošas un neatgriezeniskas pārmaiņas. Atmetot kristietības dogmas – šķietami neapstrīdamās patiesības –, mūsdienu cilvēks turpina apšaubīt itin visu un bieži vien neatrod vietā citus ideālus, kas būtu izturējuši laika pārbaudi. Vairums pētnieku par lūzuma punktu Eiropas filozofijā uzskata Frīdriha Ničes ieviesto vērtību pārvērtēšanas paradigmu. *Turklāt jānorāda, ka apcerēm par 20. gadsimtu raksturīga tāda kā specifiska nekrofilija, proti, nāves mīlestība, tās suģestija: tās vēstnese bija Ničes pasludinātā “Dieva nāve” (“Tod Gottes”; “Gott ist tot!” – “Dievs ir miris!” – skanēja viņa slavenais lozungs), kam sekoja vesela “slepkavību” virkne: “cilvēka nāve”, “kultūras nāve”, “mākslas nāve”, “teoloģijas nāve”, “literatūras nāve”, “autora nāve”, “daiļdarba nāve” u.tml. (par “norietiem” un “krīzēm” nemaz nerunājot), norāda kultūrvēsturnieks Andris Rubenis [13: 9]. Pragmatisms, eksistenciālisms, psihoanalīze, feminisms un citas parādības iezīmē nemitīgās pārmaiņas, kas vērojamas cilvēku uztverē. No vienas puses, valda plurālisms uzskatos, no otras – abstrahēšanās no vēstures konteksta, nostalgija pēc zudušām vērtībām.*

Šis jauno tendenču kopums guvis dažādus apzīmējumus, un viens no visplašāk lietotajiem terminiem ir *modernisms*.¹ Maijas un Riharda Kūļu grāmatā *Filosofija lasām: Katrā laikmetā kaut kas ir moderns un kaut kas – tradicionāls. Kā raksta vācu mūsdienu filozofs Jirgens Hābermāss, vārds “moderns” pirmoreiz ticis lietots 5. gs. beigās, lai norobežotu oficiālo kristīgo tagadni no pagāniskās romiskās pagātnes. Modernais ir jaunais, kas pārtop par novecojušu, kad priekšplānā iznāk kaut kas vēl jaunāks. Modernais nav tas, kas ir modē, tam ir stabilākas vērtības: novecojot tas nekļūst par vecmodīgu, bet gan par klasisku* [8: 428].

Termins *modernisms* atklāj 20. gadsimta sabiedrības sadrumstalotās apziņas daudzveidību, dziļi atsedz indivīda subjektīvos pārdzīvojumus, dzīves jēgas meklējumus metafiziskajā pasaulē: *mēs šobrīd pārdzīvojam būtisku ideju un ticējumu krīzi, kuri orientējuši cilvēku vairāk nekā divus gadu tūkstošus. Mēs acīmredzot dzīvojam kāda vēsturiska perioda beigās un jauna perioda sākumā. [...] Pirmo reizi visā savā vēsturē cilvēce pārdzīvo kaut kāda veida garīgo mežonīgumu, [...] mūsu absolūtās koncepcijas vairs nav kolektīvas, tās ir personiskas*, 1990. gadā atzīst meksikāņu dzejnieks Oktavio Pass (*Octavio Paz*) [12: 44].

20. gadsimta mūzikas pētnieki vairumā gadījumu ar *modernismu* saprot atteikšanos no romantisma tradīcijām, tonalitātes krasu transformāciju vai pat izzušanu, jaunu kompozīcijas tehniku veidošanu saistībā ar laikmeta izraisītajām pārmaiņām cilvēku apziņā. Tomēr mūzikas attīstības procesi nav burtiski samērojami ar literatūras un tēlotājmākslas parādībām, tos nevar universalizēt vienotā mākslu sistēmā. Atšķirībā no citām mākslas nozarēm mūzikā, piemēram, nekad nav bijis spilgti izteikta reālisma

¹Jēdziens *modernisms* atvasināts no latīņu vārda *modo*, kam viena no nozīmēm ir *nupat, tieši tagad*. Franču valodā vārds *moderne* nozīmē *laikmetīgs, mūsdienu*. Paralēli tiek lietots termins *avangards* (no franču *avant-garde* – priekšpulks), kas tāpat saistās ar jaunu ceļu meklējumiem mākslā un atteikšanos no reālisma un romantisma tradīcijām. Šī iezīme tipiska daudziem 19. gadsimta beigū un 20. gadsimta sākuma mākslas strāvotajiem – impresionismam, ekspresionismam, simbolismam, fovismam, kubismam, futūrismam, konstruktīvismam, dadāismam, neopri- mitīvismam u.c.

² Modernitāte ir plašāks jēdziens nekā modernisms un aptver jaunas, laikmetīgas domāšanas izpausmes jebkura gadsimta mākslā.

virziena. Rihards Vāgners 19. gadsimtā, rakstā *Nākotnes mākslas darbs* (*Das Kunstwerk der Zukunft*, 1849), vārdu *modern* lieto līdztekus apzīmējumiem *jauns* vai *mūsdienīgs*, lai pasvītrotu programmatiskās mūzikas opozīciju *absolūtajai* – viņaprāt, novecojušajai skaņumākslai.

Nākotnes māksla katram laikmetam ir sava, tā vienmēr ir opozīcijā vispārpieņemtajiem standartiem un publikas gaumei, tā eksperimentē, meklē, līdz atrod jaunus paņēmienus, lai izteiktu savu pasaules redzējumu. Publikas vairums to akceptē ar zināmu laika distanci, saskatot 20. gadsimta mākslā aktuālas, vispārinošas un – bieži vien arī sev netīkamas tendences, kuras var mēģināt ignorēt, pievēršoties izklaidei vai pagātnē aprobežām vērtībām.

1897. gadā Vīnes secesijas sauklis *Der Zeit ihre Kunst: der Kunst ihre Freiheit* (Katram laikam sava māksla: mākslai – tās brīvība) iezīmē mākslinieku kā sabiedrības jutīgākās daļas spēju brīvi un radoši vispārināt notiekošās pārmaiņas. Gustava Mālera, Kloda Debišī, Riharda Štrausa un Aleksandra Skrjabina vārdi tiek minēti mūzikas vēsturē saiknē ar 20. gadsimta skaņumākslas radikālo pārmaiņu gatavojumu. Pilsētas dzīves izraisīto cilvēku atsvešinātību, vilšanos progresā un tehnoloģijas sasniegumos, apjukumu un pozitīvu ideālu zudumu vistiešāk var saskatīt ekspresionisma saasinātajā pasaules uztverē.

Jaunā laikmeta paradigmu raksturo atteikšanās no tonalitātes kā vienojošā faktora. Neoklasicisms, neofolklorisms, neoprimitīvisms, interese par eksotisko, urbānisms, vitalitāte, spēles filozofija – tas ir tikai dažas no daudzveidīgajām modernisma un modernitātes ², mākslas atjaunotnes un neparasto, satraucošo laikmeta zīmju izpausmēm 20. gadsimta pirmās puses mūzikā. Reizēm valda nesaudzīga vissatraucošāko problēmu atsegšana, citkārt – izvairīšanās no dzīves nopietnības. Ievērojamākie šī daudzšķautņainā, it bieži pat pretrunīgā procesa pārstāvji ir *Jaunās Vīnes skolas* komponisti, Igors Stravinskis, Ferručo Buzoni, Sergejs Prokofjevs, Bēla Bartoks, Dmitrijs Šostakovičs un franču komponistu grupa *Sešinieks*. Jāņem vērā arī apstākļi, ka visos laikmetos jaunais, paplašinot redzesloku, sadzīvo ar mērenākām vai pat novecojušām tendencēm. Turklāt viena un tā paša autora daiļradē mēdz būt krasi novatoriski, revolucionāri darbi un turpat blakus arī *mierīgāki*, gluži tradicionāli opusi.

Latviešu profesionālajā mūzikā 20. gadsimts ir pagaidām vienīgais visus simts gadus aptverošais gadsimts, kad līdztekus notiek gan klasisko pamatžanru veidošanās process, gan strauja vērtību pārvērtēšana, ieklausoties laikmeta tendencēs, samērojot pasaules norises ar vietējām tradīcijām un vēsturi. Nacionālās pašapziņas celšanai visatbilstošākais ir romantisma patoss un episks objektīvisms. Zemniecisks praktiskums un ziemeļnieciska atturība jaunu paņemienu aprobācijā, akadēmiska mūzikas izglītības ievirze, patstāvīgas brīvvalsts celšanas entuziasms, mākslinieku brīvības ierobežošana padomju iekārtas apstākļos – visi šie faktori ir pārorientējuši latviešu komponistus no novatorisko tendenču izvīrīšanas priekšplānā uz mērenāku, demokrātiskāku izteiksmi. Tomēr latviešu māksla spējusi veiksmīgi apvienot profesionalitātes pamatu

apguvi ar savas mērķauditorijas izglītošanu, nacionālo ar vispārcilvēcisko, tradicionālo ar jaunatklāto. Runājot par modernismu latviešu mūzikas kontekstā, visbiežāk tiek piesaukts Jāņa Zālīša (1884–1943) vārds un viņa drosmīgās, novatoriskās kompozīcijas. Tomēr arī citu, pārsvarā romantiski ievirzīto latviešu mūzikas klasiķu jaunrade bija sarežģīts savas personības un laikmetam atbilstošas izteiksmes meklējumu ceļš – gan dažādos virzienos un intensitātes pakāpē.

Viens no pirmajiem jauno vēsturisko situāciju, pilsētas dzīves atsvešinātības izraisīto vientulību un patriarhālās tautiskās kopības zaudējumu mūzikas jomā sajūt Emīls Dārziņš (1875–1910), kurš līdz ar Antonu Austrīņu varētu izsaukties: *Mums, latviešiem, kā jaunai tautai trūkst [...] mēra sajūtas, kuru skaita par kultūras cilvēka pazīmi. Mēs lecam uzreiz no ganu cinīša uz lielpilsētas bulvāra. Un ne katram tāds lēciens ir laimīgs* [1: 328]. Individuālisma, subjektīvi psiholoģisko noskaņu niansējums kļūst par 20. gadsimta sākuma kultūras un mākslas zīmi. Subjektīva pasaules uztvere, sajūtu un mirkļu tvērums ir raksturīga gadsimtu mijas mākslas īpatnība. Redzes un dzirdes izsmalcinātība, noskaņu un ainavu daudzveidīgs atspoguļojums kļūst par iemīļotu paņēmieni 20. gadsimta latviešu autoru lokā. Literatūrā var minēt Jāni Jaunsudrabiņu, Birutu Skujenieci, Vili Plūdoni, Valdi, Jāni Akurateru un Kārli Krūzu, savukārt glezniecībā – Vilhelmu Purvīti, Jani Rozentālu un citus. Dace Lamberga pētījumā *Klasiskais modernisms. Latviešu glezniecība 20. gadsimta sākumā* [10] kā Latvijai tipiskus jaunās mākslas virzienus izceļ fovismu, kubismu un jauno lietīšķību. Mazāka ietekme ir ekspresionismam, konstruktīvismam un futūrislam: *Kopumā klasiskā modernisma laiks latviešu glezniecībā turpinājās mazliet ilgāk nekā desmit gadu un saistījās ar Rīgas mākslinieku grupas biedru – Jēkaba Kazaka, Ģederta Eliasa, Romana Sutas, Oto Skulmes, Ugas Skulmes, Jāņa Liepiņa, Valdemāra Tones, Konrāda Ubāna un Niklāva Strunkes drosmīgajiem formas sintēzes eksperimentiem. Radoši aktīvajā un avangardiskām formas risinājuma idejām piesātinātajā pēckara laikā jaunie mākslinieki vienlaicīgi mācījās, meklēja laikmetīgu izteiksmes veidu un profesionāli pilnveidojās, iegūstot savdabīgu rokraksta briedumu. Interese par formu vienkāršojumu [...] bija arī gleznotājam Ludolfam Libertam, grafiķim Sigismundam Vidbergam, tēlniekiem Teodoram Zaļkalnam un Kārlim Zālem* [10: 9]. Kā pirmie jauna ceļa gājēji latviešu mākslā jāmin arī pāragri no dzīves aizgājušie gleznotāji Voldemārs Matvejs, Jāzeps Grosvalds un Jēkabs Kazaks. Arī latviešu mākslinieku izjūtās ielaužas trauksme, pārmaiņu priekšnojautas, kas saistītas ar izsmalcinātāku, sarežģītāku mūzikas valodu. Pēc Dārziņa simfonisko miniatūru atskaņojuma kritiķis Pāvils Gruzna 1906. gadā izsaucas: *dodiet mums nervozās tagadnes sajūtu! Un to Dārziņš dod* [4]. Salīdzinot ar 19. gadsimta jaunlatviešu romantismu, Dārziņa skaņdarbu smeldze, liriski jutekliskā aizrautība un pilsētas folklorā sakņotās intonācijas atklāj jauna laikmeta elpu latviešu mūzikā, sasaucoties ar dažām dekadences iezīmēm literatūrā³ (arī ar jūgendstilu arhitektūrā), kaut arī viņa skaņdarbu samērā vienkāršā mūzikas valoda ir tāla Rietumeiropas vēlinā romantisma izteiksmes un modernisma tendencēm. Modernisma *apjauta* ir, bet tās

³ Vieni no pirmajiem jaunus un, viņuprāt, laikmetīgus mākslas principus 1906. gadā sludina latviešu rakstnieki, publicējot deklarāciju *Mūsu mākslas motīvi* žurnālā *Dzelme: Reliģiskās ekstāzes vietā stājas mākslas ekstāze. Dziļākos, mistiskos dvēseles noslēpumus modinās un apgaismos māksla. Un tā vienīgā, dziļākā un patiesā nākotnes reliģija būs skaistuma reliģija. Māksla būs kā šķīstījoša liesma, un dziļākās dzīvības stundas tiklab mākslinieks, kā visa tauta izdzīvos mākslā. Viss savienosies lielā vispārējā mistērijā* [19: 194]. Deviņu deklarāciju parakstījušo dekadentiski noskaņoto rakstnieku vidū ir Jānis Akuraters, Kārlis Krūza, Jānis Jaunsudrabiņš, Zemgaliešu Biruta un Kārlis Skalbe, bet līdzīgus uzskatus tajā laikā pauž arī Viktors Eglītis, Pāvils Gruzna, Haralds Eldgasts, Fallijs, Edvarts Virza, Aspazija, Rainis, Edvards Vulfs un citi latviešu rakstnieki, no mūziķiem – Emīls Dārziņš un Jūlijs Sproģis. Nav nejausība, ka tieši pēc domubiedra Edvarda Vulfa lugas motīviem top Dārziņa nepabeigtā opera *Rožainās dienas*.

adekvāta realizācija laikmetīgā skaņurakstā paliek citu autoru, tai skaitā Dārziņa skolnieku Ādolfa Ābeles un Jāņa Zāliša ziņā.

Savos kaismīgajos kritiskajos rakstos un vēstulēs Dārziņš vairākkārt uzsver domu par dvēseles un gara dzīves izkopšanas nepieciešamību: *Mūsu laiku latvietim vispārīgi trūkst garīgu ideālu. [...] Sevišķi tas jāsaka par latviešu pilsētu tā saucamo inteligenci.[...] „Necienība pret Garu” ir mūsu Rīgas lozungs. [...] Tātad tikai materiālisms – (nevis materiālisms kā līdzeklis, jo kā tāds viņš ir atzīstams, bet materiālisms kā pašmērķis) roku rokā ar filistrību, zem kura vārda es saprotu garīgu vienaldzību, mietpilsonisku pašapmierināšanos, var kavēt latoju tautu [...] tapt par ievērojamu mākslas tautu, t.i., par tautu, kas spējīga radīt iz sava vidus lielus darbiniekus mākslas laukā.[...] No mūsu pašu gribas tikai atkarāsies, vai Latoija ar laiku taps par kultūras centru, no kura izstaros kultūras gaismas uz visām pusēm, vai arī paliks par vienkāršu eksporta kantori [...]. Novērst pēdējo un panākt pirmo var tikai ar gara spēku. Un ar gara spēku var daudz panākt – garam ir briesmīgs spēks. Divpadsmit nabagi, nemācīti Galilejas zvejnieki, ar gara spēku reiz pārveidoja visas civilizētās pasaules gara dzīvi.[...] Vajadzīgs celties vadoņiem, kas mūsu nabaga tautu izvestu no mietpilsoniskas labklājības un garīgas verdzības tukšneša uz apsolīto zemi, gudrības un skaistuma zemi [2: 223–226].*

20. gadsimta sākums iezīmē Latvijā ne tikai jaunas – pilsētas kultūras – grūto celtniecības darbu, bet ienāk arī ar sāpīgiem un traģiskiem satricinājumiem. Latviešu modernās dzejas pētniece Janīna Kursīte raksta: *Dekadentiski strāvojumi literatūrā un mākslā parasti rodas smagu vilšanās laikos, vērtību pārvērtēšanas krustpunktos. Tā vācu dekadence radās pēc 1848.–1849. gada revolūcijas neveiksmes, franču – pēc Parīzes komūnas krišanas, krievu – pēc vilšanās tautībnieku idejās 19. gs. 80. gados un 1905. g. revolūcijas sakāves, bet latviešu – reakcijas laikā pēc 1905. gada revolūcijas atplūdiem [7: 15]. Nospiesības sajūta, kas pārņem inteligenci šādos apjukuma brīžos, realitātes noraidīšana, distancēšanās no pūļa pliekanās gaumes, skepse, ironija un groteska, savdabīgā meklējumi mākslinieka zemapziņā – šie dekadencei raksturīgie paņēmieni izvērta to par vienu no modernisma pirmajiem strāvojumiem. Bronislavs Tabūns grāmatā *Modernisma virzieni latviešu literatūrā atzīmē: Ničes, Rietumu dekadences un krievu simbolisma virzienu ietekmē dzejā ienāk ne vien satanālijas, bet arī dionīsiskie motīvi. Pretēji romantiķu koptajai mīlestības sakralizācijai kā primārā tiek izvērta cilvēka instinktu un jūtu dzīve zemes telpā, baudas kultu saistot ar dzīvības saknēm un pastāvēšanu [14: 33].**

Latviešu mūzikas patriarhs **Jāzeps Vītols** (1863–1948) tradicionāli tiek uzskatīts par samērā konservatīvu skaņradi, un daudzējādā ziņā šim vērtējumam var piekrist. Paliekot uzticīgs skaistuma un gara cildenuma ideāliem, tradicionālai, melodiskai mūzikas valodai, Vītols pārsvarā nesaudzīgi apkaro un kritizē modernisma tendences laikabiedru mūzikā, mēģinot ieaudzināt savu daudzo audzēkņu jaunradē klasiskās harmonijas un formveides principus. Turpmākajās lappusēs apkopotī Vītola zīmīgākie izteikumi par modernajām tendencēm viņa laikmeta skaņumākslā, kā arī sniegts ieskats vairākos šī komponista skaņdarbos, kuros – iespējams, pat neapzināti – tomēr izpaužas atjaunotnes ideja, sekošana līdzī laika garam, modernitātes, 20. gadsimta jauno modernisma tendenču un satricinošo,

neatgriezenisko sabiedrisko pārmaiņu iespaids. Raksta tēmas aktualitāti nosaka Vītola personības lielā nozīme latviešu kompozīcijas skolas izveidē.

* * *

Jāzeps Vītola rezervētā nostāja pret 20. gadsimta jaunajām vēsmām mūzikā sakņojas krievu *Varenās kopas* autoru reālisma tradīcijās un klasiski harmoniskās, objektivizētās pasaules uztveres īpatnībās, kas piemīt šo tradīciju tālākvirzītāju – *beļajeviešu* Aleksandra Glazunova un Anatolija Ļadova – estētiskajām nostādņēm. Pēc Riharda Štrausa simfoniskās poēmas *Dons Žuans* noklausīšanās 1899. gadā Vītols kā Pēterburgas vācu laikraksta *St. Petersburger Zeitung* recenzents atzīmē: *Par spīti visiem šī jaunā muzikālā apustuļa cienītājiem es uzdrošinos apgalvot, ka šajā skaņu gleznā aiz visa trokšņa atrodam ļoti maz mūzikas. Tēmas nav plastiskas, tās ir bez kāda augstāka lidojuma, it kā „pielīpušas pie zemes”. [..] Daudz kas harmonijā un melodiskajā zīmējumā nepatīkami aizskar dzirdi, vismaz pie pirmās noklausīšanās [17: 52].* Vēl lielāku neizpratni raisa Štrausa *Varoņa dzīves* atskaņojums Pēterburgā 1902. gadā: *Spriedumi par šo kompozīciju [..] svārstījās starp „kakofonija” un „patoloģiska mūzika”. [..] „Varoņa pretinieki” ir muzikālu izsaukamo zīmju haoss, ko es, neskatoties uz patieso vēlēšanos savos izteicienos turēties pieklājības robežās, tomēr nevaru apzīmēt citādi kā par spieģšanu un rukšķēšanu. Štrausa varonis iztur pilnīgu aplenkumu ar muzikālām smirdošu gāzu bumbām. [..] „Mūžīgi sievišķīgo” autors attēlo ar vijoles solo. Ir grūti stādīties priekšā kaut ko vēl juceklīgāku; tonalitātes vienotība kļuvis par tukšu jēdzienu, pasāžu melodiskais zīmējums ir nenoteikts, klausītājam trūkst jebkāda elementa, kas viņam varētu kalpot par atbalstu. [..] To, ko mēs parasti mēdzam apzīmēt par muzikālo dzirdi, viņš [..] ar modernu drosmi aizslaucījis krāmu kambarī. Tur, kur [..] mūzika kļūst saprotamāka, esmu spiests piezīmēt, ka Štrauss, tiklīdz viņš ir mīrmīlīgs, tūlīt kļūst diezgan banāls. [..] Ja šī ir tā māksla, kurai pieder nākotne, tad Bahs, Bēthovens un Vāgners var mierīgi sakravāt savas mantas un doties uz vecā Olimpa kaktu, kur tie laiku pa laikam savstarpējai domu apmaiņai drīkst izmantot arī kādu trīsskani [17: 74–76].*

Aleksandra Skrjabina Trešā simfonija, pēc Vītola 1906. gadā paustā viedokļa, *ar savu ekstātisko jūsmu jau bīstami tuvojās franču dekadencei [17: 92].* 1910. gadā, noklausījies *Ekstāzes poēmu*, recenzents atzīst: *lai šo kliegšanu izjustu kā baudu, acīm redzot, vajag nākotnes ausu; laimīgi tie, kam tās ir [17: 136].* Bet 1911. gada martā dzirdētais *Prometejs* liek vaicāt: *Patiešām, – vai mūzika ir krustceļos? [..] ja „jaunā konsonanse” (!!) nav fantastiska ilūzija vai ļauns ārprāts [..], tad šimbrīžam eksistē tikai viens [..] cilvēks ar apzinātu „muzikālu” izjūtu visā šinī apmulsušajā pasaulē. Tikai – Skrjabins. [..] Vienā dienā par „ausi” sauktais fizikālais aparāts nevar kļūt citāds, arī mūsu gadsimtā tas var notikt tikai ar gadiem ilgu piemērošanos. Drīzāk es varu noticēt neprofesionālim, kas domā, ka viņam šī jaunā mūzika sagādā patīku [..]. Bet zinošais, apsverošais, vērtējošais mūziķis? Viņam vajag, ja viņš grib apzvērēt jauno ticību, ar vienu sitienu sagraut tūkstošgadīgu pasauli. Vienā dienā viņam jārada sev jauna pasaule, un to spēj tikai Dievs... vai nelga. Daži izteicās: „Vai nu Skrjabins ir jucis – vai arī es!” Tas būtu tikpat vienkāršs, cik nepareizs atrisinājums. To pašu vēl tagad bieži dzird*

attiecībā uz Štrausa un Rēgera mūziku no tiem klausītājiem, kuriem viņu mūzika vietām nepatīk. Attiecībā uz Skrjabinu runa ir par ko citu – ne vairs par gaumes dažādību vai par estētisko vērtību vairāk vai mazāk personisku izpratni, bet gan par mākslu, kas no pašiem pamatiem balstās uz jauniem likumiem, kuras teorija vēl nav nekādās tēzēs izklāstīta. Mūsu prāts uz to nespēj reaģēt citādi kā ar spēcīgu protestu [17: 139–140].

Dažus mēnešus vēlāk, 1911. gada rudenī, Sergejs Kusevickis atkārtoti diriģē Prometeju koncertā, kas veltīts to trīs moderno komponistu kultam, kuros liekas koncentrēta mūsdienu skaņu mākslas kvintesence un kuri ar pilnām tiesībām var par sevi teikt, ka tie pārvalda Eiropā visus prātus. Vācietis Štrauss, francūzis Debisī, krievs Skrjamins – katrs savas nācijas priekšgalā, katrs no tiem ar entuziasmu slavaināts un tai pašā laikā – fanātiski apkarots. [...] Tā pirmā kārtā ir jaunatne, kas sajūsminās par „Prometeja” radītāju. Viņš to savaldzina ar savas mistikas burvību, tie tic viņam, kā tic mīļajam Dievam, kura ceļi taču arī ne vienmēr ir izzināmi [17: 142–143].

Vītola estētiskos uzskatus raksturo arī attieksme pret Arnolda Šēnberga atteikšanos no jēdzieniem skaists un neglīts, kad mākslā zūd prieks, ko deva cerība šai loģikā atklāt jaunu, augstāku daili. Īsi sakot, nonākam pie mākslinieciska racionālisma, līdz ar to (vismaz pēc vecajiem priekšstatiem) pie pretrunas, jo mēs nu reiz nespējam atdalīt vienu no otra mākslas un skaistuma jēdzienus [17: 146–147]. Tādēļ kļūst saprotamas latviešu komponista un kritiķa izjūtas pēc Gustava Mālera Piektās simfonijas noklausīšanās: Es uzdrošinos atklāt, ka simfonijas Skerco daļā esmu atradis skaidri izteiktu programmu. [...] dažas no tā melodijām ir naivi graciozas, lielākā daļa tomēr savā izdomā, pavadījumā un instrumentācijā ir satraucoši patoloģiskas. Tā ir kā balle Kaulbaha trako namā. Viņi visi cenšas būt jautri, dažiem arī gluži labi izdodas aizmirst sevi un savu apkārtni. Pārējiem tomēr acīs liesmo ārprāta baigā uguns, viņu dejas pāriet trakošanā, liksmie izsaucieni pārvēršas vaidos [17: 103].

Kloda Debisī mūzikā Vītolam pietrūkst reljefi izteiktas domas. Viņš neveido tēmas, bet veltī savu uzmanību tikai figūrai, viņš neiedveš skaņām dvēseli, bet apmierinās tikai ar skanējumu. [...] agrāk viņš mazākā mērā sakrāva disonanses (disonanses muzikāli teorētiskā nozīmē, jo akustiskā ziņā tās jau ir likvidētas, dzirde beidzot nākusi pie prāta un aizvākusi šo novecojušo krāmu), tāpat arī agrāk viņš deva priekšroku hromatiskajai sistēmai, bet tagad veselu toņu sistēmai. [...] Tagad, tāpat kā agrāk, viņš ir mozaīkas radītājs [...] Daudziem tādēļ būs bijis grūti visu vakaru klausīties tikai Debisī. [...] viņi apgalvo, ka Debisī mūzika esot vienveidīga, tai trūkstot kontrastu. Vēl grūtāk būs gājis tiem, kuri gribēja tikt aizķerti „sāpīgā vietā” un visu vakaru veltīgi gaidīja uz kādu emociju. Viņiem

tika pasniegts krāsainu glezniņu kaleidoskops, bet kaleidoskopā nevar ilgi skatīties, tas nogurdina. Būtībā tie tomēr ir tikai optiski māņi, parādības bez asinīm, bez dvēseles [17: 149].

Igora Stravinska agrīno krievu baletu tehniskā meistarība izsauca Vītola cieņas pilnu izbrīnu, no kurienes līdz apbrīnošanai, kā zināms, ir diezgan tālu. [...] Stravinska kunga disonanses tomēr ātri kļūst apnicīgas, jo aiz tām neslēpjas muzikāla doma. Kā ilustrācija groteskai pasakai uz skatuves ar krāšņām fantastiskām dekorācijām, kostīmiem un pārvērtībām šī groteskā skaņu māksla var ilgāk paturēt savu nozīmi, tomēr, ja šī mūzika tiek uzskatīta par simfonisko, tad no tās prasām vairāk nekā tikai skanīgumu [17: 133]. Stravinska Svētpavasaris izraisa vēlēšanos atstāt visas mūzikas zāles tālu aiz sevis, nokratīt visu bijušo kā ļaunu murgu, iziet laukos un klausīties vairs tikai vēja, meža un viļņu mūziku. Smagais iespaids, ko es pārnesu mājās no Stravinska jaunākā darba, šoreiz turas ilgāk nekā parasti [17: 162]. Pēc Petruškas noklausīšanās kritiķis sniedz nesaudzīgu vērtējumu: radošas nabadzības un ārkārtīgas nekaunības sajaukums [17: 156].

1929. gadā, jau dzīvojot Latvijā, Vītols rezumē savu 20. gadsimta sākuma pasaules mūzikas kopsakarību redzējumu: *Tagad, kad [...] īstenībā sen jau vairs nepietiek agrāk daudzīnāmo vārdu – impresionisms, ekspresionisms, naturālisms, tagad romantiķu opozīcija – un tanī apvienojās vairākums tolaiku vadošo mūziķu – kļūst jo saprotamāka. Tas bija cīņas sākums starp divām pasaulēm. Valdošā skola aizstāvēja gadusimtiem iekarotos mākslas loģikas altārus, ko jaunie vēji draudēja apgāzt, iznīcināt. Šīs cīņas pirmā fāze aiz mums; protam jau orientēties notikušā sadrupināšanas procesā, saprotam šīs kustības tendences: skaņu mākslas elementu diferenciacija, atsevišķu daļu noteiktā dominēšana virs citām noved mūziku pamazām līdz jaunai, lai arī pagaidām vēl stipri subjektīvai un tamdēļ ne katram saprotamai loģikai. Ritms – harmonija – meloss – krāsa – forma, no romantisma sintētiskā koka cirsti, meklē tagad katrs par sevi savu tālāko piepildījumu; un nedz šīm separātiskām tieksmēm jau gals paredzams, nedz arī saredzamas pazīmes kādai sintēzei, kas visus šos elementus no jauna vienotu – domājams, kādā galīgi citādā iekšējā nogrupējumā. [...] Kā Kloda Debisī un viņa tiešo mantinieku impresionisma izšķirošais elements uzskatāms kopskaņa par sevi, akords kā pašnolūks. Harmonija seko harmonijai, bet katrs akords par sevi paliek it kā izolēts, nemeklēdams nekādas ārējas saites ne ar iepriekšējo, nedz arī ar sekojošo akordu. Šis harmoniskais neatbildīgums tiek pa starpām pārtraukts no tā saucamām paralēlharmonijām, no veselām viena un tā paša tipa akorda rindām; grupām uzstājoties, šie akordi it kā priecīgi sevi redzēt pašu atspoguļojumos.*

Pat visvēlākais romantisms atzīst jēdzienus „konsonanse, disonanse” ciešā savstarpējā saistījumā: viena bez otras nav domājama – disonanse pat noteic konsonansi, citādi tā top par nejēdzību. [...] Šo tradicionālo, šo iedzimto muzikālās loģikas likumu impresionisms noliek uz plaukta [...]. Ar šo līdzšinējās harmonijas loģikas likumi zaudē savu agrāk dogmātisko spēku, tie tiek pēc patikas ignorēti līdz tam galīgam haotismam, kas valda dažu modernistu racionālistu darbos. Šī absolūtā harmonijas uzvara raisa, saprotams, arī visu citu agrākās konstrukcijas elementu savstarpējās attiecības. Konsonances un disonances principiālās vienādovērtēšanas dabiskās sekas – sajūtama kāpinājuma, parastā dramatiskā mezgla izzušana, jo šis kāpinājums, augstākā efekta moments, nebūt nav tik daudz dinamiska rakstura, cik harmoniska sabiezējuma rezultāts. [...] reizē ar kadenci zūd arī kadences noteiktā tonalitāte, zūd mažors un minors; mūzika top atonāla – kļūst brīvā telpā. Ar to modernisms stājas jaunam uzdevumam pretim: radīt saturam adekvātas muzikālas formas, kas spēj sevī uzņemt visus jaunnogrūpējušos mūzikas elementus, – jo saturs bez formas nav domājams. [...] Meklēts tiek harmonijas, meklēts ritmikas virzienā; meklējumi noveduši, no vienas puses, līdz vecklasisma ideālu atjaunošanas mēģinājumiem, no otras – līdz „nigerritmikas” idealizācijai. [...] Šķietas, ka Debisī trauslais simbolisms, Ravela greznās krāsu orgājas, savā iekšējā kvēlē degošais Skrjabins tomēr nav sametami gluži viena un tā paša impresionisma podā, ko dara, galvenokārt, vācu mūzikas zinātnie [17: 207–210].

Tomēr pēc gadsimta sākumā Pēterburgā saņemtā kultūršoka arī latviešu mūzikas klasiķa Jāzepa Vītola skaņuraksts pakāpeniski mainās. Aizvien nenoteiktāka un izsmalcinātāka atsevišķos sacerējumos kļūst harmonija. 1909. gadā rodas divi klavierdarbi (*Guli, manu bērniņ* un *Viļņu dziesma*) op. 41 ar kopīgu virsrakstu *Mēnesnīcā* (*Au clair de la lune*), kas, sekojot Beļajeva izdevniecības principiem, sniegts franču valodā. Rodas asociācijas ar Kloda Debisī *Claire de lune* no *Bergamas svītas* (otrā redakcija – 1905), tomēr abu autoru rokraksts ir visai atšķirīgs. Pazīstamākā no abām Vītola miniatūrām ir *Viļņu dziesma* – episki dramatiskā, jūras iespaidu inspirēta. Arī Debisī daiļradē daudzkārt sastopams jūras tēls, tomēr franču autoram ir sveša šis stihijas dramatisēšana un romantizācija. Vītols turpretim šķiet turpinām Šopēna klaviermūzikā aizsāktu nelielas miniatūras saturiska un dramaturģiska piesātinājuma ceļu (atcerēsimies, piemēram, poļu komponista slaveno Etīdi *E dur* op. 10 nr. 3 – vienkāršā trijdaļformā risinātu dziedājumu, kas vidusposmā pēkšņi kļūst izmisuma un apjukuma, neziņas pilns, tāpat Noktirni *c moll* op. 48 nr. 1 ar sērumarša un korāļa žanriskām alūzijām, kā arī dramatiski aktīvu, aicinošu trieļu *ielaušanos* šķietami mierīgajā mūzikas attīstības gaitā).

Pēc mierīgā, cildenā dziedājuma *Viļņu dziesmas* sākumā vienkāršā trijdaļformā risinātās kompozīcijas vidusposms izceļas ar krasu aktivitāti, stūrainām, izlauzītām kontūrām, vētrainu kāpinājumu. Taču pats galvenais ir tonālās stabilitātes zudums: kaut arī formāli tonālo centru var norādīt un ik pa brīdim tas manifestējas akordiskā vertikālē, tomēr vēl lielāka nozīme ir hromatisko līniju patstāvībai un izvērsumam. Vidusposma sākumā, piemēram, augšupejoša hromatiskā balss rada nemieru un ilgstošu spriedzi, sakausejot vienotā plūdumā atsevišķos *viļņojuma* motīvus.

1. piemērs

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a second ending marked '2'. The second system includes the instruction 'poco a poco cresc.' and a dynamic marking 'mp'.

Gan Vītola pieredzē, gan visas latviešu mūzikas kontekstā tā ir jauna – modernāka, detalizētāka un skarbāka izteiksme. Acīmredzot paralēli dabas ainavas varenībai mūzikā atblāzmo laikmeta sabiedriskās dzīves sastrēdzinājumi.

Zināma *modernizācija* skar arī komponistam svarīgo, demokrātisko, ar nacionālo pašapziņu saistīto kordziesmas žanru. Tas ir krietni sarežģītāks nekā strofiskajās *Liedertafel* stila dziesmās: pat Vītola kora balādes dziedātāji sākumā apgūst ar grūtībām, un vēlāk viņa dziesmu skaņuraksts kļūst amatieriem, īpaši lauku kolektīviem, gandrīz neaizsniedzams, autoram secinot, ka viņš ir ar *Blaumaņa "Čigāniem"*, ar *"Dzīvīti"*, galu galā ar savu kordziesmu *chef d'oeuvre* – *"Zaulu"* – pats sevi no izpildāmo autoru rindas, *Bārdas balādiskā valodā* runājot, arī izkomponējis [16: 293]...

Īpaši izsmalcināts skaņuraksts sastopams dziesmās, kas nav saistītas ar patriotisko tematiku. 1914. gadā rodas *Trīs čigānu dziesmas* jauktajam korim ar Friča Bārdas erotiski iekrāsoto dzeju, kas mūzikā atspoguļojas vijīgā alterētu akordu plūsmā. *Dūkņu sila* (Plūdonis, 1916) paralēlās tercās iezīmē palielinātās skaņkārtas kontūras, *Mākoņlaivas* (Kārlis Jēkabsons, 1927) un īpaši trauslā miniatūra *Mēnestiņš meloja* (Aspazija, 1928) pārsteidz ar impresionistisku smalkumu dabas tēlu atspoguļojumā, paralēlu oktāvu slīdējuma pretstatu divu mazo sekundu sablīvējumam. Poētiskā *Bērzs*

rudenī (Fricis Bārda, 1919) iezīmīga ar līganu akordu paralēlismu. Tieši Friča Bārdas dzeja visbiežāk rosina komponistu izmantot savdabīgu kora balsu salikumu, radīt ekspresīvus un novatoriskus tēlus. Vīru kora dziesmā *Dzīvīte* (Bārda, 1927) palielināto un nenoturīgo harmoniju spriedze sasniedz autoram mazāk raksturīgu sakāpinātību, bet gadu vēlāk sacerētā poēma *Dāvids Zaula priekšā* (Bārda, 1928) pārsteidz ar jaunākā laikabiedra Jāņa Zāliša simbolistiskajai balādei *Biķeris miroņu salā* (Jānis Poruks, 1912) radniecīgu statisku faktūras veidojumu un pēkšņu dramatisku uzliesmojumu kulminācijā.

Pretstatā Emiļa Melngaiļa propagandētajai konsekventajai diatonikai, Vītola tautasdziesmu apdares korim analizējot, Jēkabs Graubiņš spiests atzīmēt: *Harmonisko krāsu zviļošana viņam mīla, un to jaukšanā un mainīšanā redzama liela atjautība un izveicība. Dažreiz liekas, ka meistars tā aizmirstas viņam patīkamajā rotaļā, jaucot un kombinējot dažādu krāsu akordus – pamattoņkārtai īpatnējus ar tai tāliem un svešiem, ka dažai vienkāršai meldijai uzvelk svešādu, par daudz mirdzīgu, moderni greznu harmoniju tērpu. [...] Diezgan parasta parādība Vītolam ir pavadījumu uzsākšana ar harmonijām, kas slēpj meldijas īsto toņkārtu [3: 416]. Agrīno skaņu gleznu (*Bērzs tīrelī*, 1885) aizturām un nonakordiem vēlāk seko daudz izsmalcinātākas un skarbākas disonanses, kā arī to negaidīti atrisinājumi, liecinot par sirmā meistara skaņu paletes aizvien lielāku daudzveidību.*

Laikmetam atbilstošu, sarežģītu, psiholoģiski daudzveidīgu un niansētu personību latviešu mākslā pirmie atveido dzejnieki; komponisti seko literāro tēlu valdzinājumam, atrodot tiem mūzikā adekvātus, bieži savam skaņurakstam netradicionālus un svaigus paņēmienus. Jāzeps Vītols solodziesmās ikreiz meistarīgi uzbur dzejas raisīto noskaņu, ilustrē atsevišķas frāzes, pasvītrotot to nozīmi tēla atklāsmē. Komponista vokālā lirika ir niansētākais, subjektīvākais un daudzveidīgākais viņa daiļrades žanrs. Blakus saulainai mīlas poēzijai, vienkāršām un apgarotām bērnu dziesmām sastopam arī dramatiskus un sakāpinātus tēlus. 1903. gadā sacerētajā dziesmā *Mana kokle* (Johansonu Mārtiņš, op. 31) drūmo pamatnoskaņu izceļ lejupejošā veseltoņu gamma, kas klavierpavadījumā ieskanas pašās beigās. *Bakhanteņu dziesma* (Aspazija) no šī paša opusa pārsteidz ar fantāzijas stihiski liesmaino spēku, liekot kritiķim Jānim Zālītim izsaukties: *Man nav zināma otra tāda vokāla kompozīcija, kur fantāzija būtu nonākusi līdz tādai eksaltācijas stadijai, kur katra nākošā varbūtība un acumirkļis jau draud iznīcināt arī katras normas norobežojumus. Protams, ka tik haotiski kaislīgu, tik orgiastisku mūziku nevar izpildīt ar parasto, ieteikto „mieru” un savaldīšanos [20: 157].*

Ekspressionistiski fantastiski tēli valda Friča Bārdas dzejoļa inspirētājā, vērīnīgi veidotajā dziesmā *Orhidejas sapnis* (op. 50, 1918), kur romantiski gurda, klusi tvīksmīga vīzija burtiski eksplodē, pārejot citā, *Salomei* un *Elektrai* radniecīgā uzvilktībā. Īpaši spriegs un psiholoģiski komplicēts ir 1923. gadā pabeigtais 61. opuss. Deklamatoriskais monologs *Murgi* ar Andreja Kurcija dzeju prasa tik disonansēm pārbagātu skaņurakstu, ka vietām tas robežojas ar atonālām tendencēm.

2. piemērs

Moderato

The musical score is in 6/8 time and consists of three systems. The first system shows the piano accompaniment in the left hand, starting with a *pp* dynamic. The second system includes a vocal line with the lyrics "Lic - tus līst, līst no - va-ka-rā - līst..." and piano accompaniment with dynamics *mf*, *p*, and *poco accel*. The third system includes a vocal line with the lyrics "Kas tu, kas tu stā - vi, stā - vi mi - glā spī - vi?" and piano accompaniment with dynamics *f*, *sf*, *mf*, and *fp*.

Baisu, naksnīgu vīziju noskaņu turpina abas Kārļa Skalbes inspirētās dziesmas. *Lieldienu naktī* sākas ar drūmiem klavieru akordu trauksmes zvaniem, kam īpašu kolorītu piešķir tritona intervāls.

3. piemērs

Allegro non troppo ma passionato

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is marked *mf* and the second *p*. Both systems are in 3/4 time and have a key signature of two flats. The right hand part features a melodic line with triplets, while the left hand part has a bass line with a tritone interval marked *8vb*.

Vējš noslēdz šo savdabīgo ciklu, kas, iespējams pauž arī paša komponista brīžam rezignētās izjūtas. Sūras atziņas par vientulību, garīgo izolētību un vilšanos latviešu sabiedrībā lasām Vītola 1928. gadā rakstītajās atmiņās par Beļajeva laikmetu Pēterburgā: *strīdējāties, slavējām, paļājam; pat asas kritikas nebaidījāties. Dzīvojām vienā plašā saimē. Šeit: ar ko man apmainīties domām par maniem darbiem? Mēģināju turpināt vecās paražas: satiku ignorēšanu, neuzticību – satiku atklātu naidu. Sākumā uz to noskatījies brīnēdamies; vēlāk ar sāpēm – tagad ar vienaldzību. Bet jūtos izstumts no mākslas dzīvā ritma; jūtos viens pats – nav neviena, ar kuru varētu kopā priedēties par kopīgiem centieniem, par kopīgiem panākumiem.*

Liela tauta – plašs horizonts, daudz saules; pat caur mākoņiem. – Mūsu logi aizklīsterēti ar nenovēlības un neuzticības papīra driskām [15: 139].

Pretsvaram jāmin gaiši impresionistiska krāsainība. Tā jūtama jau lielākā skaitā Vītola sacerējumu – gan orķestra svītas *Dārgakmeņi* (op. 66, 1924) filigrānajā, franču baletmūzikai tuvajā, vēsajā elegancē, gan solodziesmas *Miglainas dienas* (Edvards Vulfs, op. 53, 1919) liegi kolorētajā klavieru priekšspēlē, arī 1933. gadā sacerētajā solodziesmā *Melodijas* (Jānis Sudrabkalns), kurā veseloņu gamma raisa augšupejošas, pedāļa sapludinātas saskaņas. Nereti tieši klavierpavadījums veido raksturu. Dziesmā ar Bārdas tēlaino dzeju *Gāju putni* (no cikla *Tautas bēdās* op. 60, 1923) pavadījuma ievadtaktis pārtop sastingušā ostinato, kas, atkārtojoties bez izmaiņām, vistrāpīgāk iezīmē dziesmas skumjo pamatnoskaņu. Savukārt Edvarda Vulfa kaisli saviļņotā dzeja dziesmā *Vilnis* (op. 53, 1919) prasa ilgstošu palielinātā trijskaņa arpēdžiju *viļņojumu* klavieru priekšspēlē.

Līdzīga un pat vēl izteiktāka romantiski ievirzītās daiļrades pakāpeniska pārkrāsošanās, padziļināšanās, piemērošanās jaunajam laikmeta tendencēm ir vērojama arī Vītola laikabiedru – Alfrēda Kalniņa (1879–1951) un Jāņa Mediņa (1890–1966) radošajā izaugsmē. Rakstā par Alfrēda Kalniņa mūziku Vītols 1934. gadā atzīmē: *Savā no aizjūras nesen pārnestajā balvā – dziesmās [...] autors pat taisa soli uz ekspresionisma pusi, pavadījumos dažkārt ievodot brīvu viendabas akordu paralēles garākās virknēs apmēram franču modernistu Debisī un Ravela manierē. Bet vaļsirdīgi – šis savā ziņā mehanizētais kompozīcijas paņēmiens mazāk Kalniņa dabā. Tas stājas pretrunā ar psiholoģiski izsmalcināto karakterizēšanas veidu agrākajos Kalniņa darbos, top viegli ārišķīgs; neskatoties uz tieksmēm uz eksotismu, – pat pasauss [17: 263].*

Zīmīgā kārtā par spilgtākajiem jaunu ceļu aizsācējiem latviešu mūzikā 20. gadsimta sākumā top abu izcilo klasiķu – Dārziņa un Vītola – kopīgie skolnieki mūzikā, Ādolfs Ābele (1889–1967) un Jānis Zālītis (1884–1943). Abi skolotāji aizstāv klasiskās vērtības mākslā, tiek dēvēti par itin konservatīviem, nebūt ne progresīvu principu popularizētājiem, savukārt Ābele un Zālītis – Dārziņa privātskolnieki Rīgā un Vītola audzēkņi Pēterburgā – savās miniatūrās atklāj jaunā pārmaiņu gadsimta emocionāli sarežģīto, pretrunu plosīto garu. Abi ir ļoti prasīgi pret sevi, tādēļ sacerējuši nelielu skaitu skaņdarbu. Ābeles mieram un atturībai, folklorai tuvai rotaļībai jaunākais kolēģis Zālītis pretstata kaismīgas un satricinošas lappuses. Tieši Vītola vadībā viņš 1914. gadā komponē konservatorijas beigšanai paredzētu klavieresonāti. Savā dienasgrāmatā jaunais students atzīmē, ka modernais *kvartakordu* skaņuraksts sastop zināmu profesora neizpratni, tomēr darbs gūst atzinīgu novērtējumu eksāmenā. *Vispārīgi var redzēt, ka mana sonāte zināmā mērā ir izsaukusi konservatorijas teorētiķu sfērās mazu sensāciju [...]. Pat Vasilijs Vasiļjevičs [Kalafati] sūkstās, ka pirmais akords viņam esot iedūris mugurkaulā. [...] Priekš omulīgas iemidzināšanas, mīlie draugi, gan mūziku vairs šais laiks neraksta, to meklējiet pie citiem autoriem! [5: 80].*

Atmiņu rakstā par pārāgri aizsaulē aizgājušo skaņradi Vītols 1944. gadā atzīmē: *Zālītis bija nepārprotams progresists jau no viņa pirmajiem soļiem kompozīcijas laukā. Augdams revolucionāros laikos kā politiskajā, tā arī mākslas dzīvē, viņa sensiblais gars nenoslēdzās no tiem iespaidiem, kas no visām pusēm viņa prātu saviļņoja. Mākslā savus ceļus meklēdams, viņš nebijās ne skarbumu, ne pat galējību, bet nekad neapstājās savas – ne svešas – taisnības neatradis, vienalga, vai tā citam pa prātam vai ne [18: 18]. Meklējot savu ceļu mūzikā, Zālītis vairās no novitātes “par katru cenu”. [...] Reti – varbūt nekad viņa darbos nav manāmas mākslīgas kombinācijas tieksmes; ko viņš dod, tas dzīvo – izjūts, pārdzīvots, ne sausa prāta, bet pukstošas sirds apgarots, atzīst Vītols [18: 20]. Lūk, šāda, pārdomāta un dziļas iekšējas nepieciešamības raisīta modernitāte sastop sirmā skaņraža atbalstu; par vienu no *kreisākajiem* audzēkņiem – Albertu Jērumu – profesors esot izsacījis: *Jērum, Jūs esat traks, bet...es jums uzticos [11: 623].* 1944. gadā, rakstā par Zālīti rezumējot savu pedagoģiskā darba pieredzi, Vītols atzīst: *ne jau īsajā pedagoga mūžā esmu novērojis daudzus talantus dīgštam, plaukstam, dažus gan arī agrā nogurumā vīstam. Un, gan**

absolūti nepretendējot uz nemaldību, šķiet, esmu arī mācījies izprast viņu ražošanas [jaunrades] nervu smalkākās vibrācijas, sevišķi sekojis tiem, kas jau agri nepacietīgi cenšas lauzt tās likumu važas, kuras šķietami viņiem atņem brīvo elpu. Starp tiem neapšaubāmi meklējamas visstiprākās dāvanas, no to vidus izaug vārdi, kas liek pasaulei uzklaustīties, izsauc skaļu piekrišanu no vienas, bet arī sīvu pretošanos no otras puses. Ja viņi īsti, tad agru vai vēl tie uzvar [18: 18].

* * *

Latviešu mūzikas ceļš pretī 20. gadsimta komplikētībai kopumā nav bijis gluds. Kāpēc tā? Cēloņus savulaik centies formulēt Tālivaldis Ķeniņš referātā *Latviešu mūzika starptautiskā perspektīvā*. Tajā viņš atzīmē latviešu – nelielas, svešu kultūru ielenkumā, grūtā cīņā patstāvību izcīnījušas nācijas – ceļu no mazām kordziesmām *a cappella* Fēliksa Mendelszona-Bartoldi stilā (tās palīdz veidot nacionālo pašapziņu, bet starptautiskā mērogā ir neglābjami novecojušas) līdz pakāpeniskai provinciālisma pārvarēšanai. Izceļot Igora Stravinska un Bēlas Bartoka spēju nacionālo apvienot ar laikmetīgo, Ķeniņš nožēlo, ka Latvijā šis ceļš jauno komponistu vidū tik ilgi palicis neievērots – daļēji tādēļ, ka Vītola kompozīcijas skolas principi balstās 19. gadsimta beigu estētiskajos uzskatos, daļēji arī tādēļ, ka, lai gan latviešu mūzika galvenokārt adresēta latviešu klausītājiem, viņu gaume un kultūrizglītības līmenis ievērojami atpaliek no pašu skaņražu mākslinieciskajiem kritērijiem; nepiedodami maz pirmās brīvvalsts laikā ir darīts, lai iepazīstinātu citas tautas ar mūsu sasniegumiem mūzikas laukā:

Latvija līdz pat neatkarības atgūšanai 20. gadsimta beigās neiesaistās Starptautiskajā jaunās mūzikas organizācijā, kuras biedri atskaņo savas kompozīcijas festivālu koncertos dažādās Eiropas pilsētās; nesūta savus skaņražus papildināties kompozīcijā citās mūzikas augstskolās. Lielais vokālo un instrumentālo miniatūru īpatsvars pieradinājis latviešu publiku pie vieglākā mūzikas uztveres ceļa, mudinot klausīties mūziku ar tekstu un nelielus programmatiskus skaņdarbus; daudz retāk vērojama iedziļināšanās vērīgu instrumentālu vai vokāli instrumentālu ciklu koncepcijās. Pirmie gadu desmiti *aiz dzelzs priekšvara* padomju ideoloģijas žņaugos un atšķirtībā no Rietumu pasaules mākslas tendencēm atsvieduši latviešu mākslas attīstību atpakaļ. Tie saistās ar politisku *izdzīvošanu* un pašsaglabāšanos laikmetā, kad globālā tematika, kādu sastopam, piemēram, Jāņa Ivanova *Varavīksnē* vai *Atlantīdā*, Jāņa Kalniņa *Hamletā* un atsevišķos citos skaņdarbos, nomainīta ar romantizēti optimistisku tautiskumu [21: 161–172].

Izceļot Albertu Jērumu kā pirmo latviešu modernistu ar noslieci uz atonalitāti, Ķeniņš secina: *Latviešu oriģinālmūzikas īsais mūžs sakņojies visnotaļ romantisma tradīcijās, kas īstenībā pieder pagājušam [19.] gadu simtenim, un pat brīvās Latvijas laikā skaņraži daudz neinteresējās par modernām tendencēm Vakareiropas mūzikā, kas atsavinājās no tonalitātes principiem, paverot ceļu politonalitātei, atonalīsimam, 12-toņu sistēmai un mikrotoņu mūzikai. Skrjabinš un Debisī attīstīja visizsmalcinātāko harmonisko valodu, kas tomēr tika atmesta pavīsam par labu disonancēm un čupskaņiem. Kontrapunkts atvērta brīvas durvis*

nebeidzamām līnējām kombinācijām, un melodiskās idejas aizstāja tematiska fragmentācija. Par visu vairāk attīstījās brīva ritmiska valoda gan metriskā, gan figurālā veidā. [...] latviešu mūzika laika garam allaž bijusi labu sprīdi iepakaļ. [...] Ar Alberta Jēruma parādīšanos latviešu mūzikā lielākā daļa pieminēto jauno vaibstu atklājas viņa skaņu rakstā. Nav tā, ka pirms viņa gluži neviens nebūtu jaunās metodes apsvēris. To varam vērot 30. gados gan Jāņa Zālīša, Jāņa Mediņa, Jāņa Kalniņa un Volfganga Dārziņa daiļradē, bet stipri piesardzīgā veidā, it kā baidoties par latviešu publikas reakciju [9: 1110].

Savukārt Arnolds Klotiņš 60. gados raksta par iesīkstējušā nacionālā romantisma tradīciju pārvarēšanu un tendenci mākslā reizē ar romantisma ideāliem atmetēt arī vispārhumānos ideālus [6]. Viņš uzsver domu, ka jaunās 20. gadsimta mūzikas strāvas – impresionisms, neoklasicisms, ekspresionisms – rodas kā antitēze iepriekšējiem virzieniem, bet ar laiku zaudē savu polemisko asumu un saplūst jaunā sintēzē ar pagātni kādā plašākā estētiskā un stilistiskā sistēmā. Runājot par modernāku uzskatu pakāpenisku ieviešanos, autors analizē Edmunda Goldšteina, Valtera Kaminska, Marģera Zariņa, Jāņa Ivanova Romualda Grīnblata u.c. komponistu devumu.

Un tomēr mūzikas vēstures gaita ļauj secināt: gan to latviešu skaņražu darbos, kas pēc Otrā pasaules kara atradās ārzemēs, gan, ar zināmu nokavēšanos, arī okupētajā Latvijā padomju varas politiskā *atkušņa* apstākļos ir noticis neatgriezenisks pavērsiens. Latviešu mūzika nostājusies uz laikmetīgas izteiksmes ceļa, iekļāvusies kopējā pasaules kontekstā un ieņēma stabilu vietu ne tikai vietējas nozīmes koncertzālēs. Tālivalža Ķeniņa, Gundara Pones, vēlāk arī Jāņa Ivanova, Romualda Kalsona, Pētera Vaska, Pētera Plakida, Maijas Einfeldes, Artura Maskata un daudzu jaunākas paaudzes latviešu komponistu starptautiskie panākumi liecina par sekošanu līdzīgai laika garam. Tie atspoguļo modernitātes kā nemitīgas atjaunotnes un klasisko tradīciju radošu sintēzi, 20. un 21. gadsimta stilistisko strāvotību apguvi un sava – sarežģīta un mūsdienu dzīves izjūtai atbilstoša – izteiksmes veida atradumu. Protams, šis mūzikas atjaunotnes un laikbiedru gaumes audzināšanas ceļš nav taisns un nemaldīgs vektors. Blakus novatoriskām, eksperimentāla rakstura kompozīcijām rodas demokrātiski, plašai dziesmusvētku auditorijai piemēroti skaņdarbi; pozitīvu ideālu meklējumos notikusi atgriešanās pie garīgās (sagrādās) mūzikas; daba un folklorā kā latviešu pasaulizjūtas kvintesence manifestējas kā pretstats civilizācijas nesto draudu un ekoloģiskās katastrofas priekšnojautām. Izmisums mijas ar cerību, ideāli tiek meklēti un atkal zaudēti, mainās skaistā un neglītā, labā un ļaunā izpratne. Latviešu mūzika uzrunā savus klausītājus arvien plašākā amplitūdā: tā top, mainās, pastāv un attīstās, meklējot arvien jaunu, novatorisku, modernu, laikmetam atbilstošu izpausmi.

EMERGING OF MODERNISM IN LATVIAN MUSIC AND JĀZEPS VĪTOLS

Anita Miķelsone

Summary

The 20th century features striking and irreversible changes in European history and culture. Pragmatism, existentialism, psychoanalysis, feminism and other phenomena are only some of the alterations in human perception. This process, which may also be called differently, is characterized by pluralism, abstractiveness from the historical context, the reality of life and nostalgia for the lost values.

One of the most widely known terms for it proves to be *modernism*. At the turn of the 19th and 20th century the rejuvenescence of art incorporated such trends as impressionism, expressionism, symbolism, fauvism, cubism, futurism, constructivism, dadaism, neoprimitivism and many others. Modernism as a notion reveals the diversity of the fragmentary awareness of the 20th century society, disclosing individual subjective feelings and strivings for the meaning of life in the metaphysical world. Every epoch has its own trend of modernism: new things turn old when something more novel comes to the foreground. Stable values don't become out-dated but turn into classics. Most of researchers of 20th century music interpret modernism as a refusal from the traditions of romanticism, as a transformation of tonality and emerging of new composition techniques in line with the changes of time in human perception.

Alienation among people caused by urban lifestyle, disappointment in technology and progress, confusion and loss of positive ideals manifest themselves most directly in the intensity of expressionism. The paradigm of the new age characterizes the refusal from tonality most vividly. Neoclassicism, neofolklorism, neoprimitivism, interest in exotic things, urbanism, vitality and philosophy of the game seem to be only several of the multiform trends of modernism in the world of music. Sometimes it is either a ruthless disclosure of the most urgent problems or withdrawal from reality. Composers of New Viennese School, Igor Stravinsky, *Les Six*, Béla Bartók and Sergei Prokofiev are the most distinguished representatives of this trend. Besides, such new tendencies always coexist together with more moderate ones, even within the creation of one particular composer.

Being linked with the formation of classical standards, the seeking for fundamental truth, the formation of the national self-assurance and being forced to listen to the actualities of global creative thinking, the situation of professional art and culture in Latvia in the 20th century is particularly complicated. The 20th century is the only century, incorporating Latvian professional music from starting from its origin up to the very end. This new culture of Latvian music originated in the age of romanticism, growing out of folklore, with an objectively epic mood of its own. At the turn of the century a group of composers emerged, writing music with a

focus of interpreting human psychology, which was certainly influenced by symbolism in contemporary poetry and other forms of art.

The beginning of the 20th century in the history of Latvia witnesses rather painful and tragic events, giving rise to disappointment and disillusionment. Such phenomena are usually linked with the process of decadence in art. In Germany it was after the revolution in 1848, in France – after the Commune of Paris, in Russia and Latvia, integrated into it – after the defeat of the revolution in 1905. Intelligentsia at such moments turns away from the reality of life, from the insipid taste of the crowd, giving rise to scepticism, irony, grotesque and seeking for values within the artist's inner self. Such an approach characterizes decadence as one of the initial manifestations of modernism. The ideals of love and beauty are substituted by low and primitive instincts and glorification of the pleasures of life.

The stylistics of romanticism in Latvian music in the first half of the 20th century is substantially influenced by the elements of impressionism, expressionism and neoclassicism. One of the first to experience the newly-formed historical situation, the loneliness caused by the estrangement from the urban mode of life and loss of enthusiasm rooted in the patriarchal national entity is Emīls Dārziņš (1875–1910). The serene and dolorous mood of Dārziņš compositions, his lyrical sensitive zeal and intonations of urban folklore give way to fresh winds in Latvian music, having some common features with decadence in literature and *Art nouveau* in architecture. However, the simple language of his music is far from the expression of West European modernism. There is an apprehension of modernism, but the adequate realization of it still remains the task of his music students, later – Latvian composers Ādolfs Ābele and Jānis Zālītis.

The present article places more emphasis on the attitude of Jāzeps Vītols (1863–1948), the patriarch of Latvian music towards modernism. The topicality of the theme is determined by the great significance of this outstanding personality in the formation of Latvian school of composition. Traditionally, Jāzeps Vītols is considered to be a rather conservative composer and in many respects such an assessment can be approved of. However, things are not as unambiguous as they seem from the first sight because both his opinion and music are indicative of the composer's interest in the new trends, exceeding the boundaries of romanticism.

The reserved attitude of composer, teacher and conductor Jāzeps Vītols towards the new tendencies of music in the 20th century stems from realistic traditions of the Russian group of composers, called *The Mighty Handful* (*The Five*) and followers of their ideas like Aleksander Glazunov and Anatoly Lyadov.

Jāzeps Vītols holds the opinion that the Third symphony by Aleksander Skrjabin with its ecstatic enthusiasm is already too close to French decadence. After listening to the *Poem of Ecstasy* the reviewer admits the following: in order to enjoy this kind of shouting one obviously needs futuristic ears. Those who have them may be lucky. But *Prometheus* comes to the following conclusion: the physical device called ear cannot change

within one day, even in our century such readjustment needs years to be implemented [17: 140].

Vītols aesthetic views are featured by the declining of Arnold Schönberg from such notions as *nice* and *ugly*, when art becomes devoid of joy, provided by the hope to reveal within this logic a new and much more elevated beauty [17: 103].

As to the music of Claude Debussy, Jāzeps Vītols believes that it lacks a directly stated primary meaning: [...] *it is impossible to look into kaleidoscope for long, because you are getting tired. What you see there is only optical illusion, without any meaning, blood or soul* [17: 149].

However, after the *culture shock* experienced in St. Petersburg at the beginning of the 20th century the classical style of Jāzeps Vītols music becomes more refined, especially in his vocal lyrics – the most subjective, nuanced and varied genre of his creation. In some of his creations the element of harmony becomes increasingly less marked and exquisite. The song *The Dream of an Orchid* (*Orhidejas sapnis* Op. 50 #4, 1918) for a solo voice, inspired by the lyrics by Fricis Bārda is rich in expressionistic and fantastic images, where a romantically sapless, tranquil and glowing vision literally explodes, transforming into quite a different kind of music – tense and strenuous, being congenial to *Salome* and *Electra* by Richard Strauss. Particularly tense and psychologically complicated proves to be opus 61, written in 1923. The recited monologue *Nightmare* (*Murgi*) based on the lyrics by Andrejs Kurcijs demands music which is so much permeated with discordant notes that in some places it is wavering on atonality.

Contrary to the above brightly impressionistic richness in colouring should be mentioned. It can be sensed in several pieces by Jāzeps Vītols – in the filigree and cool daintiness of orchestra suite *Jewels* (*Dārgakmeņi*, 1924) which is akin to the French music for ballet performances; in the subtle colouring of the introductory piano part for the solo song *Misty days* (*Miglainas dienas* Op. 53 #2) based on the lyrics by Edvards Vulfs (1919) as well as in the song *Melodies* (*Melodijas*) based on the lyrics by Jānis Sudrabkalns and composed in 1933, where a whole-tone scale gives rise to an ascending uniformity of pedal-merging sounds. Everything that has been said here leads to the conclusion that new trends of the 20th century still have gradually found reflection also in the music of Jāzeps Vītols, although he himself might not even have perceived it.

Literatūra

1. Austriņš, Antons. *Emīla Dārziņa traģēdija // Emīls Dārziņš. Raksti. Atmiņas par Emīlu Dārziņu*. Rīga: Liesma, 1975, 328.–331. lpp.
2. Dārziņš, Emīls. *Ceļa jūtīs // Mēness meti, saules stīga. Emīls Dārziņš / Sast. Zane Gailīte*. Rīga: Pils, 2006, 220.–226. lpp.
3. Graubiņš, Jēkabs. *Jāzepa Vītola tautasdziesmu harmonizējumi // Jāzeps Vītols / Sast. Jēkabs Graubiņš*. Rīga: Latvju Grāmata, 1944, 404.–420. lpp.
4. Gruzna, Pāvils. *Jurjānu Pāvula izrīkotais simfoniju koncerts // Balss*. 1906, 4. septembris.

5. Jāņa Zālīša dienasgrāmatas fragmenti // Jānis Zālītis atmiņās un apcerēs, dienasgrāmatas lappusēs, vēstulēs / Sast. un komentāru autore Vizbulīte Bērziņa. Rīga: Zinātne, 1984, 65.–83. lpp.
6. Klotiņš, Arnolds. *Par mūsu mūzikas šodien* // *Latviešu mūzika*, 5 / Sakārtojuši Arvīds Darkevics un Ludvigs Kārklīšs. Rīga: Liesma, 1966, 7.–46. lpp.
7. Kursīte, Janīna. *Latviešu dekadence. Dzeja* // Grāmata. 1991, 3. nr., 15.–20. lpp.
8. Kūle, Maija; Kūlis, Rihards. *Filosofija* / 3. izdevums. Rīga: Zvaigzne ABC, 1998.
9. Ķeniņš, Tālovaldis. *Alberts Jērums – pirmais latviešu XX gadsimta komponists* // *Latvju mūzika* / Periodisks rakstu krājums. Red. Roberts Zuika. Apgādātāji: Latviešu koru apvienība ASV un Latviešu dziesmu svētku biedrība Kanādā. 1981, 12. nr., 1110.–1122. lpp.
10. Lamberga, Dace. *Klasiskais modernisms. Latvijas glezniecība 20. gadsimta sākumā*. Rīga: Neputns, 2004.
11. *Olimpā bez lifta. Grāmata par komponista Alberta Jēruma dzīvi* / Sakārtotāja Inga Jēruma, red. Jāņa Jēruma-Grīnberga. Rīga: Musica Baltica, 1996.
12. Pass, Oktavio. *Tagadni meklējot* / No spāņu valodas tulkojis Leons Briedis // Grāmata. 1991, 12. nr., 38.–45. lpp.
13. Rubenis, Andris. *20. gadsimta kultūra Eiropā*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2004.
14. Tabūns, Bronislavs. *Modernisma virzieni latviešu literatūrā*. Rīga: Zinātne, 2003.
15. Vēriņa, Sofija. *Jāzeps Vītols – komponists un pedagogs*. Rīga: Avots, 1991.
16. Vītols, Jāzeps. *Mana koradziesma* // *Jāzeps Vītols. Kopotas dziesmas jauktiem, vīru un sievu koriem a cappella*. Rīga: Latvijas Skaņražu kopa, 1933, 289.–293. lpp.
17. Vītols, Jāzeps. *Raksti* / Sast. un komentāru autore Vija Muške. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1964.
18. Vītols, Jāzeps. *Zālītis – komponists* // *Jānis Zālītis atmiņās un apcerēs, dienasgrāmatas lappusēs, vēstulēs* / Sast. un komentāru autore Vizbulīte Bērziņa. Rīga: Zinātne, 1984, 14.–31. lpp.
19. Zālītis, Ed[uards u.c.] *Mūsu mākslas motīvi* // *Dzelme*. 1906, 5. nr., 193.–197. lpp.
20. Zālītis, Jānis. *J. Vītols kā solodziesmu komponists* // *Zālītis, Jānis. Raksti* / Sast. Milda Zālīte. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1960, 148.–164. lpp.
21. Zemzare, Ingrīda. *Tālovaldis Ķeniņš. Starp divām pasaulēm*. Rīga: Garā pupa, 1994.

Jānis Ivanovs. Solodziesmas *Arāja ticība* pirmiespiedums (fragments).
Rīga: P. Neldners, 20. gadsimta
30. gadi

Arāja ticība

Raimonds Bebris.



57-38139

Jānis Jvanovs.

Moderato

Sir - mit, ar va-ro-ņu le - - me - si

ar - sim mēs ze - mes krū - - ti... vai tu mūs cīņ-lau-kos

ne - ne-si Tāv-ze-mei klājās kad grū - ti? Ro - - kam,

rit. a tempo

JĀŅA IVANOVA VOKĀLĀ LIRIKA

Līga Jakovicka

Jāņa Ivanova (1906–1983) daiļrades galvenais žanrs – simfoniskā mūzika – jau kopš 20. gadsimta vidus bijis gan klausītāju, gan atskaņotājmākslinieku un pētnieku uzmanības centrā, turpretī viņa vokālā lirika šādu popularitāti nav guvusi. Presē un arī zinātniskos rakstos sastopamas pavisam retas norādes (un tikai!) uz kādreiz eksistējušām vai atskaņotām solodziesmām. Plašāku pētījumu par šo tēmu nav. Savu nelielo rakstu esmu iecerējusi kā pirmo mēģinājumu sniegt iespējami pilnīgu kopainu, kas aptver dokumentos un laikabiedru atmiņās fiksētās Ivanova solodziesmas; vienlaikus jākonstatē skaudrā realitāte, ka mūsdienu atskaņotājpraksē pagaidām iekļāvušās vien dažas no tām.

Apkopojot visu iespējamo informāciju – fragmentārus ziņojumus presē, ģimenes arhīva dokumentus un publicētos nošu materiālus –, aktuāli šķita trīs uzdevumi:

- aplūkot solodziesmas vietu dažādos Jāņa Ivanova daiļrades periodos;
- raksturot dzejas izvēli, tās galvenos kritērijus;
- ieskicēt būtiskākās stilistiskās līnijas komponista solodziesmās.

Nošu materiāls, kas ir mana pētījuma pamatā, rasts paša Jāņa Ivanova arhīva materiālos, nedaudzajās laikabiedru liecībās, kā arī rokrakstos, kuros man savulaik deva iespēju ielūkoties nu jau aizsaulē aizgājušais komponista dēls Igors Ivanovs (1940. gada 9. decembris – 1990. gada 5. aprīlis).

Solodziesmas žanrs mūsu simfoniķa *par excellence* [1: 169] daiļradē nav bagātīgi pārstāvēts. Ja svaru kausos pretī liktu meistara 21 simfoniju, tad solodziesmu kopsvars būtu daudz trauslāks un niecīgāks – taču ne maznozīmīgāks. Pēc manā rīcībā esošajiem datiem, balsij ar pavadījumu radītas 23 oriģināldziesmas un 9 tautasdziesmu apdares, turklāt vairākos variantos.¹ Tautas melodiju izvēlē Ivanovs pievērsies galvenokārt dzimtajam Latgales novadam – to apliecina gan *Aiz ezera augsti kalni* un *Aiz azara bolti bārzi*, gan arī *Trīs jaunas māšas*. Melodiju pavadījums uzticēts dažādiem atskaņotājsastāviem – klavierēm, korim vai simfoniskajam orķestrim; kopumā jūtama saikne ar Jurjānu Andrejam (1856–1922) un Emilim Melngailim (1874–1954) raksturīgajiem apdaru principiem.

Pirmās solodziesmas tapušas 20. gadsimta 30. gadu vidū – periodā, kad jaunā skaņražā stils vēl tikai veidojās. Atgādināšu, ka līdztekus Ivanovam solodziesmas tolaik komponēja arī tādi šī žanra meistari kā Jāzeps Vītols (1863–1948), Emīlis Melngailis (1874–1954), jaunais Arvīds Žilinskis (1905–1993) u.c. Tipiskākās viņu daiļrades vadlīnijas – tautiskums, dabas poetizācija un paralēles ar cilvēka mūža ritumu – izpaužas arī Ivanova agrīnajos opusos. Tādējādi redzam, ka apjomīgos simfonisma mērogos domājošais meistars klusībā lolojis šo latviešu klasiķu iemīļoto žanru. Te vietā paralēles ar krievu filozofiskās domas paudēju mūzikā, izcilo simfoniķi un polifoniķi Sergeju Taņejevu (1856–1915), kuram tieši

¹ Plašāku pārskatu par Jāņa Ivanova solodziesmām un tautasdziesmu apdarēm sk. Arvīda Bomika veidotajā komponista skaņdarbu sarakstā, kas publicēts Latvijas Mūzikas informācijas centra mājas lapā [5]. Blakus šajā sarakstā minētajām kompozīcijām vēl jāatzīmē Poēma balsij un klavierēm – pēc Igora Ivanova stāstītā, arī 30. gadu darbs [6].

² Vienīgais vēlāk sacerētais skaņdarbs balsij un klavierēm ir *Andra dziesma* (1955) no mūzikas kinofilmāi *Salna pavasarī*, kura gan filmas skanošajā materiālā netika iekļauta.

³ Ir saglabājusies otra, 1936. gadā komponētā *Šūpuļa dziesma* ar Tāļa Matīsa vārdiem pēc tautasdziesmas motīviem.

romances sniegušas atelpas brīžus citkārt psiholoģiski saspringtajā skaņutēlu pasaulē.

No Jāņa Ivanova 23 solodziesmām 22 tapušas 20. gadsimta 30.–40. gados², tajā skaitā 18 dziesmas – 30. gados. Daļu no tām mūsdienu klausītājam vairs nav lemts iepazīt. Piemēram, miniatūrai *Mans ezers* (1938) nav saglabājies mūzikas materiāls, tāpat nezinām teksta autoru. Trūkst informācijas arī par *Šūpuļa dziesmu* (1939)³ un Poēmu balsij ar klavierēm: Igora Ivanova stāstītais liecina, ka tās bijušas melodeklamācijas ar klavieru starpspēlēm [6].

Agrīno dziesmu tematikā dominē dabas poēzija un laikrites skaistuma apdziedājums ar Jāņa Raiņa (1865–1929), Tāļa Matīsa (1904–1985), Raimonda Bebra (1891–1940) un citu dzejnieku vārsēm. Īpaši jāatzīmē T. Matīsa loma vairāku solo opusu tapšanā. Šis savulaik populārais dziedātājs, dzejnieks un teicamais vokālais pedagogs bijis Ivanova draugs un radošās sadarbības partneris, kurš stimulējis viņu sacerēt dziesmas, piedāvājis teksta variantus un pats arī jaundarbus atskaņojis. Te minamas visai pazīstamās un 30. gados klausītāju iemīļotās miniatūras *Latgales gana dziesma* (1935), *Vējš nes lapu...* (1936/1937) un *Sauleskalnā* (1937/1939). Jau šajās pirmajās kompozīcijās strikti iezīmējas skaņradim tipiskie izteiksmes principi: bagāts, tautas mūzikā sakņots melodisms un vienkāršība, domas skaidrība un klavierpavadījuma ilustratīva tēlainība:



Tālis Matīss 1942. gada 7. martā.
Abu fotogrāfiju oriģināli glabājas Rakstniecības, teātra un mūzikas muzejā.



Jānis Ivanovs 1936. gada decembrī.

1. piemērs (*Sauleskalnā*)

Andante

The musical score is in 3/4 time, key of B-flat major. It consists of two systems. The first system shows a vocal line with four rests and a piano accompaniment starting with a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with quarter notes and half notes. The second system introduces the vocal melody with the lyrics: "Rī-ta blāz - mā at-šalc vēc - ji, kal-nā aug-stāk gri-bas iet." The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern, including accents on the bass line.

Tieši Ivanova daiļrades sākumperiodā sastopamies ar vienu no dramatiskākajām viņa vokālās mūzikas lappusēm – dziļi traģisko, zemtekstiem bagātu dziesmu *Vējš nes lapu...*. Nevaldāmā brāzmainība, spraigi kāpjošā melodija, dzīvi pulsējošais pavadījums būtiski atšķir minēto opusu no citiem šī perioda vokālajiem darbiem.

2. piemērs (Vējš nes lapu...)

Andante. (Rubato)

Vējš nes la-pu kā no zel-ta,

Ma-na sirds no skum-jām smel-ta, Mek-lē te-vi,

Mek-lē te-vi, gai-šo prie-ku, Lai es at-kal līg-smis tie-ku.

Impresionistiski gleznainu niansi ienes harmonisko krāsu saspēles un smalkās dinamikas gradācijas: malējos posmos valda izteikti klusināts skanējums, *sirds skumjām* atbilstošs *piano*, ko tikai vidusposmā nomaina spēcīgs *fortissimo*.

Par lielu māksliniecisko vērtību, kas zudusi mūsu mūzikas kultūrai, var uzskatīt 1939.–1940. gadā radīto ciklu *Piecas dziesmas ar Rabindranata Tagores vārdiem*. Komponista laikabiedrs Ludvigs Kārklīšs (1928) savās atmiņās liecina, ka Tagore (1861–1941) bijis Ivanovam īpaši tuvs [7: 3]. Abus vienojusi specifiskā, dziļi filozofiskā dzīves izjūta, zemtekstu un simbolu bagātība. Cikls velīts izcilajai un savulaik klausītāju iemīļotajai latviešu dziedātājai Hertai Lūsei (1892–1980), kura bijusi arī tā pirmatskaņotāja. Diemžēl skaņdarba turpmākais liktenis nav zināms.

20. gadsimta 40. gados radītas četras dziesmas ar Augusta Eglāja (1904–1994), Kārļa Skalbes (1879–1945), Andreja Eglīša (1912–2006) un Alberta Sprūdža

(1908–1944) dzeju. Kā iezīmīgākās, sižetiski un muzikāli raksturīgākās minamas *Latgales līdumos* (1940, Eglāja teksts) un *Laiks gadu straumēm plūst* (1944, Sprūdža vārsmas). Šajās miniatūrās valda nevis padomju laika ideoloģijas slavinošais pašcildinājums vai šablonisks patoss, bet gan komponistam tik tipiskā, atturīgi kontemplatīvā lirika.

Raksturojot solodziesmu satura ievirzi, pirmām kārtām jāizceļ cilvēciskās atbildības, pienākuma tēma – vienalga, vai tā jaušama naivā ganu dziesmas motīvā, vai paralēlēs ar gadskārtu miju un cilvēka mūža norisi. Dzīves rituma nepārtrauktība, tā saikne ar dabas procesu nenovēršamību iezīmējas jau *Manas dzimtenes pusē* (1936/1937, Eglāja vārdi), bet vēl skaidrāk – dziesmā *Laiks gadu straumēm plūst*.

Otrs būtisks satura atzars ir dzimtenes dabas skaistuma apcere. Līdzīgi kā simfoniskajos darbos *Padebešu kalns* (1938) un *Varavīksne* (1939), arī solodziesmās *Sauleskalnā* (1937/1939, Jānis Klīdzējs – Tālis Matīss) un *Zeme, zeme, Daugaviņa* (1937, Jānis Rainis) dominē tautiski skaidrs, viegli uztverams, reizēm impresionistiskām krāsām gleznots dzimtenes tēls.

Šai ziņā zīmīga šķiet 40. gados radītā dziesma *Laiks gadu straumēm plūst*, kuras pacilatātajā, himniski augšupejošajā melodijā skaidri kristalizējas pamatdoma – pārliecība par dzīves rituma stabilitāti, savas vērtības apziņu, tomēr bez virspusēja patosa vai ārišķības. Te varam atrast paralēles ar komponista daiļrades galveno žanru – simfonisko mūziku, proti, ar vienu no brieduma perioda darbiem, *Symphonia ipsa* (1972), kur saklausāmas pārdomas par dzīvi, personības vietu neapturamajā likteņgaitas ritumā.

3. piemērs (*Laiks gadu straumēm plūst*)

Ātri

f Laiks ga - du strau - mēm plūst un līdz sev au - dzes

f Tremolo

rauj, bet u - pes ne - iz - žūst, kam ras - ties avots ļauj.

Izraugoties dzejas tekstus, Ivanovs meklē ne tik daudz simboliski slēptus tēlus vai filozofiskus pretmetus, cik smagnēju stabilitāti, tiešumu, domas skaidrību. Viņam tuvas Friča Bārdas, Jāņa Raiņa, Tāļa Matīsa viegli uztveramās, pārsvarā liriski poētiskās, metaforām un epitetiem bagātās vārsmas. Izraudzītajiem dzejoļiem raksturīgs skaidrs pantmērs, kuru komponists rūpīgi saudzē: tikai retumis, īpašos gadījumos, viņš atļaujas atkārtot izceļamus, akcentējamus vārdus vai pat veselas frāzes. Ivanova vokālā lirika veidojusies teksta primaritātes iespaidā, un dzeja sniedz tekstuālo impulsu skaņai. Krāsainības vai tēlainības paspilgtināšanai izmantotas zilbju rotaļas, aliterāciju spēles. Viens no piemēriem ir komponista pirmais vokālais opuss – *Latgales gana dziesma* ar Tāļa Matīsa vārdiem.

*Dzimtene mana te,
Latgale, mīļā, tu!
Dziedu dziesmu Tev es.
Kas es būtu bez dzimtenes?*

Dziesmas atsevišķus posmus rotā ganu saucienu intonācijas – *la, la, lē; li, la, lū; ē-ū!* Pastorālais raksturs, pavadījuma nemitīgi šūpojošais fons rada idillisku noskaņu, kas raisa asociācijas ar dažām Alfrēda Kalniņa simfoniskās un vokālās mūzikas lappusēm – solodziesmu *Vakara miers* (ne vēlāk kā 1904, Jāņa Raiņa teksts), simfonisko idilli *Mana dzimtene* (1906) u.c.

Iz teiksmes līdzekļu ziņā komponists saglabā saikni ar solodziesmas tradīcijām, kas izveidojušās jau 19. gadsimtā. Proti, liela loma ir žanriskumam un ilustratīviem elementiem.

4. piemērs (*Manas dzimtenes pusē*)

Andante

Ma-nas dzim-te-nes pu-sē ru-dens kad at-nā-cis,
ba-gā-ti dār-zi klu-sē, mir-dzo-ši aug-lī ris...

Formveides jomā Jānim Ivanovam vistuvākā bijusi trijdaļu uzbūve, kuru sastopam gandrīz visos 30.–40. gadu opusos – *Arāja ticība* (1937, Raimonda Bebra vārdi), arī jau pieminētajās dziesmās *Latgales līdumos*, *Laiks gadu straumēm plūst*, *Sauleskalnā* un *Manas dzimtenes pusē*. Vien retumis, akcentējot tuvību folklorai, komponists pievēršas strofu formai vai divdaļformai (*Šūpuļa dziesma*, tautasdziesmu apdares).

Pārdomāta un interesanti traktēta ir tonāli skaņkārtiskā dramaturģija. Pārskatot manā rīcībā esošās miniatūras, konstatēju būtisku bemolu sfēras dominanti. To apliecina dziesmas *Bezdelīgas* (1937, Zinaīdas Lazdas vārdi), *Laiks gadu straumēm plūst*, *Sauleskalnā*, *Arāja ticība*, *Aglūnas vakars* (1938, Antona Austrīņa dzeja), *Manas dzimtenes pusē*, *Māras zeme* (1943, Andreja Egliša vārdi) u.c. No man zināmajām dziesmām tikai dažas rakstītas diēzu tonalitātēs, turklāt visas – minora skaņkārtā (*Šūpuļa dziesma* sacerēta *h moll*, *Vejš nes lapu... – fis moll*, *Uz Latgales mīļīgiem kalniem – h moll*). Raksturīgs autora skaņkārtiskās domāšanas princips ir tautas mūzikas elementu iekļāvums tēla tiešākas ilustrācijas nolūkā. Tā *Latgales gana dziesmā* tautisko kolorītu akcentē skaidri iezīmētā frīģiskā skaņkārtā melodijā un klavierpavadījumā; gan šajā, gan arī vairākās citās dziesmās (*Zeme, zeme*, *Daugaviņa*; *Māras zeme* u.c.) īpaši izcelts dabiskais ievadtonis. Neapšaubāmi tradicionāls, ne novators paņēmieni, kas tomēr ienes svaigu krāsu, ir minora dziesmu beigu kadenču gaišais atrisinājums mažorā: šāds atturīgi tverts pavērsiens *ivanoviski* kontemplatīvajiem tēliem piešķir cerīgu, gaišu niansi.

Neraugoties uz krāsaino un bagāto pavadījumu, galvenais izteiksmes līdzeklis komponista solodziesmās ir melodija. Tieši tā nosaka viņa vokālās lirikas spilgtumu un dzīvotspēju. Reizēm melodija ir tautiski skaidra, uzsvērti vienkārša, saistīta ar viena tematiskā grauda sekvenčveida attīstību (*Zeme, zeme, Daugaviņa*). Citkārt – strauji augšuptraucoša, uz kulmināciju vērsta (*Laiks gadu straumēm plūst*). Pēdējā piemērā saklausāms arī kāds zīmīgs kontrasts: pacilāti kāpjošajai melodijai, kur jau pirmais teikums ietver gan visaugstāko, gan zemāko skaņu (attiecīgi, otrās oktāvas *f* un pirmās oktāvas *es*) pretstatīts rečitējošs, statiski mazkustīgs vidusposms. Tas pilns iekšēja sprieguma un apvaldīta satraukuma. Vokālajai līnijai raksturīga virzība pa mazās sekundas skaņām; zemtekstu ļauj apjaust klavieru straujās pasāžas:

5. piemērs (citāts no dziesmas *Laiks gadu straumēm plūst* vidusposma)

The musical score consists of two systems. The first system shows the piano accompaniment with a treble and bass clef. The right hand plays a steady eighth-note pattern, while the left hand plays a more complex bass line with some slurs and fingering markings (6, 5). The second system shows the voice part with a treble clef and the lyrics: "Zūd pē - das ak - me - nī un sa - grūst templis stalts,". The voice part is marked "(deklamējoši)". Below the voice part is the piano accompaniment for the second system, marked "simile", with a treble and bass clef. The piano part continues with a similar eighth-note pattern in the right hand and a complex bass line in the left hand, with fingering markings (5) and dynamics (m.d.).

Tēlainību papildina visai bagātīgais ostinato izmantojums, turklāt tas ir ļoti diferencēts – gan kā izturēts skaniskais pamats (ērgelpunkts), gan ilgstoši atkārtota secība, kas bieži vien apliecina tautisku kolorītu. Tā, piemēram, *Latgales gana dziesmas* pavadījumā iezīmīgas ir tukšās kvintas un šupojošais fons ar diatonisku sekundu zvaniem.

Bieži sastopami arī dažnedažādi ilustratīvie elementi. *Latgales līdumos* arfas vai kokles imitācija pavadījumā ieskicē senatnīgu, nedaudz teiksmainu ainu; dziesmā *Uz Latgales mīļīgiem kalniem* klavieru ievads līdzinās sirsnīgai tautasdziesmai. *Aglūnas vakara* pavadījuma dzidri augstā tesitūra un netverami ēteriskās arpēdžijas rada priekšstatu par dievišķā gara klātbūtni; savukārt *Bezdelīgās* pavadījuma strauji zibošās sekundu saskaņas asociējas ar putnu vidžināšanu.

Savā nelielajā rakstā nepretendēju uz izsmeļošu Jāņa Ivanova vokālās kamerlirikas izpēti – padziļinātu tās analīzi liedz veikt visai trūcīgais nošu materiālu klāsts. Tomēr arī manis aplūkotās solodziesmu īpatnības paver jaunu, mazāk zināmu lappusi izcilā Latgales mūziķa portretējumā.

THE VOCAL LYRICISM OF JĀNIS IVANOVŠ

Līga Jakovicka

Summary

The symphonic music of Jānis Ivanovš has been since the middle of the 20th century at the centre of attention among listeners, musicians, and conductors, as well as musicologists. However, his vocal chamber music has not gained such popularity.

In compiling all of the available information – fragmentary items in the media, family archival materials, and published music, three main lines of research were conducted:

- during which periods did the composer most actively devote himself to the solo art song;
- determinant selection of poetic themes, in which the poet's texts are predominant;
- the role of tradition in the solo songs of Jānis Ivanovš, and their main stylistic features.

The genre of the solo art song for our symphonic composer *par excellence* [1: 169] has not been richly represented in his output. If one were to weigh Ivanovš' 21 symphonies against 23 solo miniatures, then his art songs would be much lighter and more fragile, although not less significant. According to information available to me, he has composed 23 songs for solo voice with accompaniment, as well as 9 folk song arrangements for voice and accompaniment, in several versions.

The first examples of solo songs are connected with the mid-1930's; this indicates that this genre, so much loved by classic Latvian composers, was also esteemed by the master of large symphonic forms, Ivanovš.

During the 1930's Ivanovš composed 18 miniatures. These were mostly settings of poetry expressing the beauty of nature and of the passing of time by Jānis Rainis (1865–1929), Tālis Matīss (1904–1985), Raimonds Bebris (1891–1940) and other poets. The greatest artistic achievement of this time period that has been lost to our musical culture is the cycle *Five Songs on Texts by Rabindranath Tagore* (*Piecas dziesmas ar Ramindranata Tagores vārdiem*), composed in 1939–1940.

During the 1940's Ivanovš composed four songs on poems by Augusts Eglājs (1904–1994), Kārlis Skalbe (1879–1945), Andrejs Eglītis (1912–2006) and Alberts Sprūdžs (1908–1944). Among these, the most typical in musical and poetic content are Augusts Eglājs' *In the Meadows of Latgale* (*Latgales līdumos*, 1940) and *Time Flows in Currents of Years* (*Laiks gadu straumēm plūst*, 1944) with text by Alberts Sprūdžs.

In 1955, another solo song appeared: *Andra's Song* from the music for the film *Frost in the Spring* (*Salna pavasarī*), although the song itself was not incorporated into the soundtrack.

In characterizing the thematic content of Ivanovs' solo songs, one can highlight the themes of human responsibility and obligation, the love of the beauty of nature, and furthermore, there is a predominance of folk-like clarity and an easily perceived, sometimes impressionistically colorful portrayal of that native land.

The selection of poetic texts was done with great care and thought. In poetry the composer sought weighty stability, directness and clarity of meaning, not so much symbolism or philosophic juxtapositions. He felt closeness to the poetry of Fricis Bārda, Jānis Rainis, and Tālis Matīss, which is clearly perceivable, sometimes lyrical, and often rich with vivid analogies, metaphors and epithets.

In terms of musical expression, the composer preserved typical elements of the solo song of the Romantic period. Primary among them are the importance of genre and illustrativism. Three-part musical form is predominant, which can be found in almost all of the opuses of the 1930's and 1940's.

Very well thought out and interestingly presented is the composer's dramaturgy of tonality. In looking over the solo miniatures that are and were at my disposal, I cannot help but notice that Ivanovs prefers keys in flats rather than those in sharps. Especially favorite for him are E-flat major and minor – *Near My Homeland (Manas dzimtenes pusē, 1936/1937)*, *The Plowman's Faith (Arāja ticība, 1937)*, *On the Hill of the Sun (Sauleskalnā, 1937/1939)*.

An undoubtedly traditional, not at all innovative, and yet highly attractive, colorful device is having a final cadence on a major tonic chord for a song that is in a minor key. Typical of Ivanovs, this gives the song a brighter, more hopeful conclusion in the context of a contemplative work in a manner that is understated and unobtrusive.

My article is not intended to be a comprehensive study of the solo songs of Jānis Ivanovs; part of the reason for this is a shortage of printed musical material. Nevertheless, some insight into a hitherto neglected area in the works of Ivanovs is offered here, opening a new and less known page in the portrayal of the master from Latgale.

Literatūra

1. Grīnfelds, Nilss. *Padomju Latvijas mūzika*. Rīga: Liesma, 1976.
2. Kārklīšs, Ludvigs. *Nacionālo iezīmju izpausme Jāņa Ivanova simfonismā // Latviešu mūzika, VII / Sakārtojuši Arvīds Darkevics un Ludvigs Kārklīšs*. Rīga: Liesma, 1969, 85.–108. lpp.
3. Klotiņš, Arnolds. *Folkloras interpretācija un mūzikas saturs // Latviešu mūzika, X / Sakārtojuši Arvīds Darkevics un Ludvigs Kārklīšs*. Rīga: Liesma, 1973, 30.–57. lpp.
4. Krasinska, Lija. *Jāzepa Vītola solodziezmu melodika un tās sakari ar runas intonāciju // Latviešu mūzika, 19 / Sastādījuši Arvīds Darkevics un Laima Mūrniece*. Rīga: Liesma, 1990, 50.–103. lpp.

Citi avoti

5. Bomiks, Arvīds. *Ivanovs, Jānis* [Skaņdarbu saraksts] // <http://66.102.9.104/search?q=cache:HJxYvzdvo1IJ:www.lmic.lv/core.php%3FpageId%3D747%26id%3D289%26profile%3D1>
6. Jakovicka, Līga. *Sarunas ar Igoru Ivanovu*. Rīga: rokraksts autores personīgajā arhīvā, 1986.
7. Jakovicka, Līga. *Sarunas ar Ludvigu Kārkliņu*. Rīga: rokraksts autores personīgajā arhīvā, 1986.

Latviešu pirmās simfoniskās
partitūras autors Jurjānu Andrejs
ap Trešo dziesmu svētku (1888)
laiku. Fotografijas oriģināls glabājas
JVLMA foto un attēlu arhīvā.



2. LATVIEŠU SIMFONISMA ATTĪSTĪBAS CEĻI

LATVIEŠU SIMFONISKĀS MŪZIKAS BĒRNĪBA. VĒSTURISKAIS KONTEKSTS

Terēze Zīberte-Ijaba

Simfoniskie darbi mūsdienās ir kļuvuši par latviešu mūzikas *seju* pasaulē. Viens no šī žanra popularitātes veicinātājiem bija *Latviešu simfoniskās mūzikas gads-2005*; tas rosināja simfoniskās mūzikas kataloga tapšanu Latvijas Mūzikas informācijas centra paspārnē, kā arī bukleta *Sinfonia Lettica 125* [16] izdošanu. Simfoniskās mūzikas gada ietvaros Latvijas Radio programma *Klasika* veidoja raidījumu ciklu *Latviešu simfoniskā pavārgrāmata*, noritēja simfonisko partitūru sakārtošana un digitalizācija. Klajā nāca latviešu mūzikas dubuldisk *Symphonia Ipsa* (LMIC CD-2005-5/6); Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija organizēja zinātnisko konferenci *Latviešu simfoniskās mūzikas ceļš 1880–2005*, kurā tika aplūkoti aktuāli žanra attīstības jautājumi. Tādējādi *simfoniskā gada* inspirācija rosināja daudzu pētniecisko ieceru dzimšanu. To vidū ir arī šis raksts, kas veltīts latviešu simfoniskās mūzikas dzīvei, tajā skaitā simfoniskās miniatūras žanra attīstībai periodā no 1880. gada līdz 1914. gadam. Tas ir laikposms no pirmo divu latviešu simfonisko partitūru rašanās brīža (Jurjānu Andreja *Simfonisks Allegro, Latvju Vispārējo dziesmu svētku maršs*) līdz Pirmajam pasaules karam. Tēmas aktualitāte izriet no fakta, ka latviešu klasiķu simfoniskās miniatūras¹ pagaidām nav guvušas plašu, vispusīgu izpēti. Taču šim žanram bija liela loma latviešu simfoniskās mūzikas *bērnībā*.

¹Miniatūras jēdziens šajā gadījumā lietojams nosacīti – tas apzīmē viendabīgas kompozīcijas (pretstatā cikliskiem darbiem).

1. Vēsturiskais fons: Rīgas sabiedriskā dzīve 1880.–1914. gadā

Lai sniegtu plašāku ieskatu Latvijas kultūrvēsturiskajā situācijā, vispirms pievērsīšos 19./20. gadsimta mijas sabiedriski politiskajai kopainai.

19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā Rīga saimnieciskā un daļēji arī kultūras ziņā līdzinājās daudzām Eiropas pilsētām. Dominēja vācu kultūras pārstāvji ar izkoptām mūzikas, arhitektūras, filozofijas un mākslas tradīcijām, kā arī samērā ciešām saitēm ar Vāciju. Cittautiešu veidotā kultūrpolitika tomēr zināmā mērā bremzēja latviešu nacionālās kultūras attīstību. Piemēram, cara cenzūras 1874. gada 3. oktobrī atļautais, Pēterburgā iespiestais Baumaņu Kārļa dziesmu krājums *Līgo* (1874) pie pircējiem tā arī nenokļuva. Pēc gubernatora pavēles tas tika konfiscēts un Daugavmalā sadedzināts [4: 71]. Jāatzīst, ka latviešu zemnieku kultūra un vācu pilsētnieku kultūra lielā mērā palika viena otrai svešas, lai gan bija sfēras, kurās tās savstarpēji ietekmējās. Mūsu koku kustības un dziesmu svētku tradīcija sakņojas gan luterisko draudžu kultūras, gan vācu dziedāšanas biedrību ietekmē, to veicināja arī vācu dibinātie tautskolotāju semināri.

Latvijas kultūrsituāciju pozitīvi ietekmēja fakts, ka Baltija bija ne tikai tirdzniecības un rūpniecības, bet arī kultūras tranzītzona starp Vāciju un Krieviju. Latviešu mūzika attīstījās ciešā saskarē ar krievu nacionālās skolas tradīcijām – kā jau zināms, mūsu pirmie akadēmisko izglītību guvušie komponisti pārsvarā studēja Pēterburgas konservatorijā. Vienlaikus krievu kultūras labvēlīgo iespaidu mazināja Aleksandra III laikmetam raksturīgā piespiedu rusifikācija, kas spēcīgi izpaudās, sākot ar 19. gadsimta 80. gadiem, un izraisīja pretreakciju latviešos. Akadēmiķis Jānis Stradiņš norāda, ka šī sociālā un nacionālā spriedze nostādīja latviešu tautu starp diviem dzirnakmeņiem, tādējādi stipri radikalizējot sabiedrību 19. gadsimta beigās [18]. Arī Krievijas valdība neveicināja latviešu nacionālās kultūras izaugsmi. Visa pamatā bija pašu kultūras darbinieku entuziasms, patriotisms. Par nozīmīgu vienotājfaktoru kļuva Rīgas Latviešu biedrība (turpmāk RLB, dibināta 1868) ar tās Teātra un Zinību komisijām, Rakstniecības nodaļu un Derīgu grāmatu nodaļu. Biedrība, īpaši savas darbības sākumposmā, veicināja latviešu kultūras un humanitāro zinātņu attīstību (sākumā gan amatierzinātnieku līmenī).

1888. gadā RLB izveidoja Mūzikas komisiju, kurā ilgus gadus darbojās komponists Jurjānu Andrejs. Viņa redakcijā publicēti daudzi latviešu komponistu kormūzikas krājumi un vokālie oriģināldarbi.

Cara laikā no bagāto uzņēmēju vidus izvirzījās arī pirmie latviešu mecenāti, piemēram, Augusts Dombrovskis (1845–1927, rūpnieks, filantrops). Radās organizācijas, kas deva bezmaksas patvērumu latviešu rakstniekiem, māksliniekiem un skaņražiem, to vidū atturības biedrība *Ziemeļblāzma* Rīgas strādnieku priekšpilsētā Mīlgrāvī ar Burtnieku namu [16].

Pēc Marģera Skujenieka apkopotajiem datiem, 1881. gadā Rīgā bija 169 329 iedzīvotāji – no tiem 29,5% latviešu, 39,4% vāciešu un 18,9% krievu. Savukārt 1913. gadā bija jau 517 522 iedzīvotāji, un ievērojami mainījies latviešu īpatsvars – 42,2% latviešu, 19,3% krievu un 13,3% vāciešu [17: 268]. Jāatzīmē, ka 19./20. gadsimta mijā vācu pilsētnieki bija lielākoties turīgi un izglītoti, viņi darbojās galvenokārt izglītības, tirdzniecības, administrācijas un satiksmes jomā. Laukos dzīvojošie vācieši lielākoties pārstāvēja muižu īpašnieku ģimenes, bija arī garīdznieki un muižu pārvaldnieki. Rīgas krievu vidū daudz bija tirgotāju, ierēdņu un armijas pārstāvju. Kaut arī latviešu Rīgā bija trīsreiz vairāk nekā vāciešu un krievu, tomēr pārsvarā viņi ieņēma mazāk apmaksātus amatus: vairums tika nodarbināti rūpniecībā kā algoti strādnieki [17: 339], arī viņu izglītības līmenis bija zemāks un ietekme kultūras sfērā – mazāka.

Šajā laikā latvieši savās ģimenēs bieži lietoja citu tautu valodas. Jau pieminētais Skujenieks vēsta, ka 1897. gadā 18% latviešu runājuši vācu valodā, savukārt 6% krievu valodā. Rīgā vācu valodu par savas ģimenes valodu atzinuši 90% iedzīvotāju [17].

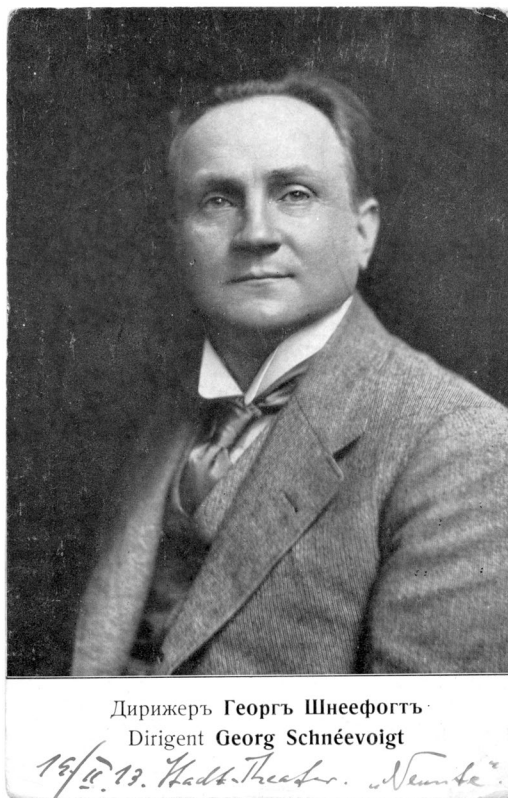
Iedzīvotāju sastāva un saimnieciskās attīstības ziņā Latviju varēja uzskatīt par ļoti eiropieisku zemi, turpretī politiskā pārvalde šeit bija tikpat reakcionāra kā mazāk attīstītos Krievijas reģionos. Pretruna starp

saimnieciski kulturālo dzīvi un politiku lielā mērā saasināja 1905. gada revolūcijas notikumus Latvijā. Pēc tās apspiešanas iestājās gandrīz desmit gadu ilgs mierīgas attīstības posms, kurā tika gūti atzīstami panākumi saimniecībā un arī nacionālās kultūras izaugsmē. Vienlaikus daudzi latviešu kultūras darbinieki (Jānis Rainis, Aspazija, Kārlis Skalbe) bija spiesti doties politiskā trimdā, visbiežāk uz Šveici vai Skandināvijas zemēm.

1. Koncertdzīve Rīgā: daži komentāri par simfonisko darbu atskaņojumiem

Skaņdarba rašanos nosaka ne vien radošas personības izauklētā mūzikas ideja, bet arī kultūrtelpa jeb vide un apstākļi, kādos darbojas komponisti. Neraugoties uz Rīgas koncertdzīves lielo aktivitāti 20. gadsimta sākumā, latviešiem joprojām nebija sava simfoniskā orķestra un plašas simfoniskās koncertpublikas. Latviešu komponisti tikai retumis varēja cerēt uz savu darbu atskaņojumu kādā simfoniskā koncertā, un tas viss bremsēja viņu daiļrades attīstību. Simfoniskie koncerti parasti notika, pateicoties t.s. Vācu teātra (Rīgas Pilsētas teātra, LNO priekšteča) orķestrim, un arī viesdiriģenti lielākoties nevēlējās iestudēt viņiem pilnīgi svešo latviešu mūziku. Tā, piemēram, par būtisku notikumu kļuva somu diriģenta Georga Šnēfogta (*Schneévoigt*, 1872–1947) koncerti 1901. gada vasarā, pilsētas 700 gadu jubilejai veltītās Rīgas rūpniecības un amatniecības izstādes ietvaros. To programmās bija iekļauti Riharda Vāgnera, Pētera Čaikovska un skandināvu komponistu darbi (Juhana Severīna Svensena Simfonija u.c.).

85



Georgs Šnēfogts. Fotografija.
Oriģināls glabājas Rakstniecības,
teātra un mūzikas muzejā.

Īpašu interesi raisīja koncerts *Pēc klausītāju vēlēšanās*, kurā orķestris spēlēja publikas balsu vairākumu guvušus sacerējumus; latviešu kompozīciju to vidū nebija. Pirmajā vietā ar 61 balsi ierindojās Riharda Vāgnera uvertīra operai *Tanheizers*, otrajā (47 balsis) – Edvarda Grīga Pirmā svīta no mūzikas Henrika Ibsena drāmai *Pērs Gints*. Sekoja Žorža Bizē, Ferencs Lista, Roberta Šūmaņa, Ambruāza Tomā u.c. komponistu darbi [7: 34]. Aplūkojot vienu no izstādes ietvaros rīkotajiem koncertiem, laikraksta *Vārds* recenzents atzīst: *Sen gan būtu laiks, ka lielā Rīgā, kura mūzikas ziņā domājas ieņemot diezgan ievērojamu stāvokli, gādātu sevīm pastāvīgu [...] simfoniju orķestri* [1].

Pētot publikācijas 20. gadsimta sākuma periodikā, atklājas vairāki interesanti fakti. Piemēram, 1904. gada vasarā Rīgā viesojās somu komponists Žans Sibēliuss (*Sibelius*, 1865–1957), kurš divus vakarus muzicēja kopā ar Varšavas filharmonijas orķestri. Koncertos, kuros pats autors stāvēja pie diriģenta pulsts, izskanēja vienīgi viņa paša darbi (Otrā simfonija, simfoniskā poēma *Sāga*, uvertīra *Karēlija* u.c.). Šis fakts plaši atspoguļots vācu un krievu presē [13; 21; 22]. Piemēram, krievu avīzes *Rižskij Vestnik* (*Рижский Вестник*) autore Jeļena Mihalovska (*Елена Михаловская*) 1904. gada 19. jūlijā atzīst, ka kupli sanākusi publika uzņēmusi komponistu ļoti silti, tomēr piebilst: *Žēl, ka Sibēliusa kgs neie pazīstīnāja rīdziniekus ar savu Pirmo simfoniju, kas kvalitātes ziņā ievērojami pārspēj Otro, ko viņš nesen atskaņoja Dubultu kūrmaļā* [22]. Savukārt 1904. gada lielākās latviešu avīzes (*Dienas lapa*, *Rīgas Avīze* u.c.) šim notikumam neveltī īpašu uzmanību. Vienīgi 1911. gadā, Sibēliussam viesojoties Rīgā otrreiz, parādās pāris plašākas publikācijas latviešu presē. Viena no tām – Marijas Gubenes raksts avīzē *Dzimtenes Vēstnesis*:

[...] komponists [...] Rīgas simfonisko orķestri diriģējot 3 vakarus izpildīja savas kompozīcijas. [...] No agrāk dzirdētām kompozīcijām ir tikušas izpildītas „Teika” [domāta *Sāga* – T. Z.-I.], brīnumīgi gleznaina kompozīcija, mistiska tumškrāsainā leģenda „Tuonelas gulbis”, un it kā miglā ieplīvurotais „Valse triste” [Skumju valsis – T. Z.-I.], kuram tik uz brīdi migla noskaidrotos. No jauna dzirdējam impresionistu simfonisku fantāziju „Nächtlicher Ritt und Sonnenaufgang” [Naksnīgais brauciens un saullēkts – T. Z.-I.] [5]. Savukārt Pāvils Gruzna laikrakstā *Jaunā Dienas Lapa* īpaši novērtējis somu viesu mūzikas nacionālo kolorītu: *Kā pa brīnumlodziņu visur cauri redzama Somijas klusā daba ar klintīm, mežiem un ezeriem, mazajām druviņām un mājiņām. Un uz šī fona izceļas sirmāis soms, mierīgs, apzinīgs, nesalaužams, pilns ticības uz labāku nākotni un tamdēļ sevī noslēdzies un lepns. Te atskan sajūsmināta lūgšana, te vienmuļās kanneles stīgas, [...] somu deja un beidzot spēcīga, aizgrābjoša himna. Formas ziņā Sibēliuss nepieslejas nevienamei klasiķim. Vistuvāk viņš ir Grīgam. Viņu radniecība saprotama. Brīnums tas, ka komponists ir studējis pie vāciešiem, bet viņu iespaida neredz* [3].

Rīgas kultūras dzīvē ievēribu guva arī diriģenta Karla Pančnera (*Panzner*, 1866–1923) vadītais viesorķestris un 1910. gadā koncertējušais Varšavas filharmonijas orķestris Gžegoža Fitelberga (*Fitelberg*, 1879–1953) vadībā. Repertuārs pārsvarā ietvēra krievu un vācu simfoniskās mūzikas pārles (Ludviga van Bēthovena, Riharda Vāgnera, Pētera Čaikovska darbus); latviešu komponistus pārstāvēja tikai vienreizēji (burtiskā nozīmē) vai

ļoti reti atskaņojumi. Parasti tie bija nelieli sacerējumi – Jāzepa Vītola *Dramatiskā uvertūra* (1895), Jurjānu Andreja *Latvoju tautas brīvībaišana* (1891), Alfrēda Kalniņa *Pie Staburaga* (1906) u.c.

Pirmais latviešu profesionālais simfoniskā orķestra diriģents Artūrs Bobkovics (1885–1959) pēc studijām Vācijā sāka savu darbību Latvijā 1907. gadā. Viņa koncerti notika reti jau pieminētā orķestra trūkuma dēļ, pārsvarā diriģents izlīdzējās ar Vācu teātra orķestra māksliniekiem un, pēc Emīla Dārziņa liecības, pats reizēm bija spiests piemaksāt no savas naudas mūziķu algām [2: 122].

Latvieši – profesionāli mūziķi – bija liels retums, trūka lētu un kvalitatīvu mūzikas skolu, tādēļ materiālie apstākļi daudziem liedza apmeklēt nozīmīgākās pilsētas mūzikas mācību iestādes – Rīgas Pirmo mūzikas institūtu (dib. 1864), Skaņu mākslas skolu (dib. 1877) un Rīgas mūzikas skolu (dib. 1885). Kad diriģents Pāvuls Jurjāns (1866–1948) 1906. gada vasarā ar īrētu orķestri bija ieplānojis trīs latviešu mūzikas koncertus tolaik slavenajā Horna koncertdārzā Majoros, notika vienīgi divi pirmie, jo dārza pārvaldnieks neilgi pirms trešā koncerta sākuma, laužot līgumu, aizslēdza dārza vārtus un sapulcējušos publiku raidīja mājās [7: 42]. Profesionāls latviešu simfoniskais orķestris izveidojās tikai 1912. gada nogalē, kad P. Jurjāna vadībā nodibinājās Latviešu opera, kuras orķestris sniedza regulārus koncertus Interimteātrī [7: 10].² Tajos skanēja Bēthovena *Piektā simfonija c moll*, Čaikovska *Sestā simfonija h moll (Patētiskā)*, Karla Goldmarka simfoniskā poēma *Lauku kāzas*, Grīga svītas no mūzikas Ibsena drāmai *Pērs Gints* un koncertuvertūra *Rudenī*, Mihaila Ipoļitova-Ivanova svīta *Kaukāza skices*, Emīla Dārziņa *Melanholiskais valsis* u.c. darbi.

Profesionālu simfonisko orķestru trūkumu vismaz daļēji kompensēja pašdarbības kolektīvi un mācību iestāžu orķestri. Tā, piemēram, 1902. gada ziemā sāka darboties



Artūrs Bobkovics. Fotografija. Oriģināls glabājas Rakstniecības, teātra un mūzikas muzejā.

² 1908. gada 19. jūnijā nodega Rīgas Latviešu biedrības nams, un organizācija nolēma atsākt savu darbību pagaidu telpās. Šim nolūkam tā izraudzījās vecu, cirka izrādēm celtu koka ēku Puškina (tagad Kronvalda) bulvārī, līdzās II Pilsētas teātrim. Kamēr ēku pārbūvēja, sezonas sākums aizkavējās. Interimteātri (t.i., pagaidu teātri) atklāja 1908. gada 8. novembrī [11: 34–35].

biedrības *Simfonija* orķestris; to vadīja Rīgas mūzikas skolas direktors Hanss Nedela (1866–1938).

Nozīmīga bijusi arī dramatiskā teātra spēcīgā ietekme latviešu kultūrā, kas neveicināja lielu simfonisku darbu rašanos, tieši otrādi – rosināja sacerēt vokālas un instrumentālas miniatūras, kas paredzētas skaitliski nelielam ansamblim vai kamerorķestrim. Teātra izrādēs skanēja ne tikai speciāli uzvedumiem komponēta mūzika. Publika intermēdiju ietvaros baudījusi arī pilnīgi patstāvīgus, ar lugu nesaisītus simfoniskos darbus. Tā, piemēram, atsevišķas daļas no Jurjānu Andreja populārajām *Latvju dejām* skanējušas starp cēlieniem Ādolfā Alunāna lugas *Piltenieks Rīgā* uzvedumā (1883). Savukārt 1907. gadā Nikolajs Alunāns (1859–1919) nodibināja pirmo latviešu simfonisko orķestri *Eifonija*. Tas tika piesaistīts Jaunajam Rīgas teātrim – kolektīvam, kurš darbojās slēgtā Jaunā Latviešu teātra telpās Romanova (tagadējā Lāčplēša) ielā 25, un to uzturēja Rīgas Latviešu biedrība [11: 99]. 1908. gadā Jaunais Rīgas teātris noslēdza pastāvīgu darba līgumu ar orķestri, kas N. Alunāna vadībā līdz 1914. gadam piedalījās teātra izrādēs un sniedza koncertus [19: 33–35].

Jāmin arī aktuālā nošu izdošanas problēma. Lai partitūra būtu pieejama plašākai publikai, tai jābūt iespējai vai vismaz pieejamai pārrakstītu



Nikolajs Alunāns un viņa vadītais orķestris *Eifonija*. Fotografijas oriģināls glabājas Rakstniecības, teātra un mūzikas muzejā.

orķestra balsu veidā. 19./20. gadsimta mijā tikai Jāzeps Vītols mūsu komponistu vidū ieņēma īpašu vietu – viņa orķestra mūziku izdeva Mitrofans Beļajevs (Беляев, 1836–1904, krievu mecenāts, nošu izdevējs). Savukārt Rīgas Latviešu biedrības Mūzikas komisija publicēja tikai kora un solodziesmu notis. Instrumentāli sacerējumi bija jāizdod pašam autoram vai jāgriežas pie kāda citzemju mūzikas izdevēja. Tikai retais no viņiem uzņēmās laist klajā jaunu, nepazīstamu latviešu komponistu darbus. Parasti tie bija nelieli, mājas muzicēšanai piemēroti klavieropusi, kas nesa drošu un ātru peļņu. Orķestra mūzikas izdošanā būtu nācies ieguldīt lielu kapitālu un ilgāk gaidīt uz izdevumu dzēšanu.

Vasaras sezonās Rīgā un Jūrmalā parasti viesojās ārzemju simfoniskie orķestri, kas arī noteica vietējo koncertdzīvi. Repertuārā dominēja vācu un krievu mūzika. Tiem, kas centās panākt latviešu komponistu skaņdarbu iekļāvumu koncertprogrammās, bieži bija jāstāpjas ar aizspriedumu un neuzticības valni. Tādējādi jebkura latviešu simfoniskā darba atskaņojums 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā bija liels notikums, kas guva publikas sevišķu ievēribu. Salīdzinoši biežāk skanēja Jurjānu Andreja *Latvju dejas* (1882–1894), Jāzepa Vītola *Dramatiskā uvertūra* (1895) un uvertūra *Sprīdītis* (1907), Emīla Dārziņa *Melanholiskais valsis* (1904) un Alfrēda Kalniņa simfoniskā idille *Mana dzimtene* (1906).

2. Simfoniskās miniatūras latviešu komponistu daiļradē

Visu iepriekšminēto sociopolitisko un kultūras faktoru iespaidā mūsu komponisti vecmeistari pirmām kārtām pievērsās nelieliem, pārsvarā programmatiskiem simfoniskajiem darbiem, nereti arī kormūzikai un solodziesmas žanram, nevis apjomīgiem simfoniskiem opusiem.

Jurjānu Andrejs sāka savu darbību laikā, kad nebija tapusi vēl neviena latviešu simfoniskā partitūra, un tieši viņš 19. gadsimta pēdējā ceturksnī ievadīja mūsu akadēmisko mūziku nacionāli savdabīgā stilā. Profesors Ludvigs Kārklīns savā darbā *Simfonijas žanra attīstība latviešu mūzikā* dēvē šo periodu par folkloristisko [6: 7]. Viņš uzsver, ka tolaik Eiropas simfonisma strāvojumi (Aleksandra Skrjabinas, Kloda Debisī, Riharda Štrausa, Gustava Mālera māksla u.c.) vēl neietekmēja latviešu simfoniskās mūzikas attīstību. *Tas arī saprotams, jo redzamākie latviešu komponisti mācījās Pēterburgā un bija Glazunova, Ļadova, Taņejeva laikabiedri. Jāzeps Vītols, kā zināms, pats strādāja par profesoru Pēterburgas konservatorijā un, būdams Rimska-Korsakova audzēknis, konsekoenti turpināja viņa tradīcijas* [6: 7–8].

Sākot ar pirmo latviešu simfonisko partitūru 1880. gadā, gandrīz visi turpmākie mūsu klasiķu orķestra darbi (Jurjānu Andreja, Vītola agrīnie sacerējumi, Dārziņa *Liriskā fantāzija*) balstījās uz latviešu tautas melodiju citātiem un to izstrādāšanu.³ Uzplauka viendabīgas kompozīcijas – programmatiskas poēmas, tēlojumi un ainavas. Šie žanri, kas bieži sakņojās mitoloģijā, tautasdziesmās un tautasdejas, bija tipiski arī citām jaunajām nacionālajām skolām.

Lai gan Vītola daiļradē galvenā vieta bijusi kormūzikai, komponists radījis arī ievērojamus, 19. gadsimta tradīcijās ieturētus simfoniskos

³ Spriedums par Dārziņu ir pastarpināts, jo darbs nav saglabājies.

darbus. Viņam pieder virkne programmatisku sacerējumu, kas izceļas ar lielisku instrumentāciju un romantisma laikmetam raksturīgu stilistiku. Kā piemēru var minēt 20. gadsimta sākumā tapušo mazo svītu orķestrim *Septiņas latviešu tautas dziesmas* (1903) un uvertīru dramatiskai pasakai *Sprīdītis* (1907). Plašā pievēršanās tautas melodikai, tās intonācijām, ritmiem un skaņkārtām iezīmējas 19./20. gadsimta mijas programmatiskajās, kā arī neprogrammatiskajās simfoniskajās miniatūrās, kas sasauca ar krievu klasiskās mūzikas tradīcijām.

Nozīmīgu vietu latviešu simfoniskās mūzikas vēsturē ieņem Emīls Dārziņš. Viņa daiļradē īpaši svarīga loma bijusi simfoniskām viendabās formām, kurās dominē smeldzīga lirika un, kā savulaik atzīmējis Jānis Zālītis, pat daži impresionistiski paņēmieni [8: 51]. Līdz mūsdienām saglabājies tikai Dārziņa komponētais *Melanholiskais valsis* (1904); tomēr, pētot 20. gadsimta sākuma mūzikas kritiku, redzam, ka viņa simfoniskie darbi atskaņoti pietiekami bieži, tādējādi netieši iespaidojot nākošos latviešu komponistus. Nenoliedzami svarīga bija arī šīs mūzikas ietekme uz sava laika koncertpubliku. Tās popularitāte atspoguļoja 20. gadsimta sākuma cilvēku domas un izjūtas, viņu sapņus un ilgas.

Pirmās klasiskās latviešu operas autors Alfrēds Kalniņš savus programmatiskos simfoniskos darbus veidoja kā liriskas noskaņu gleznas un dzimtās zemes apdziedājumu. To apliecina arī abu 1906. gadā tapušo opusu nosaukumi – *Mana dzimtene* un *Pie Staburaga*.

Jāmin arī komponista Jūlija Sproģa savrupais ceļš, ko reprezentē, piemēram, divas 1906. gadā sacerētas miniatūras – *Pasaka (Märchen)* un *Rapsodija*. Par šī autora mūziku visasāko kritiku jau vēlāk, 30. gados, izteicis Jānis Zālītis. Viņa recenzijās par Sproģa kompozīcijām parādās pat tādi izteicieni kā *predestinēts diletants*, jo Zālītis spiests atzīt, ka nespēj izvēlēties kritērijus, kas garantētu pozitīvu vērtējumu. Viņš raksta:

*Sproģa vieta mūsu komponistu saimē pilnīgi savrupa. Īpaši tehnikas plānā viņš lielākais savādnieks, kas ignorē vispār pieņemtās, evolūcijas ceļā rastās normas un disciplīnas. Tik „brīvi”, tik bezbailīgi nav rakstījuši ne senlaiku, neraksta arī tagadnes mūzikas novatori. Ne harmonijas, ne kontrapunkta, ne instrumentācijas plāksnē [...] neatradīsim nekur tik lielas vaļības [20]. Tiesa, Sproģim bijuši arī aizstāvji – piemēram, Eduards Ramats, kuram viņa darbos patikusi *sirsniņa, melodisms un vienkāršība* [14: 401].*

* * *

19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā Pēterburgas konservatoriju absolvēja pirmie latviešu komponisti. Tur gūtā izglītība, tai skaitā mācības pie Vītola, zināmā mērā iekonservēja viņu turpmākos uzskatus par mūziku: latviešu komponisti ilgstoši pieturējās iedibinātajai vērtību sistēmai, šajā laikā radot veselu virkni miniatūrtipa simfonisko darbu. Vītola akadēmiskā kompozīcijas skola jūtama vēl nākošajās paaudzēs: arī viņa jaunākie skolnieki – Latvijas Konservatorijas absolventi (piemēram, Lūcija Garūta un Jānis Kalniņš) – savos simfoniskajos darbos turpina liriska miniatūrisma tradīcijas.

Nepārprotami iespaidīgais viendabīgo, bieži programmatisko skaņdarbu īpatsvars latviešu klasiķu daiļradē, iespējams, skaidrojams ne tikai ar laikmeta kultūrvēsturiskām, sociālām, politiskām vai finansiālām problēmām. Tā kā 20. gadsimta sākumā latvieši vēl nebija izveidojuši savu pilsētkultūru, viņi kopēja pilsētniekus vācbaltiešus. Cilvēku apziņā bieži veidojas mīti, kas atspoguļo laikmetam aktuālu struktūru. Viena no mīta funkcijām ir identitātes radīšana, izmantojot noteiktas vērtības un normas. Piemēram, mīts par latviešiem kā *dziedātājtautu* palīdzēja nostiprināties kolektīvajā apziņā nacionālajai identitātei. Jaunajai tautai svarīgs bija arī mitoloģiskais aspekts, etniskās kopienas pašapziņa, kas *atāino* seno, kopīgo pagātni. Ne velti arī latviešu dainas ir miniatūras. Tās apraksta dabu, nemācot abstrahēties. Interesanti, ka Jānis Mediņš grāmatā *Toņi un pustoņi* skar šo tēmu, akcentējot latviešu tautas ģenētiski iedzimto tieksmi uz dabas attēlošanu, vēlmi mūzikā kaut ko *atāinot*. Viņš uzskata, ka mūsu skaņraži, izņemot Jāni Ivanovu, dziļākajā būtībā nemaz nav simfoniķi [12: 206].

Raksta noslēgumā piedāvāju tabulu: tajā ietverts pārskats par latviešu simfoniskajām miniatūrām, kas tapušas laikposmā no 1880. līdz 1914. gadam. Manuskripti (skaņdarbi, kuriem nav izdotas ne partitūras, ne klavierizvilkumi) apzīmēti ar vienu zvaigznīti, savukārt nesaglabājušies darbi – ar divām zvaigznītēm.

Komponists	Sacerēšanas gads	Skaņdarba nosaukums
Jurjānu Andrejs	1880	<i>Latvju Vispārīgo dziesmu svētku maršs</i>
	1883	<i>Trimpus maršs*</i>
	1889	<i>Berceuse</i> stīgu orķestrim
	1882–1894	Simfoniska svīta <i>Latvju dejas</i>
	1891	Simfonisks tēlojums <i>Latvju tautas brīvīšana</i>
		<i>Ievadījums un maršs*</i>
	1896	<i>Svētku maršs*</i>
1907	<i>Sēru maršs</i>	
	Bez gada	<i>Akta maršs*</i> <i>Ej, saulīte, drīz pie Dieva*</i>
Jāzeps Vītols	1889	Simfonisks tēlojums <i>Līgo</i>
	1895	<i>Dramatiskā uvertīra: veltījums A. Ļadovam</i>
		<i>Valse grotesque</i> no nepabeigtas svītas <i>F dur**</i>
	1903	Maza svīta orķestrim <i>Septiņas latviešu tautas dziesmas</i>
1907	Uvertīra <i>Sprīdītis</i>	
Juris Jurjāns	1893	<i>Jubilejas maršs*</i>
Emīls Dārziņš	1901	<i>Liriskā fantāzija**</i>
	1904	Skaņu glezna simfoniskam orķestrim <i>Vientuļā priede**</i>
		<i>Melanholiskais valsis</i>
1906	<i>Maza svīta**</i>	
Alfrēds Kalniņš	1906	Simfoniska idille <i>Mana dzimtene</i> (I red.)
		Simfonisks tēlojums <i>Pie Staburaga</i> (I red.)
Jūlijs Sproģis	1906	<i>Pasaka*</i>
	1906	Rapsodija**
Jēkabs Mediņš	1909	<i>Leģenda</i> stīgu orķestrim
	1912	Prelūdija <i>h moll</i>
Ādolfs Ābele	1914	Intermeco*
		Simfoniska poēma <i>Emīla Dārziņa piemiņai**</i>

THE ORIGINS OF LATVIAN SYMPHONIC MUSIC. A HISTORICAL CONTEXT

Terēze Zīberte-Ijaba

Summary

Latvian symphonic works nowadays have become the *face* of contemporary music not only in Latvia, but in other parts of the world as well. Such an event as *The Year of Latvian Symphonic Music 2005* encouraged much research. My paper is focused on miniatures composed by Latvian composers during the period from 1880 to 1914, taking into account each work in the context of the situation of Latvia's concert life, at the same time giving a broader view into the cultural/historical life of Latvia at that time. I touch on the socio-political panorama at the turn of the 19th/20th centuries. The origins of the development of Latvia's self-awareness and independent cultural life in the second half of the 19th century were closely linked with people of other nationalities living in Latvia's territory, primarily Germans and Russians. At the turn of the 19th/20th centuries, Riga was economically and partly culturally on a similar level with many European cities. Representatives of German culture were dominant in Riga, with their well developed traditions in music, architecture, philosophy and art, maintaining close ties with Germany. A positive influence on the cultural situation in Latvia was the fact that the Baltics were not only a transit zone between Germany and Russia in terms of trade and industry, but culturally as well. During the second half of the 19th century and the beginning of the 20th century, Latvian national culture had gained a great deal from Russian culture, mostly through ties with the czarist metropolis of St. Petersburg. Latvia's first professional composers and founders of the Latvian national school studied there.

The origins of musical works are not only the result of a creative personality's musical idea, but also of the environment and conditions in which the composer worked. In spite of the high level of activity in Riga's concert life during the beginning of the 20th century, Latvians did not yet have their own symphony orchestra, nor was there a wide audience for symphonic music, and this had a negative impact on the development of output by Latvian composers. Significant also was the powerful influence on Latvian cultural life by the dramatic theatre, which did not enhance the creation of large-scale symphonic works, but oppositely encouraged the creation of miniatures for small ensembles or chamber orchestra. Significant was the problem of financing the publication of printed music.

Beginning with the first Latvian symphonic score in 1880, almost all Latvian composers' works for symphony orchestra (the early works of Andrejs Jurjāns and Jāzeps Vītols, and the *Lyrical Fantasy* by Emīls Dārziņš) were based on quotations of Latvian folk melodies and their development. Single-movement compositions began to flourish – programmatic tone poems, scenes, and the like; these genres were typical for many other new

national schools in the 19th century, and they often reflected mythology, folk song and dance themes.

In the table that is attached to this paper is a list of symphonic miniatures by Latvian composers that were written between 1880 and 1914.

Literatūra

1. D., J. A. *Izstādes koncerti* // Vārds. 1901, 27. jūlijs.
2. Emīls Dārziņš. *Raksti. Atmiņas par Emīlu Dārziņu / Sakārtojis Arvīds Darkevics*. Rīga: Liesma, 1975.
3. Ge., Pe. [Gruzna, Pāvils]. *Simfoniskos koncertos* [...] // Jaunā Dienas Lapa. 1911, 4. februāris.
4. Goluba, Guna. *Baumaņu Kārlis*. Rīga: Liesma, 1990.
5. Gubene, Marija. *Sibēliusa vakari* // Dzimtenes Vēstnesis. 1911, 4. februāris.
6. Kārklīšs, Ludvigs. *Simfonijas žanra attīstība latviešu mūzikā*. Rīga: Mācību iestāžu metodiskais kabinets, 1983.
7. Kārklīšs, Ludvigs. *Simfoniskā mūzika Latvijā*. Rīga: Liesma, 1990.
8. Kārklīšs, Ludvigs. *Simfoniskie darbi latviešu mūzikā*. Rīga: Liesma, 1973.
9. Klotiņš, Arnolds. *Simfoniskie strēlnieki* // Diena / Pielikums Kultūras Diena. 2005, 9. jūlijs, 10.–11. lpp.
10. Klotiņš, Arnolds. "...Tur, kur vijoļu lociņi zib..., Kur bazūņu rēkšana jaucas..." (Emīls Dārziņš) // Mūzikas Saule. 2005, 5. nr., 12.–16. lpp.
11. Kundziņš, Kārlis. *Latviešu teātra vēsture* / 2. sējums. Rīga: Liesma, 1972.
12. Mediņš, Jānis. *Toņi un pustoņi*. [Stokholma]: Daugava, 1964.
13. Muyschel, Otto. *Jean Sibelius-Konzert in Dübbln* // Rigasche Rundschau. 1904, 12. Juli.
14. Ramats, Eduards. *Komponista Jūlija Sproģa 50 mūža gadi* // Izglītības Ministrijas Mēnešraksts. 1937, 10. nr., 400.–401. lpp.
15. Rūja, Valdis. *Ar izglītību un kultūru uz gaismu* // Latvijas Vēstnesis. 2000, 19. maijs.
16. *Sinfonia Lettica 125* / Teksta autori Arnolds Klotiņš un Arvīds Bomiks; priekšvārda autore Helēna Demakova. [Rīga] : LMIC, 2005.
17. Skujenieks, Marģers. *Latvija. Zeme un iedzīvotāji* / Trešais pārstrādātais un papildinātais izdevums. Rīga: A. Gulbja apgādniecība, 1927.
18. Stradiņš Jānis. *Latvijas kultūrsituācijas attīstība XX gadsimtā* // Latvijas Vēstnesis. 1997, 8. maijs.
19. Vēriņa, Sofija. *Nikolajs Alunāns*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1959.
20. Zālītis, Jānis. *Divi savdabīgi mūzikas vakari* // Jaunākās Ziņas. 1935, 13. augusts.
21. Михаловская, Елена. *Вечер композиций Жана Сибелиуса* // Рижский Вестник. 1904, 12 июля.
22. Михаловская, Елена. *Второй вечер композиций Жана Сибелиуса* // Рижский Вестник. 1904, 19 июля.

19. GADSIMTA ROMANTISMA FAKTORS LATVIEŠU SIMFONISKĀS MŪZIKAS ĢENĒZĒ UN STILISTISKĀS ATTĪSTĪBAS SĀKUMPOSMĀ

Jānis Kudiņš

Muzikoloģiskajā literatūrā bieži ir pausta atziņa, ka latviešu koncertmūzikas klasisko žanru vēsturē stabils izejas punkts bijis 19. gadsimta romantisms. Tiešu un netiešu apliecinājumu tam sniedz arī vairāki latviešu mūzikas klasiķu daiļradei veltīti raksti un monogrāfijas: Gunas Golubas *Baumaņu Kārlis* [3], Oļģerta Grāvīša *Arvīds Žilinskis* [4], Arnolda Klotiņa *Alfrēds Kalniņš* [7] un *Emīla Dārziņa estētika* [8], Intas Lukašinskas *Ādolfs Skulte* [14], Laimas Mūrnieces *Jāzevs Mediņš* [15], Vijas Muškes *Jāzevs Vītols – mūzikas kritiķis* [16], Silvijas Stumbres pētījumi par Lūciju Garūtu [19] un Paulu Līcīti [20], Sofijas Vēriņas *Jāzevs Vītols – komponists un pedagogs* [22], Līgītas Vidulejas monogrāfija par Pēteri Barisonu [23] un Ludvīga Kārkliņa krievu valodā izdotā grāmata par Jāņa Ivanova simfonismu [27]. Tomēr gandrīz nevienā līdzšinējā pētījumā 19. gadsimta romantisma estētikas un stila ietekme uz latviešu koncertmūzikas klasiskajiem žanriem vēl nav analizēta plašākā kontekstā. Daudzpusīgākas atziņas par konkrēta komponista estētiskajiem uzskatiem un ar tiem cieši saistītajām mūzikas stila īpatnībām, pēc raksta autora domām, var atrast vien A. Klotiņa pētījumos par A. Kalniņu [7] un E. Dārziņu [8], kā arī L. Kārkliņa monogrāfijā par J. Ivanova simfonismu [27]. Bez tam kā pozitīvs piemērs jāmin V. Muškes pētījums [16], kurā autore lietpratīgi un pārliecinoši ir atklājusi komponista estētiskos priekšstatus, Pēterburgas konservatorijas vidē izkopto, akadēmiski stingro māksliniecisko pasauluzskatu. Mana raksta galvenais mērķis ir aktualizēt jautājumu par latviešu klasisko žanru koncertmūzikas ģenēzi un šajā kontekstā plašāk izvērtēt simfonisko daiļradi: kā tās ietvaros laikposmā no 19. gadsimta pēdējās trešdaļas līdz pat 1940. gadam atklājās romantisma estētiskās un stilistiskās pamatnostādnes?

Tēmas izvēli ir noteikuši vairāki apsvērumi. Simfoniskā mūzika vienmēr tiekusies uz konceptuālismu, augstu vispārinājuma pakāpi, tā atspoguļojusi sava laikmeta būtiskās problēmas. Latviešu komponisti radījuši daudzus mākslinieciski spilgtus un nozīmīgus šī žanra darbus, kas kļuvuši par klasiskām vērtībām. Vienlaikus latviešu simfoniskās mūzikas stilistiskās attīstības vēsture, salīdzinot ar citu Rietumeiropas valstu, piemēram, Francijas, Itālijas, Vācijas, kā arī Krievijas pieredzi, hronoloģiski bijusi visai īsa. Turklāt, sākot jau ar pirmo simfonisko partitūru (Jurjānu Andreja *Simfonisks allegro*, 1880), līdz pat 1940. gadam dažādu paaudžu latviešu komponisti balstījušies galvenokārt nacionālā romantisma estētiskajās nostādnēs. Tās šajā periodā arī noteikušas mūsu simfoniskās mūzikas stilistisko koptēlu, ievērojami atšķirīgu no vairāku citu, ar senākām kultūras tradīcijām bagātu Eiropas valstu pieredzes.

Kāpēc latviešu simfonisma, tāpat arī pārējo mūzikas žanru attīstības sākumposmā tik nozīmīga bija 19. gadsimtā uzplaukusī nacionālroman-

tisma estētika un stilistika? Vai tādējādi iezīmējās paralēles ar citu mākslu daiļrades procesiem Latvijā? Uz šiem jautājumiem meklēšu atbildes savā rakstā. Latviešu simfoniskās mūzikas pirmsākumus aplūkošu, raugoties no zināmas vēsturiskas distances – sākumā precizējot svarīgākās 19. gadsimta romantisma mākslas raksturzīmes, pēc tam analizējot šo raksturzīmju adaptāciju izcilāko latviešu komponistu simfoniskajā daiļradē saistībā ar atsevišķām, lokāli nosacītām kultūrvēsturiskā konteksta īpatnībām.

Protams, analīzes gaitā gūtās atziņas diez vai būs uzskatāmas par absolūtu patiesību. Tomēr tās daudzējādā ziņā stimulēs turpmākas diskusijas par skarto problēmu: šāds pētījuma rakurss pievērš uzmanību arī tādiem būtiskiem, 21. gadsimta sākumā aktuāliem jautājumiem kā, piemēram, nacionālās kultūras un mākslas dažādās tradīcijas.

* * *

Mēģinot izprast, kāpēc tieši romantisms bijis tik nozīmīgs latviešu simfoniskās mūzikas ģenēzē, jāatsauc atmiņā svarīgākie fakti par šā stila virziena spilgtākajām raksturzīmēm un evolūcijas gaitu.

Kā jau zināms, romantisma jēdzienu 18. gadsimta beigās un 19. gadsimta pirmajā trešdaļā savā daiļradē un teorētiskajos apcerējumos par mākslu pieteica t. s. Jēnas un Heidelbergas skolas vācu mākslinieki un literāti, piemēram, Frīdrihs Šlēgelis (*Schlegel*, 1772–1829), Augusts Vilhelms Šlēgelis (*Schlegel*, 1767–1845), Johans Ludvigs Tīks (*Tieck*, 1773–1853), Novālis (*Novalis*; istajā vārdā Frīdrihs Leopolds fon Hardenbergs – *Hardenberg*, 1772–1801), Vilhelms Heinrihs Vakenrodērs (*Wackenroder*, 1773–1798), Ernests Teodors Amadejs Hofmanis (*Hoffmann*, 1776–1822) un brāļi Grimmi (*Grimm*) – Jākobs (1785–1863) un Vilhelms (1786–1859). Apzīmējumu *romantisms* šie vācu autori lietoja ar mērķi akcentēt jaunu, no 18. gadsimta klasicisma principiāli atšķirīgu mākslas izteiksmi.

Uzsverot mākslas darbā iešifrēto neizzināmo, ideālo sfēru esamību, minētie mākslinieki un mākslas teorētiķi veidoja izpratni par romantismu kā par mūžīgu meklējumu ideoloģiju, nereti akcentējot arī ideāla neaizsniezamības skumjo vai pat traģisko atskārsmi. Turklāt tajā romantisma estētikas gultnē, ko visvairāk izkopa, piemēram, brāļi Grimmi un E. T. A. Hofmanis, attīstījās arī padziļināta interese par folkloras vērtībām, saskatot šajā jomā neizsmeļamu ierosmes avotu mākslas darbu tapšanai [10; 18; 24; 25; 26; 28; 29].

Iepriekš raksturotā romantisma izpratne 19. gadsimta sākumā Vācijā un arī citās Eiropas valstīs (Francijā, Lielbritānijā) aptvēra ne tikai klasisko žanru mākslu. Radniecīgi procesi bija vērojami arī citās kultūrtelpas norisēs; to apliecina, piemēram, 19. gadsimta filozofijā reprezentētās nostādnes. Nav noslēpums, ka šī gadsimta vidū un otrajā pusē Eiropā dominēja vairāku ievērojamu vācu filozofu mācības. Un, neraugoties uz to bieži vien atšķirīgo ievirzi (amplitūdā no patiesības meklējumiem abstraktu ētikas un morāles kritēriju sistēmā līdz pat klaji metafiziskiem realitātes skaidrojumiem), ir zināms pamats tās visas uztvert arī kā nosacītas ideālisma filozofijas atspoguļojumu. Ar ideālismu šajā gadījumā jāizprot

priekšstats, ka ār pasaule savā būtībā ir nemateriāla, garīga: tā ir viena no psihe pastarpināti uztveramām dimensijām, kas liek apzināties savveida *absolūtās realitātes* esamību, kurā eksistē cilvēka gars.¹

Sākotnēji ideālisma filozofija dažādās versijās nostiprinājusies Johana Gotlība Fihtes (*Fichte*, 1762–1814), Georga Vilhelma Frīdriha Hēgeļa (*Hegel*, 1770–1831), Frīdriha Vilhelma Jozefa Šellinga (*Schelling*, 1775–1854) u.c. autoru darbos, kuros akcentēta cilvēka gribas nozīme pasaules izzināšanā un kritizētas daudzas reliģiskās dogmas morāles jautājumos. Individualizētu traktējumu šis virziens guva Artura Šopenhauera (*Schopenhauer*, 1788–1860) pesimistiskajā ateismā un savu virsotni sasniedza Frīdriha Nīčes (*Nietzsche*, 1844–1900) filozofijā, kurā viena no pazīstamākajām tēzēm skan: *Dievs ir miris*. Daudzu ideālisma filozofu aicinājumi rast jaunas idejas un iespējas cilvēka dzīves jēgas meklējumos atspoguļoja noteiktus procesus dažādu Eiropas valstu sabiedrības dzīvē. Proti, Lielajai franču revolūcijai 18. gadsimta beigās tūlīt sekoja Apgaismības filozofijas ideālu diskreditācija, kas savukārt nemitīgi rosināja jaunus revolucionāras pārveides procesus. Arvien vairāk nostiprinājās neticība, ka ar saprāta palīdzību iespējams vienkārši, pēc noteiktas formulas un ar cēliem lozungiem, sasniegt kārotos mērķus.

Nepieciešams patiesi izprast arī ētikas un morāles imperatīvus, bez kuriem cilvēka pilnvērtīga eksistence nav iespējama. Tomēr cilvēks gan kā atsevišķs indivīds, gan kā sabiedrības loceklis objektīvu un subjektīvu iemeslu dēļ reizēm nespēj savā dzīvē īstenot vīziju par pilnvērtīgas esības iespējamību, tādēļ arī rodas tik bieži sastopamā vilšanās un rūgtas rezignācijas izjūta, kas nemitīgi mijas ar ticību paša spēkiem un centieniem veidot *labāku tagadni un nākotni*. Šīs atziņas lielākā vai mazākā mērā caurvij visu iepriekš nosaukto ievērojamo filozofu darbus, un nav grūti konstatēt to radniecību romantisma estētikas pamatnostādņem – idejām, kas klasisko mākslu dažādos žanros īstenojas divās savstarpēji papildinošās tendencēs.

Pirmo tendenci raksturo krasos pretmetos tvērtis mākslinieciskās pasauluiztveres modelis, kas postulē ideāla nesasniedzamības traģiku. Tā ietvaros daiļdarba izteiksme vairāk akcentē indivīda iekšējās pasaules tēlojumu saiknē ar nozīmīgām sociālām, politiskām un filozofiskām idejām. Šādā griezumā romantiskais patoss bieži vien savijas ar atziņu par nespēju pārvarēt grūtības un atrisināt pretrunas, kurās atsevišķs cilvēks, viņa sapņi un pārliecība it kā iestieg un pazūd. Vienlaikus tomēr nerimīgi jūtami aicinājumi apzināties pieļautās kļūdas savu ideālu meklējumos un tādējādi gūt vērtīgu pieredzi morāli ētisku atziņu veidošanā.

Piemēram, daiļliteratūrā šāds visai asi kritizējošs, bieži vien uz reālu vēsturisku notikumu fona attēlots cilvēks parādās Džordža Gordona Baira (*Byron*, 1788–1824), Viktora Igo (*Hugo*, 1802–1885), Žoržas Sandas (*Sand*, 1804–1876) un Valtera Skota (*Scott*, 1771–1832) daiļradē, arī gleznotāju Ežēna Delakruā (*Delacroix*, 1798–1863), Kaspara Dāvida Frīdriha (*Friedrich*, 1774–1840), Filipa Oto Runģes (*Runge*, 1777–1810) un Teodora Žeriko (*Géricault*, 1791–1824) darbos. Cits šīs romantisma tendences atzars

¹ 19. gadsimta vācu filozofu uzskatu traktējumā raksta autors pauž savu personisko viedokli; var pastāvēt arī atšķirīgs vērtējums, ko nosaka izraudzītais izpētes rakurs.

vairāk vērsts uz ireālo, metafizisko ideālās sfēras apliecinājumu, meklējot to iedomātā, transcendentālā gara pasaulē, kuru cilvēkam ne vienmēr ir pa spēkam sasniegt, bet kuras esamības apzināšanās sniedz nepieciešamo mierinājumu un garīgo uzmundrinājumu dzīvesceļā. Īpaša uzmanība tiek veltīta fantāzijas sfērai, tās īpatnējiem tēliem un personāžiem, kas bieži iegūst arī grotesku vai mistisku veidolu. Šī strāvājuma pārstāvji literatūrā ir gan vairāki agrīnie romantiķi (piemēram, E. T. A. Hofmanis, Novālis), gan Heinrihs Heine (*Heine*, 1797–1856), Mihails Ļermontovs (*Лермонтов*, 1814–1841), Fransuā Renē de Šatobriāns (*Chateaubriand*, 1768–1848), arī daudzi citi rakstnieki un dzejnieki.

Otra tendence, kas skar mākslas darba saturu un poētiku, tiecas vairāk uzsvērt nacionālo savdabību – ideālās pagātnes simbolu konkrētas sabiedrības apziņā. Turklāt jāatgādina, ka folkloras mantojuma nozīme nacionālās pašapziņas veicināšanā likumsakarīgi aktualizējās tieši 19. gadsimta Eiropas kultūrvēsturē. Pēc Apgaismības ideālu sabrukuma Lielās franču revolūcijas izskaņā kopš 18. gadsimta beigām arvien straujāk sāka veidoties pilsoniskas sabiedrības modelis (monarhistiska absolūtisma noriets un ļoti pakāpeniska, pretrunīga pāreja uz buržuāziskās demokrātijas režīmu); cilvēkiem radās īpaša nepieciešamība identificēt sevi arī pēc nacionālās piederības. Valsts jēdziens arvien skaidrāk sintezējās ar izpratni par tās teritorijā dzīvojošo nāciju, par to veidojošiem cilvēkiem, kuru pasaulskatījums balstās noteiktā vispārēju un lokālu vērtību sistēmā. Tieši tādēļ dažādu valstu kultūrtelpā ievērojami pieauga interese par savu īpašo kultūrvēsturisko pieredzi, kas koncentrētā veidā atspoguļojās folklorā. Savukārt daiļrades process, acīmredzami izjūtot šo tieši un netieši attīstījušos *sabiedrisko pasūtījumu*, centās fiksēt un atspoguļot jauno pasaulizjūtas aspektu gan esošajos, gan arī pavisam jaunos žanros.

Pēc raksta autora domām, romantisma estētiku un stilu Eiropas 19. gadsimta literatūrā un vizuālajās mākslās visspilgtāk atspoguļoja pirmā tendence. Ietverot arī noteikta nacionālā konteksta elementus, tā tomēr pamatos vērsta uz Cilvēka tēlojumu maksimāli vispārinātā, pārnacionālā veidolā. Turpretī otrā tendence bija ievērojami lokālāka un aktuāla tieši katras tautas nacionālās pašapziņas centienu atskārsmei.

Kā iepriekš definētās romantisma estētikas pamattendences attīstījās laikposmā līdz latviešu simfoniskās mūzikas ģenēzei? Pirms mēģinām atbildēt uz šo jautājumu, nepieciešams īsi atsaukt atmiņā dažus svarīgākos faktus 19. gadsimta Eiropas simfonisma vēsturē.

Saistībā ar romantisma estētisko un stilistisko nostādņu ģenēzi simfoniskās mūzikas jomā vispirms jāatceras Ludvigs van Bēthovens, Francis Šūberts, arī Frideriks Šopēns. Tieši viņu simfonijas un instrumentālie solokoncerti lielā mērā iezīmēja robežzonu starp klasicisma stilam tik raksturīgo dramaturģisko koncepciju harmonisko līdzsvaru un romantismam piemītošo, asām iekšējām un ārējām kolīzijām caurausto izteiksmes veidu. Hronoloģiski nedaudz vēlāk romantisma pilnīgu nostiprināšanos simfoniskajā mūzikā apliecināja Hektora Berliozas darbi (piemēram, *Fantastiskā simfonija*, 1830, un *Harolds Itālijā*, 1834). Savukārt

ši stila radikālākos piemērus simfonijas un instrumentālā solokoncerta žanros radījuši Pēteris Čaikovskis un Aleksandrs Skrjabinis Krievijā, Antonīns Dvoržāks Čehijā, Sezārs Franks Francijā, Ferencs Lists Ungārijā, Gustavs Mālers un Rihards Štrauss Austrijā.

Tieši 19. gadsimta otrajā pusē, īpaši pēdējās trešdaļas ievērojamāko komponistu daiļradē pārliecinošu īstenojumu guva romantisma stilam tik raksturīgais mākslinieciskās izteiksmes pamatprincips – krasi kontrastējošu tēlaino sfēru pretstatījums, konfrontācija, sadursme. Pirmām kārtām tas attiecas uz simfonijas un instrumentālā solokoncerta žanru, tomēr ne mazāk spilgti romantisma stila pamatnostādnes tika īstenotas šī laikmeta novitātē – programmatiskajā simfoniskajā poēmā, kuras īpašs uzplaukums arī bija vērojams 19. gadsimta pēdējā trešdaļā. Ideālistiski himnisku šī žanra koncepciju pirmais radīja F. Lists. To atspoguļo, piemēram, viņa simfoniskās poēmas *Taso* (1854), *Prelīdes* (1854) un *Prometejs* (1855). Tajās romantismam raksturīgā, dramatiski konfliktējošā īstenības un ideāla nesakritības dilemma noteiktu literāru darbu ietekmē ir aizstāta ar gaišpilnas *pārvarējuma sajūtas* apliecinājumu. Radniecīgu koncepciju nedaudz vēlāk piedāvāja arī R. Štrauss programmatiskajās poēmās *Nāve un apskaidrība* (1889), *Tā runāja Zaratustra* (1896), *Varoņa dzīve* (1898) un A. Skrjabinis savā simfoniskajā darbā *Sapņojums (Rêverie)*, 1898), Trešajā simfonijā jeb *Dievišķajā poēmā* (1904), *Ekstāzes poēmā* (1907) un poēmā *Prometejs* (1910).

Kopumā visu iepriekšminēto romantiķu daiļradē plaši aprobētu izteiksmes līdzekļu un paņēmienu lietojums bija sasniedzis tādu pilnību, ka būtībā jau atradās pie galējās sevis izsmēluma robežas. Jo, lai arī neizmērojami paplašinātas, tomēr pamatā vēl klasiskās tonālās mūzikas valodas sistēmas ietvaros praktiski jau bija apgūts gandrīz viss tai tipiskais, iespējamais un raksturīgais. Jaunas izteiksmes meklējumi nenovēršami rosināja domu par jaunas mūzikas valodas sistēmas radīšanu. Šo likumsakarību savas daiļrades vēlinajā fāzē skaidri apliecināja, piemēram, G. Mālers, F. Lists, R. Štrauss un A. Skrjabinis.

Tiesa, saistībā ar 19. gadsimta romantisma radikālāko izpausmju vadlīnijām nedrīkst aizmirst arī tolaik pastāvošo māksliniecisko ideju un stilistisko risinājumu daudzveidību. Tas nozīmē, ka romantisma ietvaros plaši attīstījās arī strāvojums, kas piešķīra lielu nozīmi iepriekšējo, galvenokārt 18. gadsimta otrās puses klasicisma laikmetā izkopto tradīciju saglabāšanai. Šādas stilistiskās sintēzes īstenoņi bija, piemēram, vācu komponisti Fēlikss Mendelszons-Bartoldi un Roberts Šūmanis, arī norvēģu skaņradis Edvards Grīgs. Divu sākotņu – klasicistiskas skaidrības un romantiska patosa – sintēze konsekventi tika īstenota arī austriešu simfonika Antona Bruknera un vācu komponista Johannesa Brāmsa daiļradē.

A. Bruknera simfonijās līdzsvaroti koeksistē liroepiska un dramatiski saasināta izteiksme. Šī komponista īpašo interešu lokā bija harmonija, formveide, faktūra, savdabīgu tembrālo risinājumu meklējumi, piedāvājot virkni māksliniecisku jaunatklājumu. Līdzīga ievirze vērojama arī J. Brāmsa simfoniskajā mūzikā. Tomēr atšķirībā no A. Bruknera J. Brāms vēl pārliecinošāk attīstīja L. van Bēthovena tieksmi uz dramatismu un

heroiku, tādējādi viņš savos darbos (četrās simfonijās, Vijolkoncertā, Dubultkoncertā vijolei, čellam un orķestrim, divos klavierkoncertos) oriģināli sasaistījis vēlīnā klasicisma principus ar romantismam raksturīgo māksliniecisko pasauluztveri.

Protams, līdztekus divām iepriekš raksturotajām romantiskā simfonisma pamatievīzēm ne mazāk intensīvi attīstījās arī mūzika, kas tieši vai netieši sakņota folkloras materiālā. Par to liecina virkne daiļrunīgu faktu.

Simfoniskajā jaunradē šī ievirze kopumā guva divus attīstības ceļus. Pirmais izpaudās kā orientēšanās uz konkrētu folkloras intonatīvo materiālu, uz tautasdziesmu un deju melodiju iekļāvumu simfoniskajās partitūrās. Klasiski šādas ievirzes paraugi citvalstu simfoniskās mūzikas vēsturē bija, piemēram, Mihaila Glinkas uvertīra *Aragonas hota* (1845) un simfoniskais skerco *Kamarinskaja* (1848), kā arī Antonīna Dvoržāka *Slāvu dejas* (1878–1887). Otrais vairāku komponistu izkoptais ceļš apliecināja liroepiskas poēmas žanra dzimšanu un plašu pārstāvību dažādu nāciju simfoniskajā mūzikā. Par vienu no atskaites punktiem šī žanra vēsturē var uzskatīt čehu skaņraža Bedržiha Smetanas sešu simfonisko poēmu ciklu *Mana dzimtene* (1874–1879). Tajā poēmas žanrs tika pietiekts kā glezniecisks vēstījums, turklāt autora doto programmatisko nosaukumu nepārprotams mērķis bija veicināt noteiktu tēlainu asociāciju veidošanos mūzikas uztveres laikā.

Tiesa, zināmas asociācijas klausītāja apziņā rodas neatkarīgi no tā, vai skaņdarbs tiek kā īpaši apzīmēts, vai netiek. Tomēr būtiska nozīme tēlaino asociāciju izveidē ir ne vien mūzikas materiāla intonatīvajam pamatam un pārējo izteiksmes līdzekļu kopumam, bet arī noteiktiem dramaturģiskiem principiem, kas klausītājam ļauj skaidrāk uztvert kompozīcijas saturiskās ieceres īstenojumu. Šajā skatījumā liroepiskās simfoniskās poēmas žanram piemīt savas tipiskas dramaturģiskās iezīmes: tās atspoguļo izklāsta ziņā pietiekami sarežģītu izteiksmes veidu, kam raksturīga nesteidzīga, detalizēta dažādu tēlaino sfēru attīstība, turklāt viena no tām skaņdarba dramaturģiskajā reljefā pakāpeniski izkristalizējas kā vissvarīgākā.

Mākslinieciski spilgti liroepiskās poēmas žanra paraugi romantiķu simfoniskajā mūzikā ir, piemēram, Milija Balakireva *Tamāra* (1882) un *Krievzeme* (1887), Mikaloja Konstantina Čurļoņa *Mežā* (1900) un *Jūra* (1907), Antonīna Dvoržāka *Ūdensvīrs* (1896) un *Varoņdziesma* (1897), Žana Sibēliusa *Sāga* (1892, 2. red. 1902), *Somija* (1899) un *Ziemeļmeita* (1906). Daudzos no minētajiem skaņdarbiem nacionāli savdabīga intonatīvā valoda vienojas ar fantastikas sfēru, mītu un teiku pasaules tēliem. Interesanti arī, ka poēmas žanram raksturīgās iezīmes šajā periodā nereti bija sastopamas darbos, kas netika nosaukti par poēmām. Līdz ar to radošajā praksē izveidojies plašs un sazarots poēmai radniecīgu žanru kopums – ainava, balāde, fantāzija, tēlojums u.tml. (piemēram, Modesta Musorgska muzikālā ainava *Nakts Kailajā kalnā*, 1867); tos visus vienoja radniecīgas muzikāli tēlainās izteiksmes intonatīvais un stilistiskais pamatkods.

Tādējādi varam secināt: laikā, kad savas pirmās partitūras radīja latviešu komponisti, daudzu senāku kultūras tradīciju Eiropas valstu simfoniskajā

mūzikā jau bija pilnībā īstenotas visas svarīgākās romantisma estētikas pamatnostādnes un radīta virkne tipisku izteiksmes līdzekļu, kas pietiekoši skaidri apliecināja šīs estētikas būtību. Kā iepriekš aplūkotās romantiskā simfonisma pamattendences izpaudās latviešu profesionālās mūzikas agrīnajā attīstības periodā?

Laikposmā no 1880. līdz 1940. gadam radītos latviešu simfoniskos darbus stilistiskās ievirzes ziņā var iedalīt trīs lielās grupās.

Pirmās, visplašākās grupas skaņdarbu programmatiskajos nosaukumos nepārprotami atspoguļojas jēdzieni, kas saistīti ar dzimto zemi, tās dabu un vēsturi, mitoloģiju un folkloru. Tā, piemēram, šajā laikā radās Jurjānu Andreja svīta *Latvju dejas* (1882–1894), *Pūt vējiņi* simfoniskajam orķestrim (1883), simfoniskais tēlojums *Latvju tautas brīvīšana* (1891); Jāzepa Vītola simfoniskais tēlojums *Līgo* (1889), Fantāzija par latviešu tautasdziesmām vijolei ar simfonisko orķestri (1908), svīta *Latvju lauku serenāde* (1934); Jēkaba Mediņa *Leģenda* stīgu orķestrim (1909); Jāņa Mediņa simfoniskie tēlojumi *Imanta* (1923) un *Zilais kalns* (1924); Emiļa Melngaiļa simfoniskais tēlojums *Zilais kalns* (1926); Alfrēda Kalniņa simfoniskā idille *Mana dzimtene* (1906; 2. red. 1930), tēlojumi *Pie Staburaga* (1906; 2. red. 1930) un *Latvija* (1919; 2. red. ap 1930); Ādolfa Ābeles *Leģenda* (1924), dzejoļi simfoniskajam orķestrim *Bārenītes asariņas* (1933) un *Lāčplēša kaps* (1933); Volfganga Dārziņa *Latvju deju svīta* (1932); Jāņa Kalniņa simfoniskā ainava *Brāļu kapos* (1931) un *Latvju rapsodija* (1934); Ādolfa Skultes simfoniskā poēma *Viļņi* (1934); Jāzepa Mediņa simfoniskie tēlojumi *Dzimtenes ainava* (1935) un *Latvju zeme* (1935); Bruno Skultes *Balāde par kareivi, kas neatgriezās* simfoniskajam orķestrim (1935); Pētera Barisona simfoniskie tēlojumi *Līgo* (1935) un *Teika* (1937); Jāņa Ivanova Pirmā svīta simfoniskajam orķestrim *Latgales ainavas* (1935), simfoniskie tēlojumi *Padebešu kalns* (1938) un *Varavīksne* (1939).

Otrās grupas simfonisko darbu poētiskajos nosaukumos atspoguļojas jau citas tēlainās ieceres. Šajā gadījumā episku ritējumu un interesi par dzimtās zemes kultūrvēstures lappusēm ir nomainījusi personiskāka, bieži vien liriski psiholoģiska vai gleznieciski tēlojoša izteiksme. Piemēru vidū ir Jurjānu Andreja *Barkarola* mežragam ar simfonisko orķestri (ap 1890); Emiļa Dārziņa *Melanholiskais valsis* (1904); Ādolfa Ābeles dzejolis simfoniskajam orķestrim *Vīzija* (1915); Emiļa Melngaiļa simfoniskais zīmols *Velnu rija* (1918); Jāzepa Vītola *Dramatiskā uvertūra* (1895), uvertūra *Sprīdītis* (1907), svīta *Dārgakmeņi* (1924), simfoniskā balāde *Rudens dziesma* (1928); Volfganga Dārziņa *Spāņu deju svīta* (1931); Jāņa Kalniņa simfoniskais tēlojums *Lietains vakars* (1930); Jēkaba Graubiņa *Romantiska dziesma* mežragam ar simfonisko orķestri (1934); Jāņa Mediņa Pirmā svīta simfoniskajam orķestrim (1922), poēma stīgu orķestrim *Pie baznīcas* (1935), simfoniskais tēlojums *Nakts Ģeizmanes dārzā* (1936); Pētera Barisona *Traģiskā poēma* (1936), svītas *Ziedu vija* (1937) un *Bērņības rīti* (1946).

Trešo, skaitliski mazāko grupu latviešu simfoniskajā mūzikā veido simfonijas un instrumentālie solokoncerti. Nozīmīgākie šīs grupas sacerējumi ir Jurjānu Andreja Simfonijas pirmā daļa (*Simfonisks allegro*,

1880) – vēsturiski visagrīnākā simfoniskā partitūra, ko radījis latviešu komponists – un viendaļas *Concerto elegiaco* čellam ar simfonisko orķestri (1889); Jāzeps Vītola Pirmā simfonija (1888); Jāņa Mediņa Simfonija (1913, partitūra nav saglabājusies) un Koncerts klavierēm ar simfonisko orķestri (1932); Jāzeps Mediņa Koncerts vijolei ar simfonisko orķestri (1911) un Otrā simfonija (*Ziedonī*, 1937); Volfganga Dārziņa Pirmais (1934, partitūra nav saglabājusies) un Otrais koncerts klavierēm ar simfonisko orķestri (1938); Pētera Barisona Otrā simfonija (*Romantiskā simfonija*, 1939); Jāņa Ivanova Pirmā (1933), Otrā (1937), Trešā (1938) un Ceturtā simfonija (*Atlantīda*, 1941), kā arī Koncerts čellam ar simfonisko orķestri (1938; 2. red. 1945).

Kā redzams, dažādu paaudžu komponistu vislielāko interesi ilgstošā laikposmā – aptuveni sešdesmit gadu gaitā – bija izpelnījušies žanri, kas piedāvāja iespēju mūzikas valodā runāt par savas tautas kultūrvēsturisko pieredzi, par dzimtās zemes savdabīgo krāšņumu. Turklāt latviešu komponisti savos skaņdarbos ar lielāku vai mazāku pretenziju uz māksliniecisko oriģinalitāti adaptējuši 19. gadsimta otrās puses citvalstu, pārsvarā franču, krievu un vācu mūzikā izstrādātos un līdz zināmai estētiskai pilnībai izkoptos tonālās harmonijas, homofonās un homofoni polifonās faktūras principus, formveides un dramaturģijas modeļus. Arī šādai skaņu valodai raksturīgos intonatīvos kodus, kas ļauj atpazīt to vai nu tikai formālo, vai arī vienlaikus dziļi saturisko piederību romantisma stilam jeb, precīzāk, galvenokārt vienai šī stila šķautnei – nacionālajam romantismam. Tiesa, lai izprastu nacionālā romantisma estētikas idejas, acīmredzot nepieciešams plašāk aplūkot tā būtību. Turklāt šeit nekādi neiztikt bez citu mākslu pētniecībā gūtajām atziņām.

Kopumā nacionālā romantisma jēdziens līdz šim visplašāko teorētisko un terminoloģisko aprobāciju ir ieguvis literatūrzinātnē. Pētījuma autora ieskatā, korektākais un precīzākais jēdziena raksturojums, kas sasaucas ar tā izpratni arī citvalstu kultūras un mākslas vēstures speciālistu pētījumos, skan šādi: *Brīvās, laimīgās un skaistās senatnes slavīnājums, ietverts tautas mutvārdu poēzijas stilistiskajā sistēmā, kurā, šķiet, varoņdziesmu trūkumu aizstājot, ienāca spēcīgi mitoloģiski uzslāņojumi, kļuva par latviešu* [19. gadsimta – J. K.] *70.–80. gadu romantisma būtiskāko iezīmi. Tādējādi tiklab formā, kā saturā šis romantisms ieguva izteikti latvisku un nacionālu raksturu, un to iedēvēja par tautisko romantismu* [12: 168].

Piedāvātajā formulējumā svarīgas vairākas nianšes. Tīri terminoloģiski apzīmējumus *nacionālais romantisms* un *tautiskais romantisms* var uzskatīt par sinonīmiem, un jau citētajā pētījumā par latviešu literatūras vēsturi [12] tas arī tiek darīts: tādējādi abi apzīmējumi attiecināti uz vienas cilmes parādību. Tajos atspoguļojas latviešu literatūras rašanās periodā postulētā nepieciešamība uztvert šī laika literāro daiļradi, galvenokārt poēmas tipa dzeju, kā nacionālās ideoloģijas veidotāju (izcilākie pārstāvji – Auseklis un Andrejs Pumpurs). Vērtēt to gan kā svarīgu atspēriena punktu nacionāli savdabīgas, profesionāli virzītas vārda mākslas tālākattīstībai, gan arī kā noteiktu literārās mākslas tendenci, kurā atspoguļojas savulaik valdošās estētiskās nostādnes un stilistika.

Tiesa, dažkārt konkrētu parādību analizē tomēr rodas nepieciešamība diferencēt abus radniecīgos jēdzienus. Piemēram, mākslas zinātniece Veronika Kučinska norāda: *šķiet, terminus "nacionālais romantisms" un "tautiskais romantisms" nevajadzētu identificēt. Pirmo terminu lietojot, vērā ņemams fakts, ka arhitekti un mākslinieki, izmantojot tautas mākslas tradīcijas, to veic radoši, t.i., tautas mentalitātei būtisko apvienojot ar konkrētam māksliniekam raksturīgu domāšanas veidu, modernu tehnoloģiju u.tml. [...] Varētu pieņemt, ka ideja par nacionālās mākslas stilu lielā mērā izaug no nacionālā romantisma idejiskās un estētiskās koncepcijas* [11: 162–163]. Tādējādi, domājot pirmām kārtām par lietīšķās mākslas žanriem, pētniece uzsver jēdzienu *tautiskais* un *nacionālais* stilistiski atšķirīgās izpausmes, akcentē atziņu, ka amatieru un profesionālu mākslinieku daiļrades rezultāti var liecināt par dažādiem estētiskajiem orientieriem. Katrā ziņā arī šis viedoklis ir ņemams vērā nacionālā romantisma estētikas stilistisko izpausmju vērtējumā: piedāvāto diferencējumu var pielaut, tomēr tas nav mehāniski pārceļams uz mūzikas jomu.

Tātad, balstoties uz iepriekš sniegto nacionālā romantisma estētikas un mākslinieciskās izteiksmes veida raksturojumu, latviešu agrīnajā simfoniskajā mūzikā varam nodalīt divējādas ievirzes darbus: pirmkārt, svītas vai rapsodijas tipa sacerējumus un, otrkārt, programmatiskus liroepiskos tēlojumus ar izteiktu noslieci uz gleznieciski tēlainu asociāciju raisīšanu.

Neapšaubāma žanra klasika ir Jurjānu Andreja svīta *Latvju dejas* (1882–1894), kā arī Jāzepa Vītola Fantāzija par latviešu tautasdziesmām vijolei ar simfonisko orķestri (1908) un svīta *Latvju lauku serenāde* (1934). Šajos darbos skaidri jūtama saikne ar krievu klasiskajā mūzikā dominējošo folkloras materiāla apstrādes un izklāsta veidu. Tas dzimis Mihaila Gļinkas daiļradē un vēlāk attīstīts gan t.s. *Varenās kopas* pārstāvju (Milija Balakireva, Aleksandra Borodina, Cezara Kū, Modesta Musorgska, Nikolaja Rimskā-Korsakova), gan arī citu krievu komponistu daiļradē 19. gadsimta otrajā pusē. Šo modeli raksturo dziļa pietāte pret tautas mūziku, vēlme maksimāli atklāt tās skaistumu, nevaicoties no apzinātas estetizēšanas jeb izskaistināšanas. Tēlainā ziņā šādi sacerējumi līdzinās miniatūrām ainiņām, kas pamatā balstās dažādu emocionālo stāvokļu virknējumā ar tautasdziesmai raksturīgā liriskā melosa izcēlumu un deju ritmiski spraigās pulsācijas akcentējumu.

Būtībā Jurjānu Andreja un Jāzepa Vītola iedibinātie tautas mūzikas adaptācijas principi līdz pat 1940. gadam dažādu komponistu daiļradē bija savveida atspēriena vai atskaites punkti, tie apliecināja stilistiskās vienotības izjūtu. Tikai atsevišķos gadījumos šī izjūta tika papildināta ar neierastākiem risinājumiem, kas atspoguļoja dažu jaunākas paaudzes komponistu vēlmi apdarināt folkloras materiālu nevis ar klasiski romantiskās mūzikas izteiksmes līdzekļiem, bet gan izcelt tā arhaisko savdabību ar citiem paņēmieniem.

Šādi reti paraugi latviešu simfoniskās mūzikas agrīnajā periodā bija, piemēram, Volfganga Dārziņa *Latvju deju svīta* (1932) un Jāņa Kalniņa *Latvju rapsodija* (1934). Abi skaņdarbi atklāja 20. gadsimta 30. gadu jaunākās

paaudzes komponistu interesi par citās Eiropas valstīs jau ienākušo stila tendenču radošu apguvi. Laiks pierādīja, ka īpaši noturīga bijusi V. Dārziņa interese par folkloru kā laikmetīga skaņuraksta ierosmes avotu. Viņa turpmākie radošie meklējumi klaviermūzikā ļauj saskatīt zināmas paralēles ar Bēlas Bartoka, Karla Orfa un Igora Stravinska radniecīgiem risinājumiem. Tomēr šie 30. gadu pirmie mēģinājumi nespēj būtiski mainīt priekšstatus par latviešu simfoniskās mūzikas kopainu: vairums tā laika sacerējumu, kas sakņoti folklorā, nepārprotami turpina 19. gadsimta citvalstu mūzikā dzimušās nacionālā romantisma estētikas un stila tradīcijas.

Līdzīga situācija bija izveidojusies arī liroepiskās poēmas žanrā, kur turklāt vērojama cieša mijiedarbe ar folkloras apdarēm. Arī liroepiskajās poēmās bieži izmantotas tautas melodijas. Tomēr atšķirībā no svītas vai rapsodijas tipa kompozīcijām šeit folkloras materiāla maksimāls izcēlums ar dažādiem paņēmieniem nebija pamatmērķis; komponists to ievija vienīgi kā līdzekli individualizētas tēlainās ieceres īstenojumam.

Divi simfoniskie tēlojumi – Jāzepa Vītola *Līgo* (1889) un Jurjānu Andreja *Latvju tautas brīvīšana* (1891) – bija pirmie klasiskie šī žanra paraugi ar konkrēta folkloras materiāla (tautas dziesmu un deju melodiju) samērā brīvu izmantojumu. Arī Alfrēda Kalniņa simfoniskā idille *Mana dzimtene* (1906; 2. red. 1930) uzskatāma par liroepiskās poēmas žanra spilgtu paraugu. Savukārt Jāņa Mediņa simfoniskais tēlojums *Imanta* (1923) jau liecina par daudz izvērstāku un stilistiski rafinētāku tēlaino vēstījumu, kas iezīmīgs 20. gadsimta 20. gadu latviešu simfoniskās mūzikas attīstības gaitai.

Stilistiski, tajā skaitā intonatīvi Jāņa Mediņa *Imanta* radniecīga, piemēram, B. Smetanas cikla *Mana dzimtene*, M. Balakireva, A. Dvoržāka, Ž. Sibēliusa un R. Štrausa atsevišķu simfonisko poēmu izteiksmei. Vienlaikus šis tēlojums koncentrētā veidā atklāj arī tās žanra traktējuma iezīmes, kas atrodamas citu latviešu komponistu simfoniskajā daiļradē. Līdzās J. Mediņa *Imantai* kā vēl viens individualizēts poēmas žanra risinājums jāmin Ā. Skultes skaņdarbs *Viļņi* (1934). Vairāku pazīstamu dziesmu melodijas tajā virknētas brīvā caurviju attīstībā, veidojot svītas ciklam līdzīgu kompozīciju, kurā saklausāmas arī 19. gadsimta pēdējās trešdaļas franču impresionisma raksturīmes.

Tomēr kopumā jāatzīst, ka tikko aplūkotie, otram žanru kopai piederošie latviešu komponistu simfoniskie darbi – folkloras materiālā tieši sakņotās svītas un rapsodijas, kā arī poēmas un tēlojumi – nepiedāvā kādu stilistiski oriģinālu, izteikti patstāvīgu alternatīvu. Turklāt līdzās J. Vītola *Dramatiskajai uvertīrai* un programmatiskajai svītai *Dārgakmeņi*, kas ietver atsevišķus impresionisma elementus, pastāvēja arī tādi liriskai dziesmai radniecīgi sacerējumi kā Jurjānu Andreja *Barkarola*, E. Dārziņa *Melanholiskais valsis*, E. Melngaiļa zīmols (faktiski īpatnējs skerco) *Velnu rija*, kā arī Jāņa Mediņa un P. Barisona svītas, Ā. Ābeles un J. Kalniņa iepriekšminētie programmatiskie sacerējumi. Stilistiskā ziņā šo darbu lielāko daļu vieno nepārprotama orientēšanās uz mūzikas valodu, ko 19. gadsimta otrajā

pusē izkopoši dažādu nacionālo skolu pārstāvji – piemēram, A. Dvoržāks, P. Čaikovskis, E. Grīgs. To tēlainība savukārt bija saistīta vai nu ar konkrētu programmatisko ieceri, vai arī vienkārši ar liriska vēstījuma garu, kas kopumā sasaucās ar 19. gadsimtā uzplaukušo interesi par miniatūrformām kā nozīmīgām romantisma stila atspoguļotājām.

Tuvāk iepazīstot latviešu komponistu nedaudzos pirmos darbus simfonijas un instrumentālā solokoncerta žanrā un pārdomājot to tēlainās koncepcijas, var secināt: šīs kompozīcijas vistiešāk atspoguļo to 19. gadsimta pirmās puses mūzikas vadlīniju, kuru savulaik aktīvi propagandēja F. Mendelszons-Bartoldi un viņa domubiedri. Nedz Jurjānu Andreja *Simfonisks allegro*, nedz Koncerts čellam ar orķestri (*Concerto elegiaco*) neaplicina krasu tēlaino kontrastu pretstatījumā sakņotu vēstījumu. Šie darbi drīzāk ļauj runāt par emocionāli pacilāta, intensīvai attīstībai pakļauta materiāla vairāk vai mazāk meistarīgu izkārtojumu kompozīcijā, plaši izmantojot klasiskos formveides paņēmienus. Turklāt intonatīvā ziņā Jurjānu Andreja darbi, tāpat kā, piemēram, J. Vītola *Dramatiskā uvertūra*, vairāk līdzinās krievu simfoniskajā mūzikā plaši aprobētajam, uz klasicisma un romantisma estētikas nostādņu sintēzi vērstajam stilam.

Šai ziņā Jurjānu Andreja Simfonija ir radniecīga ne tik daudz A. Bruknera, J. Brāmsa vai S. Taņejeva simfonijām ar tām piemītošo stilistisko izsmalcinātību un dramatisko patosu, cik citu 19. gadsimta otrās puses komponistu – Antona Arenska un Vasilija Kaļiņņikova sacerējumiem. Tos vieno tēlainības liriski dramatiskā ievirze, rūpīga, detalizēta mūzikas tēmu izstrāde un acīmredzama vairīšanās no lieliem dramatiskiem saasinājumiem. Savukārt Jurjānu Andreja Čella koncerts sasaucas nevis, piemēram, ar P. Čaikovska vai J. Brāmsa pasauleslavenajiem šī žanra opusiem, bet drīzāk ar F. Mendelszona-Bartoldi vai R. Šūmaņa darbiem, kuros, neraugoties uz mūzikas materiāla intonatīvo saasinātību, tomēr jūtama tieksme uz klasicistisku harmonisko līdzsvarojumu.

Tikai 20. gadsimta 30. gadu beigās latviešu mūzikā parādījās simfonijas, kas pilnā mērā atspoguļoja 19. gadsimta romantisma stila svarīgākās nostādnes. To, piemēram, ar visai tipiskiem, viegli atpazīstamiem izteiksmes līdzekļiem Otrajā jeb *Romantiskajā simfonijā* apliecināja P. Barisons, un šī pamatprincipa dažādu risinājumu iespējas savās pirmajās četrās simfonijās aprobēja J. Ivanovs.

P. Barisona Otrā simfonija (1939) pauž gan romantisma estētikas vispārējās tendences (pirmām kārtām programmatismu), gan arī orientāciju uz citu komponistu daiļradē izstrādātu stilistiku (pamatā P. Čaikovska, daļēji arī R. Vāgnera, A. Skrjabinas mūzikai radniecīgu valodu) un tādējādi sasaucas ar pazīstamākajiem romantisma pasaulzvēres paradigmu iemiesojumiem. Interesanti, ka programmatiskā iecere, ko atspoguļo cikla četrus daļus nosaukumi – *Mīlas atmoda, Jūsma, Erotika, Mīlas nāve* – atsevišķos aspektos vieno P. Barisona darbu ar H. Berlioza *Fantastisko simfoniju*. Tiesa, atšķirībā no franču romantisma lielmeistara latviešu romantiķis P. Barisons savā vēstījumā vairās no ideālās sfēras diskreditācijas (ironijas un groteskas

P. Barisona partitūrā nav), līdz ar to viņš ir daudz tuvāks, piemēram, P. Čaikovska pēdējo trīs simfoniju dramaturģiskajām koncepcijām.

Ievērojot acīmredzamās paralēles ar 19. gadsimta simfoniskās mūzikas klasiķiem, P. Barisona Otro simfoniju nevar uzskatīt par stilistiski ļoti oriģinālu. Drīzāk jau šī darba parādīšanās latviešu simfoniskās mūzikas vēstures pirmā perioda izskaņā uzskatāma par zināmu paradoksu. Tolaik daudzu citu Eiropas valstu kultūrtelpā romantisma estētika tās *klasiskajās* izpausmēs jau bija zaudējusi kādreizējo aktualitāti, paliekot uzvaras gājienu sākušā modernisma ēnā; kā principiāli jaunu metožu apkopojums tas iekļāva radniecīgu procesu uzplaukumu mākslā, filozofijā un daudzās citās kultūrtelpu veidojošajās dzīves jomās. Un tomēr – vērtējot situāciju tās reālajā kontekstā Latvijā, paradokss pārvēršas par likumsakarību. No vienas puses, šāda vēlinā romantisma stilam raksturīga dramaturģiskās koncepcijas un tipisku mūzikas valodas elementu izpausme 20. gadsimta 30. gadu beigu skaņdarbā apstiprināja latviešu romantiķu iedibināto tradīciju spēku, kas paša P. Barisona daiļradē sasniedza izcili augstu, harmonijā un faktūrā īpaši izsmalcinātu meistarības pakāpi. No otras puses, viss liecināja, ka 20. gadsimta 30. gados latviešu simfoniskā mūzika bija nobriedusi nopietniem alternatīvas meklējumiem – mēģinājumiem beidzot sākt apgūt latviešu simfonisma agrāk nestaigātus ceļus. Par to izteiksmīgi vēstī arī Jāņa Ivanova simfoniskās daiļrades pirmais periods 20. gadsimta 30. gadu otrajā pusē un 40. gadu sākumā.

J. Ivanova Pirmajā simfonijā (viendaļas kompozīcijā *Poema sinfonia*, 1933) vēl skaidri jūtama orientēšanās uz liroepiskas poēmas žanru, uz izteiksmi, kas radniecīga 19. gadsimta otrās puses krievu *Varenās kopas* un *Beļajeva pulciņa* iedibinātajām tradīcijām. Vēlinā romantisma stila kristalizācija un radikālāka mūzikas valoda vērojama J. Ivanova Otrajā simfonijā (1937), Koncertā čellam ar orķestri (1938) un Trešajā simfonijā (1938). Īpaši Trešās simfonijas dramaturģijā jūtama tiece ar aprobētiem klasiski romantiskās mūzikas izteiksmes līdzekļiem veidot krasi kontrastējošu tēlaino sfēru attīstību. Kā norādījis Ludvigs Kārklīšs, J. Ivanova Trešā simfonija mākslinieciskā koptēla ziņā ir radniecīga P. Čaikovska Ceturtajai, tomēr atsevišķās niansēs vērojamas arī būtiskas atšķirības. Galvenokārt tās izpaužas fināla izskaņas traktējumā – P. Čaikovska Ceturtās simfonijas noslēgumā pilnībā triumfē pacilāts raksturs pretstatā pirmās daļas konfliktu garam, turpretim J. Ivanova Trešās simfonijas fināla beigās negaidīti atgriežas skumji elēģiskā tēlainā sfēra no cikla pirmās daļas [27: 17].

Vēl lielākā mērā šī domāšanas patstāvība un jaunu risinājumu meklējumi, kā zināms, izpaudās J. Ivanova daiļrades agrīnā perioda beidzamajā darbā – Ceturtajā simfonijā *Atlantīda* (1941). Sākotnēji tā iecerēta kā muzikāli skatuviska kompozīcija – par to liecina kora iekļāvums simfonijas otrajā daļā un horeogrāfijas izteiksmes līdzekļu izmantojums līdztekus mūzikas atskaņojumam; tomēr līdz mūsdienām *Atlantīda* dažādu iemeslu dēļ nonākusi kā simfonija klasiskajā četrdaļu cikla veidolā. Atšķirībā no trim pirmajām simfonijām, simfoniskajiem tēlojumiem *Padebešu kalns* (1938) un *Varavīksne* (1939), Ceturtajā simfonijā J. Ivanovs klasiski romantisko mūzikas

valodu daudz konsekvētāk ir papildinājis ar jauniem, galvenokārt 19. / 20. gadsimta mijā franču impresionisma ietvaros izkoptiem elementiem. Tie caurvij simfonijas faktūru un atklāj, cik veiksmīgi iespējams sintezēt liroepiskās poēmas un krasos kontrastos sakņotā simfonijas žanra raksturiezīmes, lai īstenotu konkrētu tēlaino ieceri. Šajā gadījumā iecere nepārprotami balstās uz vēlmi pakāpeniskā attīstības procesā atspoguļot ideālas, sakārtotas pasaules bojāeju, ko skaņdarba finālā raksturo vētras, zemestrīces un citu dabas stihiju ilustratīvi spilgts un dramaturģiski efektīgs tēlojums.

Novērtējot J. Ivanova daiļrades pirmā perioda devumu plašākā kontekstā, skaidri var redzēt, ka tieši viņš latviešu simfonisma attīstības sākumposmā viskonsekvētāk iezīmējis pāreju no nacionālā romantisma estētikas uz daudz laikmetīgāku izteiksmi, kas sakņota 20. gadsimta pirmās trešdaļas modernisma pieredzē. J. Ivanovam kā izcilākajam latviešu simfoniķim izdevies oriģināli sintezēt klasiski romantiskās mūzikas valodas elementus ar atsevišķiem modernisma mūzikas stilistiskajiem risinājumiem. Nākošās komponistu paaudzes, kas sekoja pēc viņa, šādu sintēzi veica jau citā kultūrvēsturiskajā situācijā. Tās ietvaros 20. gadsimta 60. gados pakāpeniski, ar lielu nokavēšanos un diezgan fragmentāri tika apgūtas radikālākās modernisma estētikas un stilistikas koncepcijas, bez tam šī gadsimta pēdējā trešdaļā norisa arī postmodernisma kultūras perioda raksturzīmju strauja adaptācija. Bet, atgriežoties pie visai savdabīgās situācijas, kas Latvijā klasisko žanru mūzikā bija pamazām izveidojusies un nostiprinājusies laikposmā līdz 1940. gadam, vēl nepieciešams īsumā, kaut vai fīri faktoloģiski apzināt svarīgākos procesus citu mākslu attīstībā.²

* * *

Kā liecina latviešu literatūrai un dažādiem vizuālās mākslas žanriem veltītie pētījumi, šajās mākslās atšķirībā no klasisko žanru mūzikas jau 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā līdzās nacionālā romantisma estētikai spēcīgi un pārliecinoši izpaudās arī vairākas jaunas, tolaik visā Eiropā aktuālas dzimstošā modernisma tendences. Tādējādi daiļrades procesi literatūrā un vizuālajās mākslās daudz aktīvāk izgāja ārpus noslēgtā lokālā konteksta, kādā ļoti ilgu laiku vēl atradās klasisko žanru koncertmūzika.

Piemēram, solidā trīssējumu *Latviešu literatūras vēsture* pietiekami detalizēti atklāj, kā 19.–20. gadsimta mijā un vēlāk līdz pat 1940. gadam rakstnieku, dzejnieku un dramaturgu daiļradē pakāpeniski tiek pārņemtas modernisma estētikas normas un izkopti tam tipiskie mākslinieciskās izteiksmes veidi [12; 13]. Tieši šim jautājumam ir veltīta arī Bronislava Tabūna monogrāfija *Modernisma virzieni latviešu literatūrā* [21]. Tajā saistoši un pārliecinoši raksturotas simbolisma, impresionisma, futūrisma, akmeisma, ekspresionisma, dadaisma, konstruktīvisma, imažinisma, eksistenciālistiska un sirreālistiska virzienu³ izpausmes latviešu rakstnieku un dzejnieku daiļradē līdztekus tolaik, 20. gadsimta pirmajā trešdaļā, jau pietiekami tradicionālajām romantisma un reālisma koncepcijām to

² Jāatzīst, ka līdzšinējā tekstā nav pieminēta vēl kāda personība, kas pārstāv latviešu simfoniskās mūzikas vēstures pirmo periodu – Jūlijs Sproģis (1887–1972); viņa spalvai pieder piecas simfonijas (1907, 1911, 1940, 1941; Piektā nav pabeigta) un divi vijolkoncerti (1926 un 1936). Tomēr J. Sproģa mākslinieciski neviendabīgos skaņdarbus nevar aplūkot kā vērā ņemamus paraugus latviešu mūzikas vēsturē; plašāk par to sk., piemēram, Ludviga Kārklīņa monogrāfijā *Simfoniskā mūzika Latvijā* [6: 112–113].

³ Šajā gadījumā kā sinonīms jēdzienam *virziens* lietots apzīmējums *tendence*.

⁴ 19. gadsimta vidū literatūrā un vizuālajās mākslās attīstījās tendence, ko ierasti apzīmē kā reālistisku; raksta autora ieskatā to nevar saistīt ar jēlkādiem analogiem strāvotajiem klasisko žanru instrumentālmūzikas estētiskā un stilistikā. Literatūras un vizuālo mākslu pētniecībā reālisma tendence parasti tiek raksturota kā aktīvs pretstats romantismam raksturīgajai īstenības idealizācijai vai arī tās tēlojumam neiespējamā, fantastiskā mākslinieciskās realitātes kontekstā (pietiek atcerēties kaut vai, piemēram, Aleksandra Puškina, Honorē de Balzaka, Ļeva Tolstoja u.c. ievērojamu 19. gadsimta rakstnieku un dzejnieku daiļradi). Savukārt klasisko žanru koncertmūzikā (tieši pašā mūzikas abstraktajā skaņu materiālā) diez vai iespējams saskaņot reālisma kā stila izpausmes. Drīzāk var diskutēt, vai intonātvai un žanriskā valoda, kā arī citi izteiksmes līdzekļi traktēti demokrātiski tieši, konkrēti, vai arī abstrakti un līdz ar to paģēr vairāk intelektuālu uztveri. Apgalvojumam par reālistiskās mākslinieciskās pasauluztveres izpaušmi instrumentālmūzikā nav pamata, ievērojot objektīvo neiespējamību precīzi atainot šīs mūzikas saturu vārdos vai ar vizuāliem līdzekļiem. Izpratni līdz zināmāi robežai ļauj padziļināt vienīgi pastarpinātas analītiskas izziņas ceļš, kas dod iespēju aptvert pašas mūzikas izteiksmības specifiskās likumsakarības. Savukārt reālisma apzīmējuma tiešs lietojums, pārceļot to no literatūrzinātnes un vizuālo mākslu pētniecības uz mūzikas analīzi, rada pamatu pārāk spekulatīviem un tādēļ arī virspusējiem spriedumiem par satura vērtībām dažādu laikmetu un stilu skaņdarbos. Tādējādi varam vien objektīvi konstatēt, ka komponisti savos darbos īsteno līdzīgas koncepcijas ar klausītāju uztverei *vienkāršākiem* vai *sarežģītākiem* mūzikas valodas paņēmieniem, kas tomēr liecina par vienotību mākslinieciskajā pasaulizjūtā. Pietiek salīdzināt šajā ziņā kaut vai atsevišķas P. Čaikovska un G. Mālera simfonijas – lai gan visumā tajās vērojama radniecīga pieeja romantismam raksturīgo tēmu reprezentācijā, tomēr laikmetam tipiskās pasauluztveres iemiesojums atšķiras daudzos aspektos, t.sk. mūzikas stilistikā.

dažādās stilistikajās versijās. Monogrāfijas noslēgumā izklāstītas B. Tabūna atziņas, kas piedāvātas turpmākai polemikai un skar modernisma estētikas un mākslinieciskās izteiksmes paradigmas turpinājumu arī 20. gadsimta otrajā pusē. Tāpat interesantas ierosmes ir sniedzis Guntis Berelis savā darbā *Latviešu literatūras vēsture. No pirmajiem rakstiem līdz 1999. gadam* [1].

Savukārt latviešu vizuālo mākslu vēstures un daiļrades attīstības procesu pētniecībā var izcelt Stellas Pelšes disertāciju *Latviešu mākslas teorijas vēsture. Mākslas definīcijas valdošo laikmeta ideju kontekstā (1900–1940)* [17]. Iztirzājot pieteikto tēmu, autore ir paudusi būtiskas atziņas, kas skar vizuālo mākslu pētniecībā savulaik dominējošās pieejas dažādu aktuālo tendenču uztverē un analizē; aplūkoto virzienu vidū ir, piemēram, futūrisms, klasiskais retrospektīvisms, *kreisais ekspresionisms*, formālisms, konstruktīvisms, intuitīvisms, *kreisais tradicionālisms*, neoreālisms u.c.

Saistībā ar manā rakstā iztirzāto tēmu – neoromantisma tendenci 20. gadsimta pēdējās trešdaļas latviešu simfoniskajā mūzikā – interesanti uzzināt, kā S. Pelše savā pētījumā formulē jēdzienu *neoromantisms*, attiecinot to uz latviešu mākslu 20. gadsimta pirmajā trešdaļā. Disertācijas pirmajā nodaļā *20. gadsimta mākslas teorijas sākotne* tās autore analizē dažādu, ne tikai latviešu, bet arī citvalstu mākslas pētnieku teorētiskās nostādnes. Viņas secinājums: *neoromantisma ievirze*, kas 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta pirmajās divās desmitgadēs vērojama vairāku latviešu mākslinieku daiļradē, nav nekas cits kā 19. gadsimta romantisma estētikas un atsevišķu spilgtu raksturzemību aktualizēšanās pārējo šī laikmeta jauno tendenču (piemēram, ekspresionisma, jūgendstila, simbolisma) ietvaros. Būtībā šajā gadījumā ar *neoromantismu* tiek apzīmētas tendences, kuru analogi skaņumākslā mūsdienu muzikoloģijā bieži definēti kā 19. gadsimta romantisma vēlinas izpausmes.

Dažādu tendenču, tostarp *neo-* jeb vēlinā romantisma attīstības likumsakarības Latvijas vizuālajā mākslā 19. / 20. gadsimta mijā savās publikācijās analizējuši arī tādi autoritatīvi mākslas zinātnieki kā, piemēram, Ruta Čaupova, Tatjana Kačalova un Eduards Kļaviņš [2; 5; 9]. Arī viņi pauž līdzīgus viedokļus kā S. Pelše. Un tas savukārt liek secināt: vēsturiski izveidojušās un pagaidām ļoti dziļi iesakņojušās terminoloģiskās pretrunas dažādu mākslu pētniecībā ļauj joprojām pastāvēt situācijai, kad, lietojot vienādus apzīmējumus, tie apveltīti ar nevienādu nozīmi. Un arī otrādi: atšķirīga terminoloģija nereti attiecināta uz būtībā dziļi radniecīgām, vienu un to pašu ārējo kultūrvēsturisko faktoru rosinātām tendencēm dažādu žanru mākslas darbos, kas radīti vienā un tajā pašā vēstures periodā.

Tādējādi varam konstatēt, ka latviešu literatūrā un vizuālo mākslu žanros 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta pirmajā trešdaļā līdztekus romantisma un reālisma tendencēm plaši uzplauka arī citviet Eiropā un ASV priekšplānā iznākušais modernisms. Līdz ar to vēl jo vairāk saasinās jautājums: kāpēc radniecīgi procesi nenoritēja arī latviešu mūzikā, tajā skaitā simfoniskajos žanros? Meklējot atbildi, raksta autors noslēgumā turpmākai apspriešanai un aprobācijai piedāvā vairākas atziņas.⁴

1) Tāpat kā literatūrā un vizuālajās mākslās, arī klasisko žanru koncertmūzikā 19. gadsimta pēdējā trešdaļā latviešu komponistu centieni sakņojās romantismam raksturīgu stilistisko risinājumu kopumā, kas līdztekus estētiski izsmalcinātiem, uztveres ziņā sarežģītiem izteiksmes veidiem piedāvāja arī demokrātiskākas mākslinieciskās komunikācijas iespēju. Tomēr, lai gan nacionālā romantisma estētikā balstītā simfoniskā daiļrade attīstījās intensīvi, visspilgtāk demokrātisku izteiksmes veidu līdz pat 20. gadsimta sākumam Latvijā atspoguļoja kormūzika. Tieši tā kļuva par nacionālās atmodas gara būtiskāko paudēju, ko apliecināja dziesmu svētku tradīcijas dzimšana un ilglaicīgā attīstība – unikāla uz citu Eiropas un pasaules valstu fona. Turklāt ir pamats uzskatīt, ka šādu situāciju veicināja arī daži īpaši sociālpolitiskie apstākļi, kas Latvijā pastāvēja nacionālās kultūras un valsts veidošanas sākumperiodā.

Atšķirībā no citām tautām, kas 19. gadsimtā sāka uzsvērt savu nacionālo savdabību un tiekties uz valstiskumu (piemēram, čehiem, slovakiem, ungāriem, arī lietuviešiem un igauņiem), latvieši līdz pat neatkarīgas valsts proklamēšanai 1918. gadā bija vairākās administratīvās teritorijās sašķelta tauta cariskās Krievijas valstī; liela daļa Austrumlatvijas teritorijas (Latgale) vispār atradās gandrīz tikai slāvu kultūrtelpas ietekmē. Šis apstāklis vēl vairāk veicināja centrīces procesu latviešu sabiedrībā, un viens no tā tiešākajiem atspoguļotājiem bija profesionālās skaņumākslas kopainā ilgāku laiku valdījusi, samērā demokrātiskā un plašām aprindām vieglāk uztveramā kormūzika. Centrīces procesā organiski iekļāvās pirmie dažādu paaudžu komponisti klasiķi, kuru devums pārsvarā nacionālromantiski ievirzītajā kormūzikā ir patiesi plašs savā apjomā un augsts mākslinieciskās kvalitātes ziņā. Tomēr vienlaikus jāsecina, ka intensīvā darbība kormūzikas un vispār vokālās mūzikas žanros daudziem latviešu komponistiem objektīvi laupīja iespēju vairāk un stilistiski vispusīgāk apliecināt sevi instrumentālmūzikas jomā. Turklāt šīs sfēras uzplaukumam trūka arī elementāras, stabilas profesionālās bāzes – simfoniskā orķestra, kas pastāvētu pietiekami ilgu laiku un būtu iemantojis paliekošu ievērību gan latviešu, gan cittautiešu sabiedrībā.

2) Latviešu simfoniskās jaunrades attīstību nacionālā romantisma gultnē veicināja arī mūsu klasiķu Jurjānu Andreja un Jāzepa Vītola ciešā saikne ar *akadēmiskā* un *tautiskā* romantisma tradīcijām; uz sava laikmeta fona tās bija samērā konservatīvas, lai gan 19. gadsimta otrajā pusē guva plašu izplatību vairākās Eiropas valstīs. Ilgu laiku šīs tradīcijas dominēja arī krievu komponista un mūzikas teorētiķa Nikolaja Rimskā-Korsakova dibinātajā Pēterburgas konservatorijā, kuras atmosfērā Vītols pakāpeniski veidojās par ievērojamu komponistu un mūzikas pedagogu. Kad viņš pēc Pirmā pasaules kara atgriezās dzimtenē, lai dibinātu un ilggadēji vadītu Latvijas Konservatoriju, tās kompozīcijas klasi, tikai likumsakarīgi bija viņa centieni īstenot priekšstatus, ko iepriekš pats jau pārbaudījis gan teorijā, gan praksē.

3) Ievērojot visu minēto, ir pamats secināt: arvien biežāka pievēršanās radikālākām, no 19. gadsimta romantisma principiāli atšķirīgām estētis-

kajām un stilistiskajām koncepcijām latviešu komponistu klasiķu daiļradē varēja sākties tikai 20. gadsimta otrajā pusē, galvenokārt kopš 60. gadiem – tiesa, ļoti pakāpeniski un fragmentāri. Šis pavērsiens vainagoja tieksmi uz aizvien lielāku stilistisko daudzveidību, kas komponistu, atskaņotājmākslinieku un klausītāju apziņā ienāca līdz ar mūzikas izglītības attīstību un profesionālu radošo vienību (orķestru, koru, operas un baleta teātra u.c.) darbību. Tā noritēja gan pirmās Latvijas brīvvalsts demokrātijas (1920–1934) un Ulmaņa autoritārā režīma (1934–1940), gan arī PSRS okupācijas pārvaldes (1940–1941, 1944–1991) laikā, pat neraugoties uz pēdējās īstenotajiem ideoloģiskā terora pasākumiem mākslas jomā. Tieksmi uz stilistiskiem jauninājumiem 20. gadsimta otrajā pusē veicināja arī daži kultūrvēsturiski un sociālpolitiski ārējie faktori. Nozīmīgākie no tiem:

- Latvijas atrašanās PSRS okupācijas varā pakāpeniski rosināja trešās nacionālās atmodas veidošanos 20. gadsimta 80. gadu beigās, savukārt tā stimulēja arī interesi par dažādas pieredzes pārņemšanu daiļrades jomā;
- lokālu un globālu ekoloģiskās katastrofu draudu pastiprināšanās (cena par konsekvēnti īstenoto tehnoloģisko progresu uz dabas rēķina) nenoliedzami iespaidoja tēmu izvēli un to īstenojumu visdažādāko žanru mākslas darbos;
- globalizācija ne tikai ekonomikā, bet arī kultūrā izpaudās kā dažādu reģionu un tradīciju arvien aktīvākas mijiedarbes process, kas mūsdienās jau skāris gandrīz visas pasaules valstis.

4) Jāatzīmē, ka romantiskas mākslinieciskās pasauluztveres aktualitāte latviešu simfoniskajā mūzikā visā 20. gadsimta gaitā īstenībā nekad nav mazinājusies. Gluži otrādi – gadsimta pēdējā trešdaļā šīs pasauluztveres pamatnostādnes vairāku tekstā iepriekš raksturoto faktoru ietekmē ieguva savveida *otro elpu*, proti, dažādu stila tendenču panorāmā neoromantisms piedzīvoja īpašu uzplaukumu. Daudzu latviešu komponistu daiļradē tas bijis un vēl joprojām ir 19. gadsimta romantisma estētikas ietvaros izkopto universālo izteiksmes veidu izpausme ar principiāliem jauniem, dažādu laikmetu stilistisko risinājumu sintēzē balstītiem izteiksmes līdzekļiem. *Neo-* modifikācijas skar galvenokārt mūzikas valodas konstruktīvās un intonatīvi saturiskās īpatnības. Tomēr vienlaikus šāds risinājums dažkārt pat visai negaidītā, oriģinālā veidā izgaismo romantiskas mākslinieciskās pasauluztveres vispārējo likumsakarību īstenojumu konkrētos sacerējumos.

Izcilākie 20. gadsimta pēdējās trešdaļas neoromantisma tendences pārstāvji, kas radījuši darbus simfonijas, instrumentālā solokoncerta un liroepiskas poēmas žanros, Latvijā bijuši, piemēram, Ģederts Ramans (1927–1999), Romualds Kalsons (1936), Vilnis Šmīdbergs (1944), Pēteris Vasks (1946), Pēteris Plakidis (1947), Juris Karlsons (1948), Selga Mence (1953), Arturs Maskats (1957), Rihards Dubra (1964) un Andris Vecumnieks (1964). Protams, šo komponistu saikne ar romantisko pasauluztveri atspoguļojas vien atsevišķos darbos, jo ikvienam talantīgam autoram arī mūsdienās raksturīga interese par dažādiem stila strāvojumiem.

Turklāt līdzās neoromantisma tendences pārstāvjiem 20. gadsimta beidzamajā trešdaļā joprojām darbojās arī atsevišķi vecākās paaudzes komponisti, kas konsekventi un nenogurstoši turpināja izkopt 19. gadsimta romantismam raksturīgas normas. Viņu vidū kā ievērojamākās personības var nosaukt, piemēram, Arvīdu Žilinski, Jāni Ķepīti un Ādolfu Skulti. Tāpat šajā periodā ar individuālā rokraksta neatkārtojamu savdabību īpaši izcēlās Jāņa Ivanova monumentālais veikums; cita starpā tas apliecina latviešu mūzikas vēsturē nepārspēti oriģināli īstenotu romantisma un modernisma dažādu stilistisko aspektu sintēzi (šajā ziņā J. Ivanovu pamatoti var uzskatīt par personību, kas 20. gadsimta simfoniskajā mūzikā stāv līdzās, piemēram, Bendžaminam Britenam, Arturam Onegēram, Sergejam Prokofjevam, Igoram Stravinskim, Karolam Šimanovskim, Eduardam Tubinam un Dmitrijam Šostakovičam).⁵

⁵ Līdzšinējos analītiskos vērojumus un atziņas par neoromantisma tendenci un tās vietu 20. gadsimta pēdējās trešdaļas latviešu simfonismā raksta autors plašāk izklāstījis divās citās publikācijās. Sk.: Kudiņš, Jānis. *Joprojām romantisms... Dažas būtiskas raksturiezīmes latviešu mūsdienīgu simfoniskajā mūzikā // Mūzikas akadēmijas raksti II (No senatnes līdz mūsdienām)*. Rīga: JVLMA, Musica Baltica, 2006, 74.–90. lpp. • Kudiņš, Jānis. *Transformation in Archetypal Conception of Style in Neo-Romantic Mode of Expression of Symphonic Music in the Works of Contemporary Latvian Composers // Dzielo muzyczne i jego archetyp (2) / The Musical Work and Its Archetype (2)*. Bydgoszcz: Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego, 2006, pp. 143–164.

* * *

Kopumā latviešu simfonisma attīstības pirmā, aptuveni 60 gadus ilgā perioda spilgtākie sasniegumi, kas radušies, auglīgi pārņemot 19. gadsimta romantisma estētikas atsevišķus aspektus, mūsdienās objektīvi diez vai spēj raisīt noturīgu interesi plašākā ģeogrāfiskā kontekstā. Raksta autora ieskatā izņēmumi šeit var būt tikai daži darbi – piemēram, Jurjānu Andreja svīta *Latvju dejas*, Jāzepa Vītola *Dramatiskā uvertīra* un svīta *Dārgakmeņi*, Alfrēda Kalniņa simfoniskā idille *Mana dzimtene*, Jāņa Ivanova Koncerts čellam ar orķestri un Ceturtā simfonija *Atlantīda*. Šīs kompozīcijas apliecina ne tikai vairāk vai mazāk veiksmīgu 19. gadsimta romantisma stila adaptāciju, bet spēj arī uzrunāt kā stilistiskā ziņā oriģināli un perfekti, tādēļ paliekoši skaņumākslas paraugi, kas radīti laikposmā no 1880. līdz 1940. gadam. Tomēr vienlaikus latviešu simfonisma pirmajā periodā uzkrātais radošais mantojums mūsdienās neapšaubāmi ir svarīgs orientieris latviešu nacionālās kultūras un mākslas tradīciju specifikas atklāsmē. Jo romantisma tēmas īpašais, dažos uztveres aspektos pat unikālais, laika ritējumā nepārtrauktais īstenojums latviešu simfonisma vēsturē ir vērtība pati par sevi. Ar to varam patiesi lepoties un būt interesanti pasaulei. Modernās demokrātiskās sabiedrības kultūrtelpa citās Eiropas valstīs veidojusies pakāpeniski pēc Otrā pasaules kara, bet Latvijā diezgan spontāni un daudzos aspektos nelīdzsvaroti (*paātrinājumā*) kopš 20. gadsimta 90. gadu sākuma, līdz ar to ir pamats kritiski izvērtēt visus šīs kultūrtelpas plusus un mīnus – it īpaši laikmetā, kad vispārējās globalizācijas apstākļos sevišķi aktuāla kļuvusi nacionālās identitātes un klasisko tradīciju saglabāšana.

THE FACTOR OF THE 19TH CENTURY ROMANTICISM IN THE GENESIS OF LATVIAN SYMPHONY MUSIC AND IN THE FIRST PERIOD OF ITS STYLISTIC DEVELOPMENT

Jānis Kudiņš

Summary

This article focuses on the problem, concerning the long-lasting influence of the style and aesthetics of the 19th century romanticism on the history of Latvian symphony music within 1880–1940. The above period witnesses the prevalence of the so-called national romanticism as one of the features of the 19th century romantic art in diverse symphony music by Latvian composers alongside with instrumental chamber music, choral works and operas. The most outstanding symphony pieces by composers of different generations (Jurjānu Andrejs, Jāzeps Vītols, Emīlis Melngailis, Alfrēds Kalniņš, Jāzeps Mediņš, Jēkabs Mediņš, Jānis Mediņš, Ādolfs Ābele, Jānis Kalniņš, Volfgangs Dārziņš, Ādolfs Skulte, Jānis Ivanovs) mostly represent such genres as programmatic poems, illustrative music and suites. Most of Latvian composers, striving to be more or less original in their music, had adopted both the aesthetically elaborated principles of tonal harmony, homophone and poliphone texture by foreign composers of the 19th century, mostly French, Russian or German, as well as the notions of music dramaturgy and form. They also borrowed the intonation codes inherent to such music, making it possible to recognize their either formal or at the same time also deeply contextual identity, pertaining to one aspect of romantic style, namely, basic notions of the aesthetics of national romanticism. However, we find almost no traces of the branch of aesthetics and style of romanticism which reflects sharp contrasts, grotesque and dramatic pathos within the context of music imagery. Such tendencies turn up mostly in the thirties and in the forties of the 20th century. Best examples of symphony music of the time are the following: the Second (*Romantic*) symphony (1938) by Pēteris Barisons and the Fourth symphony *Atlantis* (1941) by Jānis Ivanovs.

The author comes to the conclusion that unlike the music in Europe the first thirty years of the 20th century in Latvian symphony music composers witness little and fragmentary manifestations of the aesthetics of modernism and its characteristic stylistic trends, such as neoclassicism, vanguard and expressionism which synthesize the principles of classical music and innovations, suggested by modernism (for instance, the music pieces by Benjamin Britten, Arthur Honegger, Sergei Prokofiev, Karol Szymanovsky and Dmitry Shostakovich). A totally different situation towards the end of the 19th century and in the first thirty years of the 20th century was observed in the field of Latvian literature and visual art. According to such researchers as Ruta Čaupova, Tatjana Kačalova, Eduards Kļaviņš and Stella Pelše the above fields present several topical trends of modernism, coexisting with romanticism much more intensely.

The prevalence of national and may be even the style of academic romanticism also in the music of other classical genres can be explained by the specific cultural and historical situation of Latvia towards the end of the 19th century and the thirty first years of the 20th.

The aspirations of the first professional Latvian composers in the genesis of classical concert music genres towards the end of the 19th century, the same as in literature and in visual art, stemmed from the stylistic solutions of romanticism, which alongside with aesthetically elaborated and perceptively more complicated means of expression offered a more democratic potential of communication. However, in Latvia the above period despite the intense scope of symphony music, which was rooted in the aesthetics of prevalent national romanticism, this type of communication was most successfully reflected in choral music. In the field of music it turned into the most substantial voice of Latvian national awakening, manifesting itself within the context of European countries and those of the world as a unique tradition of Song Festivals both in their origin and long-lasting development. There is a good reason to believe that such a situation was also favoured by several specific social and political conditions existent in Latvia while it was turning into a national cultural entity and an independent state.

Unlike other peoples who in the 19th century had started on the way towards their national identity (among them Czech, Slovakia, Hungary, Lithuania and Estonia) Latvians before Latvia was proclaimed as an independent state in 1918 were actually split into several administrative territories, incorporated in Tsarist Russia. Besides, a considerable part of eastern Latvia, namely, Latgale, for a long time found itself under the influence of Slavonic ethno-cultural environment. Owing to the above, Latvian community grew more consolidated and choral music, being rather democratic and easily perceived, turned vital to reflect the above procedures. This process involved the first Latvian classical composers of different generations. Their contribution, in most cases tended towards the choral music of national romantic style, proves to be considerable both in its scope and artistic quality. However, it should be noted that, owing to the prevalence of choral pieces and vocal music genres in general Latvian composers were prevented from writing stylistically more diversified instrumental music. Flourishing of the above field was also hindered by a prolonged lack of any elementary and stable professional basis, namely, a symphony orchestra that could have attracted lasting attention of different layers of Latvian community and others.

In the development of symphony music, tended towards the aesthetics of national romanticism and stylistics, vitally important in several aspects was the striving of such luminaries of Latvian music as Jurjānu Andrejs and Jāzeps Vītols towards certain traditions of academic and national romanticism which, regardless of their conservative nature within the context of the relevant historical background, in the second half of the 19th century were widely-spread in several European countries. They were also

prevalent, for instance, in the conservatoire of St. Petersburg, founded and run by Nikolai Rimsky-Korsakov (1844–1908), where J. Vītols gradually turned into a distinguished composer and music teacher. Therefore, it was only natural that after his return to Latvia after World War I J. Vītols, being the founder of Latvia Conservatoire, its long-lasting rector and the head of composition department, brought to life those concepts which he had proved both in theory and in practice.

Actually, several features of the aesthetics of modernism and its diverse stylistic ideas could be fragmentarily observed in some of the music pieces of various genres, composed within the above period, among them choral music by J. Zālītis and piano music by L. Garūta and V. Dārziņš. However, such features referred only to such single manifestations of means of musical expression as harmony, texture and form, never witnessing conceptual turning to those trends of the aesthetics of modernism, which prior to World War II boomed in such European countries of long-established traditions of culture, as France, Italy, Russia and Germany.

Considering the above, we may conclude that a more frequent turning of Latvian classical music composers to radical aesthetical and stylistic concepts which were essentially different from romanticism of the 19th century, started very gradually and fragmentarily only in the second half of the 20th century, mostly in the sixties. Firstly, owing to the long-lasting activities in music education and maintenance of such professional creative establishments as orchestras, choirs, operas and theatres, effected by the democracies of the first free state of Latvia (1920–1934), the authoritarian regime of K. Ulmanis (1934–1940) and the occupation power of the USSR (1940–1991), even despite the ideological terror by the Soviets in the field of art, in the long run had quite naturally favoured the awareness of greater potential stylistic diversity in the perception of composers, performers and the audience. Secondly, several external cultural-historical and socio-political factors within the period in question considerably favoured an increasingly rapid development of such activities. In general, the following factors prove to be most essential:

- the occupation of Latvia under Soviets as a gradual initiator of the 3rd national awakening of the Latvian people at the end of the eighties of the 20th century which periodically facilitated increased interest in taking over every potential artistic experience;
- increased threat of local and global ecological disasters as a price for our technological progress at the expense of nature, having definitely affected the choice of themes and their implementation in art;
- globalization not only in economics but in culture as well as an increasingly active interaction among various regions and traditions which nowadays has affected almost every state of the world.

It should be noted that the topicality of romantic and artistic world outlook has never ceased in Latvian symphony music activity over the course of the 20th century. Just vice versa – towards the end of the century,

owing to several above-mentioned factors, these world outlook notions gained their *second wind*, thus highlighting the panorama of different symphony music stylistic trends with the genesis of neoromanticism and long-lasting flourishing. As a feature of style, reflecting the fundamental notions of the prevalent aesthetics of postmodernism in culture and art of the end of the 20th century, neoromanticism in the music creations of Latvian composers has been and still is the manifestation of universal modes of musical imagery within the framework of the aesthetics of romanticism through the means of expression, based on the synthesis of principally new stylistic solutions, pertaining to different epochs. Such an approach of several contemporary composers makes it possible to perceive the relevant music material as a neo-modification of the style of 19th century romanticism mostly within the aspect of intonationally contextual and constructive qualities of the suggested language of music. However, such a solution sometimes may quite unexpectedly stand out in a most original way as an implementation of overall artistic world outlook regularities in particular creations of music.

Among most outstanding representatives of the trend of neoromanticism in Latvian symphony music towards the end of the 20th century with their creations in the genres of symphony music, instrumental solo performance and lyrical and as well as epic poem can be mentioned, for instance, Ģederts Ramans (1927–1999), Romualds Kalsons (1936), Vilnis Šmīdbergs (1944), Pēteris Vasks (1946), Pēteris Plakidis (1947), Juris Karlsons (1948), Selga Mence (1953), Arturs Maskats (1957), Rihards Dubra (1964) and Andris Vecumnieks (1964). As a matter of fact, in the music of the above-mentioned composers individual stylistic concepts of the romantic world outlook of an artist come to the foreground only in several pieces of music because, being in line with his time, every talented composer has to effect diverse artistic as well as aesthetic ideas.

It might be also pointed out that alongside with representatives of the trend of neoromanticism in Latvian symphony music the last thirty years of the 20th century marked the appearance of such composers who consequently focused on the concepts of romantic music style of the 19th century. The most prominent among them prove to be such personalities as Arvīds Žilinskis, Jānis Ķepītis and Ādolfs Skulte. This period is also characterized by the monumental music creations by Jānis Ivanovs with the unique style of his own, thus confirming a really unsurpassed synthesis of diverse stylistic aspects of modernism and romanticism in the realm of Latvian music history. In this respect J. Ivanovs can be regarded as a personality of no less significance than Benjamin Britten, Arthur Honegger, Sergei Prokofiev, Igor Stravinsky, Karol Szymanowski, Eduard Tubin and Dmitry Schostakovich.

On the one hand, the author actually doubts that the best achievements of Latvian symphony music, created within the period of the first sixty years, taking over several aspects of the aesthetics of the 19th century trend of romanticism can arouse a wide and steady interest within an extended

geographical context. According to the author, the only exceptions here prove to be only such music scores as, for instance, the suite *Latvian dances* (*Latvju dejas*), Concerto for cello and orchestra by Jurjānu Andrejs, the suite *Jewels* (*Dārgakmeņi*) by Jāzeps Vītols, the symphonic idyll *My Motherland* (*Mana Dzimtene*) by Alfrēds Kalniņš, Concerto for cello and orchestra, the Fourth symphony *Atlantis* by Jānis Ivanovs. The above symphony pieces stand out not only as more or less successful adaptations of romantic style of the 19th century but can also address the audience as artistically and stylistically unique, perfect and spiritually saturated examples of music, created within 1880–1940. However, on the other hand, the symphonic heritage of the first period nowadays definitely serves as a significant hallmark to reveal the specific nature of the traditions of Latvian national culture. The specific and from certain aspects of human perception even unique implementation of the notion of romanticism which has never got disrupted in the long run has proved itself to be a matter of value in the history of Latvian symphony music. Such a matter of value, that we can really feel proud of. Such a matter of value that is highly appreciated in the epoch when questions, concerning national identity and culture traditions, have become topical. The more so, within the context of overall procedures of globalization, owing to which the problem of preserving national identity alongside with classical traditions calls for a much more critical assesment of the most diverse advantages and disadvantages of the cultural environment of our contemporary democratic community that took shape after World War II in other countries of Europe step by step, but in Latvia since the beginning of the nineties of the 20th century – rather spontaneously, in many cases even speeding-up in a most disbalanced way.

Literatūra

1. Berelis, Guntis. *Latviešu literatūras vēsture. No pirmajiem rakstiem līdz 1999. gadam*. Rīga: Zvaigzne ABC, 1999.
2. Čaupova, Ruta. *Romantiskas uztveres aspekti latviešu literatūrā un mākslā 20. gs. sākumposmā // Romantisms un neoromantisms Latvijas mākslā / Sast. Elita Grosmane, galv. red. Astrīda Iltnerē. Rīga: AGB, 1998, 170.–177. lpp.*
3. Goluba, Guna. *Baumaņu Kārlis*. Rīga: Liesma, 1990.
4. Grāvītis, Oļģerts. *Arvīds Žilinskis*. Rīga: Liesma, 1971.
5. Kačalova, Tatjana. *Dažas pārdomas par neoromantismu // Romantisms un neoromantisms Latvijas mākslā / Sast. Elita Grosmane, galv. red. Astrīda Iltnerē. Rīga: AGB, 1998, 124.–127. lpp.*
6. Kārklīņš, Ludvigs. *Simfoniskā mūzika Latvijā*. Rīga: Liesma, 1990.
7. Klotiņš, Arnolds. *Alfrēds Kalniņš*. Rīga: Zinātne, 1979.
8. Klotiņš, Arnolds. *Emīla Dārziņa estētika // Klotiņš, Arnolds. Mūzika un idejas*. Rīga: Liesma, 1987, 5.–53. lpp.
9. Kļaviņš, Eduards. *Neoromantisma pazīmes Latvijas 19. gs. beigās – 20. gs. sākuma tēlotājā mākslā // Romantisms un neoromantisms Latvijas mākslā / Sast. Elita Grosmane, galv. red. Astrīda Iltnerē. Rīga: AGB, 1998, 116.–123. lpp.*

10. Knepler, Georg. *Musikgeschichte des XIX Jahrhunderts*. Berlin: Henschelverlag, 1961.
11. Kučinska, Veronika. *Romantisma iestrāvojumi latviešu lietišķajā mākslā // Romantisms un neoromantisms Latvijas mākslā* / Sast. Elita Grosmane, galv. red. Astrīda Iltnere. Rīga: AGB, 1998, 162.–169. lpp.
12. *Latviešu literatūras vēsture: 1. sēj. (No rakstītā vārda sākumiem līdz 1918. gadam)* / Autoru kolektīvs; zin. vad. Viktors Hausmanis. Rīga: Zvaigzne ABC, 1998.
13. *Latviešu literatūras vēsture: 2. sēj. (1918–1945)* / Autoru kolektīvs; zin. vad. Viktors Hausmanis. Rīga: Zvaigzne ABC, 1999.
14. Lukašinska, Inta. *Ādolfs Skulte*. Rīga: Liesma, 1987.
15. Mūrniece, Laima. *Jāzeps Mediņš*. Rīga: Liesma, 1977.
16. Muške, Vija. *Jāzeps Vītols – mūzikas kritiķis*. Rīga: Zinātne, 1974.
17. Pelše, Stella. *Latviešu mākslas teorijas vēsture. Mākslas definīcijas valdošo laikmeta ideju kontekstā (1900–1940)* / Disertācijas kopsavilkums. Rīga: Latvijas Mākslas akadēmija, 2004.
18. Samson, Jim. *Romanticism // The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / Second Edition. Edited by Stanley Sadie. Executive Editor John Tyrrell. Volume 21. London: Macmillan Publishers Limited, 2001, pp. 596–603.
19. Stumbre, Silvija. *Zvaigznes un zeme. Lūcija Garūta dzīves un daiļrades gaitā*. Rīga: Liesma, 1969.
20. Stumbre, Silvija. *Vasaras pastorāles. Komponiste Paula Līcīte dzīvē un darbā*. Rīga: Liesma, 1985.
21. Tabūns, Bronislavs. *Modernisma virzieni latviešu literatūrā*. Rīga: Zinātne, 2003.
22. Vēriņa, Sofija. *Jāzeps Vītols – komponists un pedagogs*. Rīga: Avots, 1991.
23. Viduleja, Ligita. *Gaišās stīgas. Pētera Barisona dzīves un daiļrades lappuses*. Rīga: LVI, 1963.
24. Wackenroder, Wilhelm Heinrich. *Dichtung, Schriften, Briefe*. Berlin: Union Verlag, 1984.
25. Wehnert, Martin. *Romantik und romantisch // Die Musik in Geschichte und Gegenwart* / Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. Sachteil 8. Kassel [u. a.]: Bärenreiter; Stuttgart [u. a.]: Metzler, 1998, Sp. 464–507.
26. Гофман, Эрнст Теодор Амадей. *Избранные произведения*. Москва: Гослитиздат, 1962.
27. Карклинъш, Людвиг. *Янис Иванов. Наблюдения над симфоническим стилем*. Ленинград: Советский композитор, 1986.
28. Кудряшов, Андрей. *Музыкальный романтизм: идеи эпохи и их воплощение // Музыкальная Академия*. 2002, Nr. 1, с. 139–144.
29. Фёдоров, Фёдор. *Романтический художественный мир: пространство и время*. Рига: Зинатне, 1988.

Vor sechzig Jahren.

Von Oskar Grosberg.

Der 26. Juni des Jahres 1873 ist als ein denkwürdiger Tag nicht nur in der Geschichte der kulturellen Entwicklung des lettischen Volkes, sondern unseres ganzen Landes zu werten. An diesem Tage, dem ersten Tage des ersten allgemeinen lettischen Sängerfestes fand die erste gewaltige nationale und kulturelle Manifestation des lettischen Volkes statt, eine Manifestation, die den Beweis erbrachte, daß die Sämlinge, die die ersten Männer der Epoche des „nationalen Erwachens“ die Christian Baron, Georg Allunan, Christian Waldemar u. a. m. ins Erdreich gesenkt hatten, aufgegangen und zu üppigem Gedeihen gelangt waren. Die Letten zeigten, daß sie nicht nur ein hart arbeitendes, vorwärts strebendes Bauernvolk waren, sondern daß sie von dem Gefühl der nationalen Zusammengehörigkeit beseelt waren und nicht nur Knechte sein wollten, sondern zum Rechte strebten.

Schon damals hatte jener glanzvolle kulturelle Aufstieg begonnen, der in der Menschheitsgeschichte kaum seinesgleichen hat, jene unerhörte Opferwilligkeit der Väter, die Alles drangaben, um ihren Kindern Bildung zu verschaffen und jener turbulente Bildungsdrang der Kinder, der härteste Jünglinge in die Anfangsklassen der Gymnasien führte und sie diese im Fluge durchheilen ließen.

Der Lette begnügte sich nun nicht mehr mit der Arbeit auf der Scholle, sondern er wurde Handwerker, Kaufmann, Akademiker.

Es wäre eine unverzeihliche Fälschung geschichtlicher Tatsachen, wenn man behaupten wollte, daß diese Entwicklung bei uns, auf der deutschen Seite, mit Sympathie begrüßt worden wäre, wengleich das ganz verständlich gewesen wäre, denn der Aufstieg der Letten war doch nichts anderes als die Erfüllung der sogenannten „baltischen Sendung“. Tatsächlich schaute man aber auf das erste lettische Sängerfest schieel. Nicht etwa, weil man die späteren Dinge vorausgesehen oder vorausgesehen hätte, sondern weil man in manchen Kreisen in dem überspizten Herrengefühl sich nicht damit abfinden mochte, daß der Lette nun auch in die

3. MŪZIKAS KRITIKA UN LAIKMETS

LATVIEŠU MŪZIKA VĀCU UN KRIEVU PRESES ATSUKSMĒS: 1926–1944

Baiba Jaunslaviete

Starp dažādām muzikoloģijas nozarēm mūzikas kritikai arvien bijusi īpaša vieta. Tās saikne ar *laikmeta hroniku* – presi – noteikusi ārpusmuzikālo faktoru (nacionālo, sociālo, ekonomisko u.c.) lielu ietekmi uz vērtēšanas kritērijiem. Tādējādi kritikas objektu, proti, konkrētu komponistu, skaņdarbu vai interpretu mūzikas recenzenti reti kad raksturo visā tā daudzpusībā. Tomēr kritiķu tiešie un nepastarpinātie spriedumi reizēm gluži negaidītā kārtā atklāj kādu jaunu, iepriekš nepamanītu niansi, kas bagātina mūsu priekšstatus par skaņumāklu kopumā. Šis apstāklis arī piesaista uzmanību kritikai kā bagātīgam, iedziļināšanās vērtam informācijas avotam.

Savā rakstā pievērsīšos viedokļiem par Latvijas mūzikas dzīvi, kas 1926.–1944. gadā izklāstīti vācu un krievu presē.¹ Minētais laikposms Latvijas vēsturē bijis visai nevienmērīgs, sabiedriski politiskām pārvērtībām piesātināts. It īpaši klaji mūzikas un politikas saikne izpaudusies 20. gada otrajā pusē un 30. gadu sākumā. Šim periodam atšķirībā no turpmākā vispār raksturīgas diskusijas presē, kas aptver dažādas skaņumākslas jomas – Latvijas Nacionālās operas darbību, Rietumeiropas jauno stilistisko virzienu ienākšanu latviešu mūzikā un to vēlamību vai nevēlamību, atsevišķu žanru attīstības perspektīvas u.c. Parasti šīs diskusijas negūst izteikti nacionālu nokrāsu – lielāka nozīme ir paša kritiķa estētiskajiem uzskatiem, viņa piederībai *tradicionālistu* vai *modernistu* saimei. Taču bijuši arī jautājumi, kuros latviešu un cittautu preses viedokļi reizēm nonākuši krasā pretstatā.

No vācu recenzentiem mūzikas dzīves politiskajās aizkulisēs visbiežāk ielūkojies laikraksta *Rigasche Rundschau*² līdzstrādnieks Gvido Hermanis Ekarts (*Eckardt*, 1873–1951). Daži tās aspekti guvuši viņa negatīvu vērtējumu, tomēr kritikas tonis ir klusināts, un to caurstrāvo šī autora literārajam stilam raksturīgā smalkā ironija. 1926. gada 20. oktobrī Ekarts viens no pirmajiem rakstā *Kur paliek ievērojamie solisti?* kritizē kādu jaunu tendenci Latvijas mūzikas dzīvē, kas 20. gadu pirmajā pusē acīmredzot vēl nav tik klaji izpaudusies – Iekšlietu ministrijas centienus kavēt ārzemju mākslinieku ieceļošanu Latvijā:

Pagājis jau labs laiks kopš mūzikas sezonas sākuma. Oktobris tuvojas beigām; citreiz mums kopš septembra vidus ir bijusi iespēja klausīties ievērojamus ārzemju māksliniekus, turpretī šogad vēl neviens no viņiem nav parādījies, un Eiropas slavenību solovakari vispār nav gaidāmi [...]. Ja iztaujājam tos, kuriem vajadzētu zināt cēloņus šai skumdiņojumam mūsu koncertdzīves pārvērtībai, viņi atbild – Rīga esot par nabadzīgu, neesot iespējams Galstonam, Šnābelim, Frīdmanim,

¹ Iepriekšējā laikposma (1873–1926) plašāku raksturojumu sk. krājumā *Mūzikas akadēmijas raksti, I* [11].

² *Rigasche Rundschau* iznāca no 1867. līdz 1917. gadam un no 1919. līdz 1939. gadam (līdz 1894 nosaukums *Zeitung für Stadt und Land*; 1915–1917 *Rižskoe Obozrenie / Пушское Оboзpehue*). 20.–30. gados tā bija ietekmīgākā Latvijas vācu dienas avīze.

³ *Segodnja* (Сегодня) – Latvijas krievu laikraksts (1919–1940; no 1924 arī vakara izdevums *Segodnja Večerom* / *Сегодня Вечером*). Šī avīze bieži kritizēja varas iestādes par attieksmi pret minoritātēm, tomēr latviešu kultūras dzīvei sekoja ar interesi. Jurijs Abizovs atzīmē, ka laikrakstā publicēta Edvarda Virzas, Viļa Plūdoņa, Jāņa Poruka, Jāņa Raiņa, Kārļa Skalbes u.c. latviešu autoru dzeja. *Segodnja* bija populāra krievu emigrantu vidē Rietumeiropā, un ar tās starpniecību latviešu literatūru iepazīna citi rakstniecības pārstāvji: piemēram, Aleksandrs Amifiteatrovš ļoti augstu vērtējis šajā avīzē lasīto Aleksandra Grīna romānu *Tobago*, savukārt Konstantīna Baļmonta atziņību guvusi Friča Bārdas dzeja [1: 440].

⁴ *Riga am Sonntag* (illustrierte Zeitung

Petri, Žilam de Maršē, Borovskim, Orlovam, Kreicbergam, Hubermanim, Izaī, Sigeti, Marto, Švarcam un tā tālāk maksāt viņu pieprasītos honorārus. Ja pēc tam vaicājam, kā tad agrāk šīs zvaigznes ik gadu varēja mirdzēt pie mūsu koncertdzīves debesīm, dabūjam dzirdēt vispārēja rakstura frāzes, un kļūst skaidrs, ka gluži patiesību mums nesaka.

Tomēr tā ir tikai ļoti plāni aizplīvourota – šī patiesība. Proti, lieta tā, ka Iekšlietu ministrijā ārzemju māksliniekiem gandrīz nekad netiek dotas ieceršanas atļaujas. Iekšzemes māksla esot jāaizsargā no konkurences [5]. Šai ziņā autors saskata komiskas paralēles ar valsts lauksaimniecisko politiku: *Respektīvi, atkārtojas apmēram tas pats, kas pirms kāda laika norisinājās ar āboliem un apelsīniem* [5].

Ekarta raksts ieskandina būtisku tēmu, kas turpmāk līdz pat 1934. gadam preses slejās uzplaiksnī ik pa brīdim – diskusiju par cittautu mūziķu vietu Latvijā. Asuma ziņā tā atsauc atmiņā pat 19. gadsimta 70. gadus – Pirmo dziesmu svētku un *Dziesmu rotas* laikmetu. Vienīgi šoreiz strīdus degpunktā ir ne vairs kordziedāšanas tradīcija, bet Latvijas Nacionālās operas darbība. Valsts jauno politiku – protekcionismu attiecībā pret latviešu māksliniekiem un atbilstošu sabiedriskās domas veidošanu – lielā mērā veicinājuši paši mūziķi. Tā, piemēram, Alfrēda Kalniņa raksts, kas publicēts laikrakstā *Pēdējā Brīdī* 1927. gada 7. martā, kļūst par impulsu dedzīgai polemikai. Raksts saistīts ar visā pasaulē, arī Latvijā, togad atzīmēto simtgadi kopš Bēthovena nāves dienas. Lūk, latviešu komponista paustais viedoklis:

Mūsu “Bēthovena svētkus” ārzemēs atzīmēs, minot mazākais diriģentu, kamdēļ vadība nododama latvietim. [...] Kad Latvija svinēs lielā Baha svētkus, oficiālās svinībās mēs visi viesosimies vācu Doma baznīcā, kur pie lielajām ērģelēm tad sēdēs ne Kreicburgs, kuru visi ciena, kurš savas ērģeles varbūt pat labāk pazīst, bet gan Ābele jeb Vanadziņš. Šopēna svētkos spēlēs ne Mellerstens jeb Pastuhovs, bet mūsu pianisti, vācu dziesminieku Šūberta, Šūmaņa svētkos dziedās mūsu dziedoņi [14].

Te jāpiebilst, ka atbilstoši Nacionālās operas direkcijas iecerei Bēthovena Devītās simfonijas atskaņojumu bija paredzēts uzticēt toreizējam operas galvenajam diriģentam, no Krievijas emigrējušajam ebreju cilmes mūziķim Emīlam Kuperam (*Kynep*, arī *Kupffer*, *Cooper*, 1877–1960). Tieši pret viņu Alfrēds Kalniņš vērsās savā rakstā. Savukārt par oponentu Kalniņam kļūst krievu laikraksts *Segodnja*³ un tā mūzikas kritiķis Vidvuds Jurēvičs (*Юревич*, 1892–1945?). 1927. gada 8. martā viņš raksta:

Nē, Kalniņa kgs, mūzikā nav ne hellēņu, ne jūdu. Un, ja krievi un ebreji var [...] atskaņot Vitola dziesmas, ja krievu režisors [domāts Pjotrs Meļņikovs – B. J.] var iestudēt latviešu operu (piem., tā paša Kalniņa “Saliniekus”), tad kāpēc gan vispasaules ģenija piemiņas dienā nevarētu diriģēt latviešu Nacionālās operas galvenais diriģents, kaut arī ne latvietis pēc tautības? Vai tiešām mūsu jaunajiem diriģentiem nav iespēju mācīties citur kā tikai Bēthovena atceres svinību pasākumā? [28]

Tomēr uzbrukumi Kuperam un arī citiem LNO mākslinieciskās vadības pārstāvjiem – baletmeistarei Aleksandrai Fjodorovai un režisoram Pjotram Meļņikovam – daļā laikrakstu pastiprinās. Piemēram, *Jaunākās Ziņas* savā ievadrakstā 1929. gada 11. februārī konstatē: *Nav tagad mūsu Nac. operā*

Vidvuds Jurēvičs. Fotografācija no izdevuma *Latvju skaņu mākslinieku portretas* / Sast. Jēkabs Vitoliņš un Roberts Kroders. R., 1930, 64. lpp.



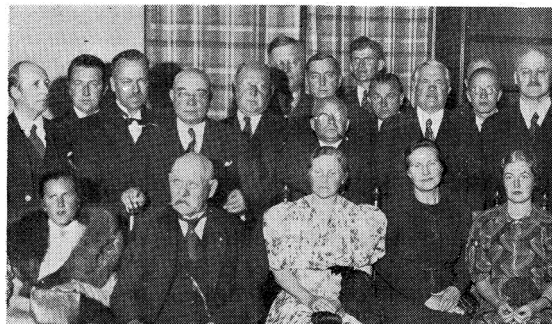
vadoņu, kam rūpētu vienīgi operas nākotne. No svešautiešiem tas arī grūti prasāms [19]. Dziedātājs Emīls Mauriņš vēstulē šim pašam laikrakstam 19. februārī norāda: *Bez šaubām, direktoram, galvenam diriģentam un režisoram jābūt latvietim. Citu tautu mākslinieki var darboties tikai kā viesi ar atsevišķiem inscenējumiem, atsevišķu operu diriģēšanu. Valdošā loma ar noteiktām saistībām viņiem piederēt nedrīkst* [16].

1928. gadā Kupers bija spiests atstāt Nacionālās operas galvenā diriģenta posteni un, kā liecina laikraksta *Segodnja* publikācijas, daudzu nelatviešu uztverē kļuva par *apspiestā cittautieša* simbolu. No mūsdienu viedokļa raugoties, grūti atbildēt, kuram šai strīdā bijusi taisnība. Arī paši latviešu mūziķi Emīla Kupera personību savās memuārgrāmatās vērtējuši dažādi. Dziedātājs Ādolfs Kaktiņš raksta: *Emīls Kupers [...] bija apdāvināts mākslinieks, bet ļoti nesaticīgs egoists, kurš nevarēja ciest citus diriģentus savā tuvuumā* [12: 152]. Līdzīgu uzskatus pauž Alfrēds Kalniņš: *Latvju diriģentu stāvoklis Nac. Operā [domāti Teodors Reiters un Jānis Mediņš – B. J.] pašai direkcijai un viņai akli pakalpigai preses daļai tiktāl pazemots, ka vajadzēs krietni daudz laika, lai stāvokli, kāds bija **pirms** Kupera angažēšanas, atkal atjaunotu un abu latvju diriģentu vadītām izrādēm pievestu interesi un uzticību, kādu tām dāvāja publika un prese **agrāk*** [13]. Turpretī Leonīds Vīgners atceras ebreju diriģentu ar simpātijām: Kupers 20. gadu otrajā pusē pirmais novērtējis viņa diriģenta talantu un solījis izraudzīties par savu asistentu, taču – *nekas neiznāca, jo viņam bija konflikts ar Reiteru, ar visu viņa grupu. Tā gribēja Kuperu kārtīgi apstrādāt* [20: 16]. Acīmredzot taisnība šajā sarežģītajā nacionālo ideju un personisko intrigu savijumā atradusies kaut kur pa vidu.

Polemikā par Nacionālo operu visdedzīgāk iesaistījās krievu prese. Vācu kritiķi (Ekarts, Grosbergs) tajā piedalījās tikai ar pāris replikām. Visticamāk, viņu mērenību izteikumos diktējuši pragmatiski apsvērumi: fakts, ka *latviskās* politikas ietvaros kritizētie mākslinieki (bez Kupera arī režisors Meļņikovs un baletmeistare Fjodorova) nebija vācieši. Vācu presē toties noritēja kāda cita diskusija – gan ne tik vērienīga kā Nacionālajai operai veltītā. Proti, Astoto dziesmu svētku priekšvakarā (1933) *Rigasche Rundschau* līdzstrādnieks Oskars Grosbergs (Grosberg, 1862–1941) publicē rakstu *Pirms sešdesmit gadiem*, kas veltīts Pirmo vispārējo latviešu dziesmu svētku atcerei (1873).

Aplūkojot latviešu un vācu inteliģences tā laika attiecības, autors secina: nākotne būtu veidojusies savādāk, ja vācu puse izrādītu lielāku pretimnākšanu jaunlatviešu vēlmēm. Tomēr Grosbergs cer, ka abas nacionālās kopienas reiz izlīgs pilnībā, un kā ceļu, skaistu nākamības mērķi min Vislatvijas dziesmu svētkus, kuros piedalītos dažādu tautību *Latvijas zemes dēli* [6]. Jāpiebilst, ka ideja par latviešu un vācbaltiešu kopīgiem dziesmu svētkiem nav gluži jauna – jau 1880. gadā to izvirzīja Rīgas Latviešu biedrības priekšnieks Krišjānis Kalniņš savā apsveikuma runā vācu dziesmu svētku dalībniekiem [18]. Taču – ne toreiz, ne tagad (t. i., 1933. gadā) šī ideja

Fotogrāfija no žurnāla *Vārds*, 1937 / 10. nr., 256. lpp.



für Politik, Unterhaltung, Kunst) – otra ietekmīgākā Rīgas 20.–30. gadu vācu avīze (1927–1939; kopš 1934 nosaukums *Rigasche Post*). Iznāca reizi nedēļā.

⁵ Pētnieki Lazars Fleišmanis (*Лазарь Флейшман*), Jurijs Abizovs (*Юрий Абизов*) un Boriss Ravdins (*Борис Равдин*) atzīmē: *Arī attiecībā ar otru populārāko avīzi valstī (pēc Jaunākajām Ziņām) – Segodnja – valdība prasmīgi apvienoja dažādas piespiešanas un kompromisa metodes. Pirmajās divās nedēļās pēc apvērsuma Segodnja vairījās no kādiem tiešiem komentāriem par notikumiem, lai gan bagātīgi citēja ārzemju preses labvēlīgās atsauksmes. Pirmā, ārkārtīgi piesardzīgā redakcijas atsauksme uz apvērsumu bija ievadraksts “Pirmie rezultāti”. Tajā pirmām kārtām tika atzīmēts pārmaiņu mierīgais raksturs, iztiekot bez asins izliešanas, kas liecina, ka tauta pieņēmusi un atzinusi jauno kārtību. Redakcija it kā gaidīja sādu “tautas” autorizāciju, lai uzstātos ar pašas notikumu analīzi [26: 141–142].*

⁶ Laikraksts *Russkaja Gazeta* pastāvējis īslaicīgi, tikai 1940. gada jūnijā beigās un jūlijā sākumā.

⁷ Izdevums *Die Musik* (1901–1915

negūst atbalstu. 1880. gadā daudzus vācu kopienas pārstāvjus aizskar K. Kalniņa minētais priekšnoteikums – prasība latviešiem dot līdzīgas politiskās tiesības kā vāciešiem; šai tēmai laikraksts *Zeitung für Stadt und Land* veltī plašu rakstu, kurā pamācošā tonī apcerēta politisko tiesību un pienākumu savstarpējā saikne [18]. Savukārt par oponenti Grosberga rosinātajiem *Vislatvijas dziesmu svētkiem* 53 gadus vēlāk kļūst Emma fon Menzenkampfa (*Mensenkampff*) – ievērojamas vācbaltiešu dzimtas pārstāve. Viņas vēstuli, kas publicēta otrā tolaik lielākajā Rīgas vācu laikrakstā *Riga am Sonntag*⁴, caurstrāvo dusmas par Latvijas valsts attieksmi pret vāciešiem, it īpaši izglītības jomā. Autore secinājums: *Mums šķiet, ka Grosberga kga aicinājums nācis ne īstajā laikā un ne īstajā vietā* [17].

Pēc 1934. gada 15. maija šāda veida diskusijas cittautu presē, protams, vairs neparādījās. Laikmeta gaisotne jau bija cita. Krievu avīzes *Segodnja* izdevējs Jēkabs (Jakovs) Brāmss (*Брамс*, 1898–1981) un mūzikas kritiķis Vidvuds Jurēvičs, kuri iepriekš asi protestēja pret valdības nostāju LNO jautājumā, tagad avīzes slejās bieži cildināja valsts kultūrpolitiku un personīgi Kārli Ulmani.⁵ Savukārt *Rigasche Rundschau* pozīciju šajā laikā spēcīgi ietekmēja ne tikai pašas Latvijas, bet arī Vācijas politiskā dzīve. Jau 1933. gada 30. jūnijā demokrātiski noskaņotais Pauls Šīmanis (*Schiemann*, 1876–1944; *Rigasche Rundschau* redaktors 1907–1933 ar īslaicīgiem pārtraukumiem), bija spiests nolikt redaktora pilnvaras, jo vairs nesaņēma atbalstu no t.s. tautas kopienas (*Deutsch-baltische Volksgemeinschaft in Lettland*), kas savukārt bija cieši saistīta ar ietekmīgām Vācijas aprindām. 1933. gada decembrī par redaktoru kļuva konservatīvais Ernsts fon Menzenkampfs (iepriekšminētās Emmas fon Menzenkampfas dēls, 1895–1945), un laikraksta slejās arvien noteiktāk sāka parādīties tam agrāk neraksturīgs atbalsts Hitlera Vācijas politikai. Manā rīcībā nav drošu pierādījumu, taču pieļauju, ka atteikšanās no demokrātijas principiem (gan valstī kopumā, gan laikrakstā) kļuva par iemeslu, kura dēļ savu darbību *Rigasche Rundschau* redakcijā pārtrauca Gvido Hermanis Ekarts – recenzents, kurš agrāk atļāvās arī kritiskus ekskursus valsts kultūrpolitikā. Pēc 1934. gada viņa rakstus šīs avīzes slejās vairs nesastopam. Līdz pat vācbaltiešu izceļošanai 1939. gadā mūzikas kritiķa pienākumus galvenajā Rīgas vācu laikrakstā veic politiski arī agrāk pilnīgi neitrālais Rihards Oto Ginters (*Günther*, 1873–1945) un kāds anonīms recenzents A. H.

Īsais padomju periods (1940–1941) neizceļas ar mūzikas dzīves dziļu izvērtējumu, problēmrakstiem vai polemikām. Zīmīgs šķiet vienīgi Vsevoloda Pastuhova (*Пастухов*, 1894–1967) raksts, kas neilgi pēc varas maiņas, 1940. gada 29. jūnijā, publicēts avīzē *Russkaja Gazeta* (*Русская Газета*⁶); tas liecina, ka ulmaņlaika cittautiešu lojalitāte bijusi vien ārēja un dziļi sirdīs daudzi glabājuši aizvainojumu:

Krievu mūzika gan radiofonā, gan operā, gan uz mūsu skatuvoēm skan diezgan reti. Mazturīgie krievu iedzīvotāju slāņi Rīgā un citās pilsētās līdz šim neguva [...] mūzikas izglītības iespējas. [...] Krievu mākslas propagandai tuvākajā laikā būtu vēlams krievu dziesmu un krievu autoru vokālo darbu atskaņojums radiofonā krievu valodā. Vajadzētu arī paplašināt Nacionālās Operas repertuāru ar jauniem

krievu skaņdarbu uzvedumiem un sistemātiski sniegt izrādes krievu valodā. Šādi mēģinājumi, kas jau veikti izņēmuma kārtā, parādījuši šīs idejas dzīvotspēju. Operas, kas Nac. Operā uzvestas krievu valodā, pulcēja pārpildītu zāli un noritēja ar ārkārtīgiem panākumiem. Latviešu mūzikas kultūra, ko mēs visi cienām, no tā nekādi nevar ciest [25].

Diskusiju gars atkal uzplaiksni vācu okupācijas laikā (1941–1944). Šajā periodā Latvijas koncertdzīvi regulāri recenzē laikraksts *Deutsche Zeitung im Ostland* (1941–1944), epizodiski arī žurnāls *Ostland* (1942–1944). To slejās gan nesastopam nevienu no bijušajiem *Rigasche Rundschau* mūzikas kritiķiem; acīmredzot jaunie recenzenti ieradušies Rīgā kopā ar armiju un līdz ar to arī vēlāk atkāpušies. No politiskā viedokļa zīmīgs ir *Ostland* 1943. gada 2. numurā publicētais doktora Alfrēda Žeiles (*Zscheile*) problēmraksts; tā nosaukums – *Par latviešu mūzikas pārbaudījumu Eiropā*. Autora paustajā viedoklī parādās negaidītas paralēles ar 19. / 20. gadsimta mijas krievu mūzikas kritiķu nostādnēm: 1910. gadā Vsevolods Češihins (*Чешухин*, 1865–1934) mudināja latviešus nesekot tik tieši vācu skaņumākslas paraugiem, īpaši kordziesmās, bet vairāk iedvesmoties no krievu mūzikas [27]. Līdzīga tematika risināta Žeiles rakstā, tikai jau citā kontekstā: viņš latviešiem pārmet aizraušanos ar visu francisko (pirmām kārtām – franču impresionismu), rosinot atgriezties pie vāciskajām kultūras vērtībām:

Šie trīs mūziķi patiesi ir visievērojamākie latviešu skaņumākslas pārstāvji: astoņdesmitgadīgais Vītols [..], Kalniņš – ar gaumi apveltīts vēlīnais romantiķis [..] ar zīmīgu homofonu stilu, un Mediņš – spožs orķestra meistars, kura skaņu valodā skaidri jūtama Debisī ietekme. [..] No jaunākās paaudzes jāmin apdāvinātais Bruno Skulte, kurš arī pagaidām apliecina sevi galvenokārt kā impresionists à la Debussy – krāsas viņam ir svarīgākas par lielākoties tikai trūcīgo melodisko substanci. Jānis Kalniņš, augstāk minētā Kalniņa dēls, labprāt izmanto pārdrošus toņus, kurus zināmā mērā, šķiet, iespaidojuši džeza ritmi. Turpat līdzās reizēm ieskanas sentimentāls lirisms Pučīni garā [..]

Kopumā ņemot, uzkrītoši vājš ir darbs kontrapunkta jomā. Trūkstot plašas elpas līnijām, arī polifonija, protams, nav iespējama. Te parādās galvenā nepilnība, kas piemīt visiem centieniem apgūt lielās formas: ļoti pietrūkst muzikālās arhitektonikas.

Neliekas, ka šī vaina būtu tipiski latviska. Drīzāk gan var apgalvot, ka balsts uz vizuālojoši krāsaino franču impresionismu – stilu, kas tomēr zināmā mērā iezīmē jau pagrimumu – latviešu profesionālās mūzikas attīstības sākumposmā ir bijis politiskas patvaļas diktēts solis ar nopietnām sekām; tas nav bijis pamatots nedz ar dabiskajām nosliecēm, nedz citiem organiskiem motīviem. Ņemot vērā spēcīgi izteiktās kontūras, kas raksturīgas, piemēram, latviešu ornamentikai, gūstam šai hipotēzei būtisku apstiprinājumu. Bet no tā izriet fakts, ka latviešu tautas patiesi radošās spējas mūzikas novadā vēl nav izmantotas – franču ietekmes dēļ tās palikušas apslēptas un nav attīstījušās. Šai attīstībai būtu jāseko mūžam derīgās, stingrās un fundamentālās vācu skolas piemēram. Protestantiskajai Latvijai pirmām kārtām jāgūst priekšstats par Bahu [21]. Protams, šiem aicinājumiem ir laikmeta diktēts politiskais zemteksts.

un 1922–1943) līdz 1933. gadam bijis nozīmīgākais mūzikas žurnāls Vācijā. Publicējis rakstus, kas skar fundamentālas mūzikas zinātnes problēmas. Galveno uzmanību veltījis Vācijas un Austrijas skaņumākslai, kā arī Šveices vācu kantonu mūzikai.

Cits izpētes rakurs, kas varētu saistīt uzmanību: kā vācu un krievu prese 20.–30. gados vērtēja **atsevišķu latviešu komponistu jaunradi**? Jāatzīst, ka šai ziņā visbiežāk nav vērojamas lielas atšķirības no latviešu preses paustajiem viedokļiem; dažkārt cildinājumi un pārmetumi pat ir tik līdzīgi, ka šķiet – kritiķi koncertā sēdējuši blakus un, pirms domas izklāstītas uz papīra, visu jau pārrunājuši. Tomēr vērts atzīmēt divus skaņražus, kas starp daudzajiem latviešu komponistiem arvien raisījuši vislielāko interesi cittautu recenzentu vidū. Tie ir Alfrēds Kalniņš un Jānis Ivanovs.

Alfrēda Kalniņa daiļrade jau periodā līdz Pirmajam pasaules karam piesaistījusi lielu uzmanību Vācijā – plašāk par to skat. izlasē *Latviešu mūzika cittautu kritiķu skatījumā* [11: 53–54, 59]. Līdzīgu ievēribu viņa māksla gūst arī 20.–30. gados. Kalniņa jaunākos nošu izdevumus ik pa laikam recenzējis viens no tobrīd Eiropā pazīstamākajiem mūzikas žurnāliem, Berlīnes *Die Musik*.⁷ 1930. gada 2. numurā Karls Heincens (*Heinzen*) izvērtē šī komponista klaviermūziku, ieskaitot albumu *Jaunībai*, un secina: *Tieši viņa Svīta visvairāk pelnījusi, lai to varētu dzirdēt arī vācu koncertzālēs* [9]. 1931. gada 11. numurā Heincens sniedz vēl plašāku Alfrēda Kalniņa stila un skaņu valodas portretējumu – tajā fiksēta virkne ritma, melodikas un harmonijas nianšu (*grūtsirdības un prieka sakausējums arvien ir īpaša Austrumu pazīme, un šajā gadījumā to reprezentē lielākoties pārdroši sajaukti ritmi un metri (daudz izmantoti 5/4 un 7/4 taktmēri, triju taktu grupas, otrās takts atkārtojums četru taktu grupās), kā arī bieži vien baznīcas skaņķārtās sakņota harmonija. [...] Jau kopš pirmajām dziesmām soarīga loma ir pamazinātajai tercai. [...] Vēlākie darbi veidoti vairāk impresionisma garā, kas tāpat ļauj skaidri izcelties rases īpatnībām. Veseltoņu gamma bieži tiek izmantota pilnā apjomā kā savdabīgi maigs sešskaņu akords* [10: 861]. Tik detalizēts apskats ļauj atzīt šo publikāciju par vienu no savulaik pilnīgākajiem komponista stila raksturojumiem.

Citā aspektā ārzemju intelīgences interesi par Kalniņu atspoguļo kāda diskusija, kas veltīta *Baņutas* uzvedumam Rīgas operā 1941. gada nogalē. Šajā domu apmaiņā spēcīgi izpaužas okupācijas laikmeta gars. Diskusiju aizsāk Vācijas rakstnieks Valters Blēms (*Bloem*, 1868–1951) – savulaik ievērojams romānists, viens no 30. gados visvairāk lasītajiem autoriem (Blēma romānu koptirāža pārsniegusi divus miljonus). Savos darbos viņš cildinājis vācu nacionālās varenības un militārisma idejas. Rakstā avīzei *Deutsche Zeitung im Ostland* 1942. gada 10. janvārī šis autors stāsta par kādu negaidītu pārsteigumu, ko piedzīvojis Latvijā:

Kara sakarā man nācās uzturēties Rīgā, un tur, blakus daudziem citiem nozīmīgiem iespaidiem, guvu vienu sevišķi iepriecinošu – proti, iepazīnos ar kādu lielu komponistu. Meistaru, kas rada augstā, visaugstākajā līmenī, ir 62 gadus vecs un – lielajai mūzikas pasaulei gandrīz svešs [4].

Turpinājumā Blēms pārstāsta vācu lasītājiem *Baņutas* iestudējumu vēsturi un uzsver, ka Kalniņa tautasbrāļi latvieši šo operu nekad neesot pienācīgi novērtējuši. Viņš raksta:

Savu ceturto inscenējumu “Baņuta” piedzīvoja pašreizējās Rīgas operpublikas klātbūtnē – proti, 60–70 % skatītāju pārstāvēja vācu armiju. Veiksme bija patiesi liela. Es runāju ar visu dienesta pakāpju biedriem, gan tiem, kuriem mūzika tuva,

gan tiem, kuriem tā sveša – viņi visi bija gluži tikpat aizrautīgā sajūsmā kā es. – Šķērslis nebija pat tas, ka no dziedātā tekstā mēs nesapratām ne vārda. Iespējamais libreta variants vācu valodā neeksistē, un teātra programmā sniegts vienīgi skops satura atstāstījums. Tomēr operas mūzikas vērtības ir tik spilgtas, ka vācu klausītājos tās gūst viennozīmīgu atzinību. [..]

Un nu daži teikumi par “Baņutas” mūzikas vērtībām!

Abu pirmo cēlienu skatuviskais risinājums tik ļoti atgādina ainas no “[Nībelunga] gredzena” un “Tristāna [un Izoldes]”, ka, tās vērojot, es gandrīz vai kā pašsaprotamu gaidīju ieskanamies kaut ko līdzīgu Vāgneram. Tas nenotika. [..] Kalniņš runā nemainīgā, sev raksturīgā valodā. [..] Viņa radošo darbību vairāku desmitu gadu gaitā absolūti nav ietekmējušas jebkādas laikmetīgās parādības, kuras mēs šodien apzīmējam ar jēdzienu “deģenerējusies māksla”. Tas, domājams, arī ir iemesls, kālab viņš neguva ne mazāko sava laika “autoritatīvo” kritiķu žēlastību [..]. Kalniņa mūzikas valoda ir izsmalcināta, tā tiecas apliecināt savu seju un neatkarību, tomēr tā nav grūti uztverama, nepazūd maldu ceļos un nav tiši samudžināta. Šis skaņuraksts dod dziedātājam iespēju pilnībā atklāt savas balss skaistumu, un gan tumšu kaislību ainās, gan spožos, mīlas pārpilnos skatos vokālo līniju vainago brīnišķīgi kāpinājumi, it īpaši lielajā mīlas duetā, kas ir pamatā trešā cēliena noslēgumam.

[..] Visā “Baņutā” bagātīgi izmantotas kora ainas [4].

Vēlāk Valters Blēms, acīmredzot tiešām jūtot pienākumu iepazīstināt ar Baņutu arī publiku ārpus Latvijas, izteicies par šo operu vēl vienā preses izdevumā – *Danziger Vorposten* 1942. gada 26. februārī. Tajā viņš cita starpā uzsver: *Es nevaru vien pietiekami skaļi un svinīgi pasludināt: “Baņuta” ir darbs, kas nostatāms līdzās visu laiku dižākajām operām. Tam priekšā uzvaras gājiens, kurā tas kādreiz apstāigās visu pasauli. Kādreiz...*

Savukārt mums, vāciešiem, rodas priekpilns pienākums – palīdzēt šim vērtīgajam darbam, ko radījusi maza, bet uz savu jauno kultūru ar pilnām tiesībām lepna nācija, iekarot jau sen pelnīto pasaules slavu [3].

Tiesa, ar šiem cildinājumiem diskusija neaprobežojas. Laikmetam tipiska ir arī asā reakcija uz Blēma rakstu, ko avīzē *Danziger Vorposten* 1942. gada 2. aprīlī pauž kāds pusanonīms autors, kurš norāda savu dienesta pakāpi – virsleitnants. Viņa rezumējums, kas seko iznīcinošai Alfrēda Kalniņa operas kritikai: *Tā vietā, lai palīdzētu “Baņutai” gūt pasaules slavu, vienkāršāks un pateicīgāks uzdevums būtu iepazīstināt latviešu operpubliku ar pasaulslaveniem vācu darbiem. Un raksta noslēgumā – brašs sauklis Heil Hitler!* [2]

Rīgas laikraksta *Segodnja* favorīts 20. gadsimta 30. gados neapšaubāmi bija jaunais Jānis Ivanovs (krievu presē tolaik konsekventi dēvēts par Ivanu Ivanovu). Šķirstot avīzi, varam izsekot viņa simfonisma evolūcijai no visagrīnākajiem soļiem. Ivanova *Poema sinfonia*, kas pirmatskaņota 1934. gada augustā Mellužos, tiek vērtēta labvēlīgi, bet vēl ne kā izcils sasniegums. Vairāki recenzenti atzīmē šīs mūzikas krievisko kolorītu, un ne latviski, ne latgaliski motīvi tajā pagaidām netiek meklēti. Piemēram, *Segodnja* mūzikas apskatnieks Jurēvičs raksta: *Viņa skolotāji ir Rimskis-Korsakovs, Borodins, daļēji Glazunovs* [31]. Toties, vērtējot Jāņa Ivanova Trešās

simfonijas atskaņojumu 1938. gada decembrī, cits *Segodnja* līdzstrādnieks, Semjons Almazovs (Алмазов), kļūst par vienu no pirmajiem recenzentiem, kas jaunajam skaņradim paredz spožu nākotni:

Nesmu dzirdējis šā komponista pirmās simfonijas, taču viņa Trešā ir izcili talantīgs darbs [..]

Ivanovam ir ko teikt, un viņš zina, kā to pateikt. [..] Slāvu nepretošanās gars izpaužas pat traģiskajā noskaņā, kas kā liktens caurvij visu simfoniju. [..] Sen nav nācies dzirdēt tik lielas ovācijas, kādas publikā un orķestrī uzbangoja, suminot komponistu [22].

1943. gadā Ivanova jaundarbs – Ceturtā simfonija *Atlantīda* – izpelnās atzinīgu vērtējumu arī avīzē *Deutsche Zeitung im Ostland*, doktora Helmūta Lungershauzena (*Lungershausen*) atsauksmē:

Koncerta otrajā daļā kā vakara nozīmīgākais numurs tika pirmatskaņota "Sinfonia-Atlantida", vietējā komponista Jāņa Ivanova Ceturtā simfonija. [..] Jau ievada taktis ietver simfonisku enerģiju, kas liek saaustīties. [..] Oriģināls ir sieviešu kora dziedājums lēnajā daļā – bez teksta, absolūtos patskaņos, iekļauts kopējā ritējumā kā savā ziņā instrumentāla tembru kombinācija. [..]. Ja tik jauns komponists raksta savu ceturto simfoniju, tad tas kaut ko jau nozīmē. [..] Turklāt viņa mūzikai viscaur ir pašai sava seja. Mums ir darīšana ar nopietna mūziķa nobriedušu darbu, un tā autors var stāties līdzās mūsdienu ievērojamajiem komponistiem [15].

Kopumā 30.–40. gadu presē lasāmais, šķiet, ir būtisks arguments, lai pārvērtētu mūsdienās šad tad dzirdēto viedokli, ka Jānis Ivanovs diez vai spētu ieinteresēt ārzemju auditoriju.

Īpašu komentāru pelnījis Jāzeps Vītola jaunrades atspoguļojums cittautu preses slejās. Savulaik viņš bijis Krievijā vispazīstamākais latviešu komponists, tomēr brīvvalsts laikā viņa mūzika nesaista krievu un vācu kritiķu interesi vairāk par pārējo vietējo komponistu devumu. Lielākā daļa Vītola kompozīcijām veltīto atsauksmju ir godbijības cauraustas – tāpat kā latviešu presē. Tiesa, atzīmējams viens autors, kurš atļāvis viņu kritizēt brīvāk nekā vairums tā laika recenzentu – tas ir jau pieminētais *Segodnja* līdzstrādnieks Jurēvičs. Vītola balādei *Rudens dziesma* viņš 1928. gadā adresē pārmetumu, kādu šī komponista daiļradei vēlāk šad tad dažādās variācijās veltījuši viņa pēcteči, bet gandrīz nekad – laikabiedri: *No vienas puses [..] solīda meistarība, no otras – galēja sevis ierobežošana, askētiskums, gandrīz nabadzība ideju, melosa, pārdzīvojuma ziņā. Varbūt to ietekmējis laikmeta gars ar savu "lietišķumu", atteikšanos no "jūtām" un "idejām"? [33]*

Neraugoties uz kritiku, Jurēvičs tomēr bijis Vītola daiļrades cienītājs un arī lielisks tās pazinējs. Viņa apcerējums (1926), kur sniegtas interesantas paralēles starp Jāzeps Vītola un Anatolija Ļadova stilistiku (*arī viņu izsmalcinātības un "vēsuma" dēļ plaša publika pietiekami nenovērtē*), šķiet, ir viens no trāpīgākajiem latviešu mūzikas patriarha portretējumiem [30].

Atsevišķi cittautu recenzenti īpašu vērību veltījuši **konkrētiem mūzikas žanriem**. Tā, piemēram, latviešu kordziesmām un kordziedāšanai arvien uzmanību pievērsis *Rigasche Rundschau* līdzstrādnieks Rihards Oto Ginters. Gan viņa, gan *Segodnja* autora Jurēviča raksti ļauj labi izsekot

jaunā Leonīda Vīgnera izaugsmei. Jau pašās pirmajās recenzijās par tolaik nepilnus trīsdesmit gadus veco diriģentu fiksēta arī viņa vēlākajām interpretācijām tik būtiskā dzejas satūra izvirzīšana priekšplānā un dedzīgais temperaments. Sākotnēji šīs īpašības minētas kā trūkumi: *Vīgnera jauneklīgais straujums reizēm nenāk viņam par labu. Atskaņojuma nianšes [...] nekādā ziņā nedrīkst sablīvot tā, lai tiktu traucēts vokālais plūdums* [8]. Taču drīz vien akcenti mainās: vai nu pats Vīgners ieguvis lielāku meistarību, vai arī pieradinājis recenzentus pie sava īpatnējā diriģēšanas stila: *neparasti cieša saikne ar tekstu [...] ir galvenais līdzeklis, kas ļauj panākt Vīgnera kungam raksturīgo nianšu bagātību, un sekošana tekstam arī rada to absolūto deklamatorisko disciplīnu, kas mūsdienās vērojama tikai pie runas korjiem* [Sprechchören]. *Vīgnera kungam ir jauneklīgi ugunīga dvēsele. Un "Dziedonis" ir atskaņotājvienība, kas prot pakļauties tai ar pilnu atdevi, raksta Ginters* [7]. Te jāatzīmē, ka recenzenta vārdu trāpīgumu apstiprina arī paša Vīgnera vēlāko gadu izteikumi: *Dziesmas tulkojumā man bija svarīgs i teksts, i skaņa. [...] Biju starp tiem, kas tekstu godināja. [...] dzejnieki taču mums ir pirmklasīgi, dzeja brīnišķīga* [20: 22]. Un vēl: *Dzejnieks – labā roka, mūziķis – kreisā roka* [20: 82].

Instrumentālajai kameramūzikai – savā ziņā elitāram žanram, kurš nekad nav bijis orientēts uz ļoti plašu auditoriju, 20.–30. gados visaizrautīgāk sekojuši *Segodnja* recenzenti Jurēvičs un Almazovs. Viņu rakstos atrodam interesantus viedokļus gan par kamermuzicēšanas tradīcijām Latvijā un pasaulē kopumā, gan konkrētiem skaņdarbiem. Vērtīgas ir liecības, piemēram, par kādu agrīnu Ādolfa Skultes pieteikumu plašākai publikai – viņa Stīgu kvartetu *G dur*: *[...] tik nobriedis un talantīgs darbs, ka negribējās pat ticēt savām acīm: atbildot uz izsaukumiem, iznāca jauneklis kareivja formā!*, 1938. gada 1. decembrī raksta Almazovs [23]. Jāpiebilst gan, ka kvartets pirmatskaņots jau divus gadus iepriekš, 1936. gada marta nogalē. Latviešu mūzikas vēsturei šis opuss, kas spoži ieskandinājis vēlākā simfoniķa karjeru, diemžēl gājis zudībā.

Operu pirmizrādes vācu presē (līdz 1934 *Rigasche Rundschau*, 1934–1939 *Rigasche Post*) lielākoties recenzējis Ekarts – autors ar plašu interešu loku, savulaik pazīstams rakstnieks feļetonists, kas darbojies arī teātra un tēlotājmākslas kritikas jomā. Krievu laikraksta *Segodnja* slejās operuzvedumus visbiežāk izvērtējis Jurēvičs. Atsauksmju amplitūda ir ļoti plaša: no vieglas ironijas līdz vienprātīgai sajūsmai, ko 1936. gadā izpelnās Jāņa Kalniņa *Hamlets*.

Kalniņš ir pratis izvairīties no savu priekšteču kļūdām un radījis darbu, kas pasaules operliteratūrā tiesīgs ieņemt vietu līdzās, piemēram, Verdi "Otello", aplūkojot pirmuzvedumu, raksta Jurēvičs [29]. Šie vārdi, iespējams, varētu dot impulsu arī tagadnes pētniekiem paraudzīties uz J. Kalniņa daiļradi jaunā, plašākā skatījumā.⁸

⁸ Otra skatuves mūzikas žanra – baleta – pirmizrādēm (Jāņa Mediņa *Mīlas uzvarai*, Jāņa Kalniņa *Lakstīgalai un rozei*, *Rudenim*) 30. gados pievērsies rakstnieks, sabiedriskais darbinieks un baleta pētnieks Oskars Grosbergs (*Rigasche Rundschau*), jau pieminētais Vidvuds Jurēvičs (žanru aptveres ziņā visuniversālākais recenzents) un dzejnieks Vsevolods Pastuhovs (*Segodnja*).

* * *

Šajā rakstā esmu citējusi dažādus viedokļus – arī tādus, kas, iespējams, spēj raisīt sašutumu. Patiesi, cittaute presē (tāpat kā latviešu izdevumos) bieži nākas saskarties ar subjektīvismu un tendenciozitāti. Taču, neraugoties uz to, šos viedokļus ir vērts iepazīt. Tie dod iespēju labāk izprast savas skaņumākslas vēsturi, tās saikni ar laikmeta gaisotni. Un, kas nav mazsvarīgi – gan atsevišķu komponistu, gan mūzikas dzīves kopainas vērtējumi ļauj saskatīt arī rosinošas paralēles ar mūsdienām.

LETTISCHE MUSIK IN DEN ÄÜBERUNGEN DEUTSCHER UND RUSSISCHER PRESSE: 1926–1944

Baiba Jaunslaviete

Zusammenfassung

Die Zeitspanne von 1926 bis 1944 war in der Geschichte Lettlands an den politischen Wandlungen sehr reich. Besonders sichtbar war der Einfluss der Politik auf das Musikleben in der zweiten Hälfte der 1920-er Jahre und am Anfang der 30-er Jahre. Verschiedene Aspekte dieser Thematik hat, zum Beispiel, der Musikkritiker der damals größten rigaschen deutschen Zeitung *Rigasche Rundschau* Guido Hermann Eckardt (1873–1951) behandelt. Sein literarischer Stil ist durch eine gedämpfte und raffinierte Ironie kennzeichnend. Am 20. Oktober 1926 hat Eckardt in seinem Artikel *Wo bleiben die großen Solisten?* eine neue Tendenz im Musikleben Lettlands kritisiert – die Bestrebungen des Innenministeriums die Einreise der ausländischen Musiker in Riga zu hindern. In dieser Hinsicht sieht der Autor komische Parallelen zur landwirtschaftlichen Politik des Staates: *Es ist also ungefähr dieselbe Geschichte, die sich vor einiger Zeit mit den Äpfeln und den Apfelsinen abspielte* [5].

Dieser Artikel gilt als eine Anregung zur Diskussion, die in den lettischen Zeitungen bis 1934 aktuell ist – und zwar, die Diskussion von der Stellung der fremdstämmigen Musiker in Lettland. Durch die schärferen Töne erinnert diese Polemik sogar an die 1870-er Jahre – die Zeit der ersten allgemeinen lettischen Sängerkonferenzen. Im Zentrum der gegenwärtigen Diskussion steht die Tätigkeit der Nationalen Oper Lettlands. Die lettischen Zeitungen *Jaunākās Ziņas*, *Pēdējā Brīdī* u. a. sowie auch die russische Zeitung *Segodnja* polemisieren miteinander, dürfen die fremdstämmigen Musiker die höchsten Posten in der Nationaloper Lettlands bekleiden oder nicht; dabei setzt die *Segodnja* sich besonders für den Emil Kupffer (1877–1960) ein, der 1928, unter anderem auch wegen der Angriffe der lettischen Presse das Amt des Hauptdirigenten der Nationaloper niederzulegen gezwungen war.

In der deutschen Presse gab es eine interessante Diskussion vor dem Achten lettischen Sängerkonferenz (1933). Ihr Anfang war der Artikel vom Mitarbeiter der *Rigaschen Rundschau* Oskar Grosberg (1862–1941) *Vor sechzig Jahren*. Dieser Beitrag wurde dem Jubiläum des Ersten allgemeinen lettischen Sängerkonferenzen gewidmet (1873). Grosberg betrachtet die damaligen Beziehungen der lettischen und deutschen Intelligenz und folgert: die Zukunft könnte auch anders sein, wenn die Deutschen ein größeres Entgegenkommen den Bestrebungen der sogenannten Neuletten gezeigt hätten. Grosberg hofft aber, dass beide Volksgemeinschaften sich einst vertragen werden; als ein schönes Ziel für die Zukunft erwähnt er die Sängerkonferenzen, die die Letten und Deutschbalten gemeinsam veranstalten mögen: *es unterliegt keinem Zweifel, daß einst der Tag kommen wird, da alle Söhne der lettländischen Erde sich zu einem großen alleltländischen Sängerkonferenz brüderlich vereinigen werden* [6]. Gegen diese

Schrift von Grosberg opponiert Emma von Mensenkampff, die ein altes und bekanntes deutschbaltisches Geschlecht vertritt. Ihr Brief, der in der Zeitung *Riga am Sonntag* veröffentlicht wird [17], ist eine Beschuldigung gegen die Staatspolitik, besonders auf dem Gebiet der deutschsprachigen Ausbildung.

Nach dem 15. Mai 1934, als das autoritäre Regime von Kārlis Ulmanis begründet wurde, gab es selbstverständlich schon keine solche Diskussionen in der deutschen und russischen Presse.

In der Zeit der deutschen Okkupation (1941–1944) wird das Musikleben Lettlands von der *Deutschen Zeitung im Ostland* (1941–1944) und der Monatsschrift *Ostland* (1942–1944, die Untertitel *Monatsschrift des Reichskommissars für das Ostland*) regelmässig betrachtet. Kennzeichnend für die damaligen politischen Tendenzen ist die Schrift von Dr. Alfred Zscheile *Um die europäische Bewährung der lettischen Musik* (*Ostland*, 1943, Nr. 2). Der Autor macht den lettischen Musikern Vorwürfe wegen einer übermässigen Leidenschaft zur französischen Musik (vor allem zum Impressionismus) und schreibt: *Man kann wohl eher behaupten, dass die Anlehnung an die schillernde Farbigekeit des französischen Impressionismus [...] im Zeitpunkt der Erstentwicklung lettischer Kunstmusik ein folgenschwerer und weder nach Veranlagung noch nach anderen organischen Motiven gerechtfertigter Schritt politischer Willkür war. [...] Darum darf man aber folgern, daß die wirklich schöpferischen Kräfte des lettischen Volkes auf dem Gebiet der Musik noch unausgenutzt sind – durch den französischen Einfluß wurden sie verdeckt und nicht entwickelt. Ihr Entwicklungsgang wird über die strenge, fundamentale Schule des ewig gültigen deutschen Beispiels gehen müssen. Dem protestantischen Lettland wird Bach erst ein Begriff werden müssen* [21].

Ein anderer Aspekt des ausgewählten Themas ist die Bewertung einzelner lettischen Komponisten in der deutschen und russischen Presse. Ein besonderes Interesse hat immer die Musik von Alfrēds Kalniņš un Jānis Ivanovs hervorgerufen.

Alfrēds Kalniņš ist der lettische Komponist, dessen Schaffen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die grösste Aufmerksamkeit in Deutschland erregte. Seine neuesten Notenausgaben wurden mehrfach von Karl Heinzen in der damals bedeutendsten deutschen Musikzeitschrift *Die Musik* (Berlin) betrachtet. Die Aufführung seiner Oper *Baņuta*, die am Ende 1941 in Riga stattfand, hat den damals populären deutschen Schriftsteller Walter Bloem (1868–1951) begeistert. Er schreibt in der *Deutschen Zeitung im Ostland* am 10. Januar 1942: *Mein kriegsbedingter Aufenthalt in Riga hat mir unter vielen anderen bedeutenden Eindrücken ein Glück von ganz besonderer Art gebracht: ich habe einen grossen Komponisten erlebt. Einen schöpferischen Tondichter von hohen, von höchsten Graden, der 62 Jahre alt ist – und der musikalischen grossen Welt so gut wie unbekannt.*

Jānis Ivanovs war in den 1930-er Jahren Favorit der russischen Zeitung *Segodnja*. 1942 gewann die Uraufführung seiner Vierten Symphonie *Atlantie* eine hohe Anerkennung auch in der *Deutschen Zeitung im Ostland*. Dr. Helmuth von Lungershausen schreibt: *Es will schon etwas heißen, wenn*

ein so junger Komponist eine vierte Sinfonie schreibt. [...] Dabei trägt seine Musik ein durchaus eigenes Gesicht. Wir haben es mit dem reifen Werke eines ernstesten Musikers zu tun, der an die Seite der namhaften Komponisten unserer Zeit gestellt werden kann [15].

Die deutsche und russische Musikkritik (sowie auch die Musikkritik überhaupt) ist an verschiedenen, manchmal auch tendenziösen Meinungen reich. Ungeachtet dessen ist es aber wertvoll diese Meinungen kennenzulernen. Sie verhelfen uns besser die Geschichte der Tonkunst und ihre Verbindung mit dem Geist der Zeit zu verstehen; wir können auch einige anregende Parallelen zur Gegenwart beobachten.

Literatūra

1. Abizovs, Jurijs. *Krievu periodika // Latvijas Republikas prese 1918–1940 / Prof. Dr. habil. hist. Riharda Treija redakcijā*. Rīga: Zvaigzne ABC, 1996, 438.–448. lpp.
2. Augst, gez. Oblt. *Wie ich „Banjuta“ sehe // Danziger Vorposten*. 1942, 2. April.
3. Bloem, Walter. *Bánjuta – beglueckendes Erlebnis // Danziger Vorposten*. 1942, 26. Februar.
4. Bloem, Walter. *Banjuta. Gedanken um eine lettische Oper // Deutsche Zeitung im Ostland*. 1942, 10. Januar.
5. Eckardt, Guido Hermann. *Wo bleiben die großen Solisten? // Rigasche Rundschau*. 1926, 20. Oktober.
6. Grosberg, Oskar. *Vor sechzig Jahren // Rigasche Rundschau*. 1933, 16. Juni.
7. G[ünthe]r, R[ichard] O[tto]. *Konzert des Männerchors „Dziedonis“ // Rigasche Rundschau*. 1933, 20. Juni.
8. G[ünthe]r, R[ichard] O[tto]. *Lettisches Chorkonzert // Rigasche Rundschau*. 1931, 24. März.
9. Heinzen, Carl. *Alfred Kalnins: Klavierstücke // Die Musik*. November 1930, Heft 2, S. 141.
10. Heinzen, Carl. *Alfred Kalnins: Lieder und mehrstimmige Gesänge // Die Musik*. August 1931, Heft 11, S. 860–861.
11. *Latviešu mūzika cittaute kritiķu skatījumā: izlase / Sast., tulkotāja un komentāru autore Baiba Jaunslaviete // Mūzikas akadēmijas raksti, I*. Rīga: JVLMA, *Musica Baltica*, 2004, 3.–172. lpp.
12. Kaktiņš, Ādolfs. *Dzīves opera: Atmiņu tēlojumi*. [Stokholma]: Daugava, 1965.
13. Kalniņš, Alfrēds. *Bēthovens un nacionālisms // Pēdējā Brīdī*. 1927, 10. marts.
14. Kalniņš, Alfrēds. *Latvijas Bēthovena svētki. Vai Reitera koris kritis neželastībā? – Mediņš vai Kupers? // Pēdējā Brīdī*. 1927, 7. marts.
15. Lungershausen, Hellmuth, Dr. *Ivanovs „Atlantida“ uraufgeführt // Deutsche Zeitung im Ostland*. 1943, 1. Oktober.
16. [Mauriņš, Emīls]. *Kā dai jābūt Nacionālās operas vadībai? // Jaunākās Ziņas*. 1929, 19. februāris.

17. Mensenkampff, Emma von. *Mußte das sein?* // Riga am Sonntag. 1933, 22. Juni.
18. *Nachklänge* // Zeitung für Stadt und Land. 1880, 26. Juni.
19. *Nacionālās operas jautājumu [..]* // Jaunākās Ziņas [redakcijas ievadraksts]. 1929, 11. februāris.
20. Paula, Rūta. *Maestro Leonīda Vīgnera stāsti un stāsti par Leonīdu Vīgneru*. Rīga: Pētergailis, 2001.
21. Zscheile, Alfred. *Um die eiropäische Bewährung der lettischen Musik* // Ostland. 1943, Nr. 2, S. 26.
22. Алмазов, С[емён]. *Концерт академического симфонического оркестра* // Сегодня Вечером. 1938, 12 декабря.
23. Алмазов, С[емён]. *Первый камерный вечер Латвийской Консерватории* // Сегодня Вечером. 1938, 1 декабря.
24. Пастухов, В[севолод]. *Открытие симфонических концертов на Взморье* // Сегодня Вечером. 1933, 28 июня.
25. Пастухов, Всеволод. *Судьбы русской музыки в Латвии* // Русская Газета. 1940, 29 июня.
26. Флейшман, Лазарь; Абызов, Юрий; Равдин Борис. *Русская печать в Риге: из истории газеты Сегодня 1930-х годов*. Кн. 1: На грани эпох. Stanford: [Stanford University], 1997.
27. Ч[еших]ин, Всеволод. *Латышское певческое празднество* // Рижская Мысль. 1910, 21 июня.
28. Юревич, В[идвуд]. *Бетховен и национализм* // Сегодня. 1927, 8 марта.
29. Юревич, В[идвуд]. *“Гамлет”, опера Я. Калныня* // Сегодня. 1936, 18 февраля.
30. Юревич, В[идвуд]. *И. Витоль как фортепьянный и песен[ный] композитор* // Сегодня Вечером. 1926, 13 декабря.
31. Юревич, В[идвуд]. *Концерт в Меллужах* // Сегодня Вечером. 1934, 15 августа.
32. Юревич, В[идвуд]. *Праздничный концерт* // Сегодня. 1926, 19 ноября.
33. Юревич, В[идвуд]. *Праздничный концерт в Национальной Опере* // Сегодня Вечером. 1928, 19 ноября.

4. TRADICIONĀLĀ MŪZIKA

PAR POLIMODALITĀTI UN KOMPLEMENTĀRO RITMIKU UZKANKLĒMIZPILDĪTAJĀSVOKĀLAJĀSUTARTINĒS

Mārtiņš Boiko

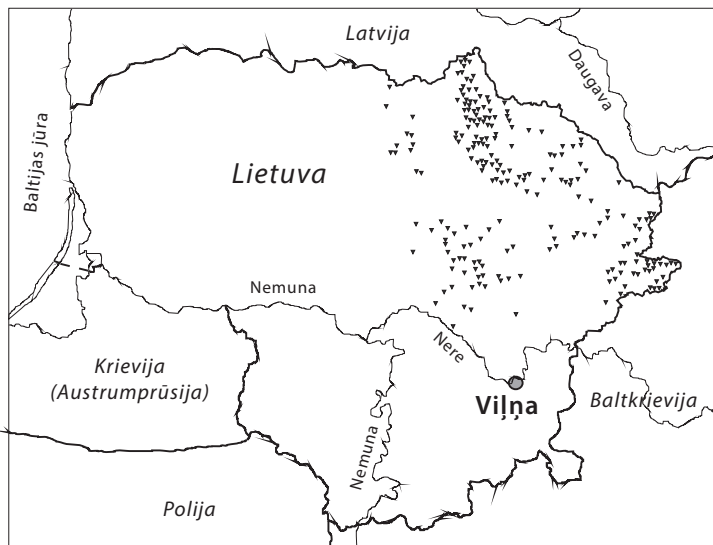
Pētījums tapis ar Aleksandra fon Humbolta
fonda (*Alexander von Humboldt Stiftung*)
Bonnā atbalstu.

Visneparastākā Baltijas tradicionālās mūzikas parādība ir lietuviešu daudz balsīgās dziesmas sutartines (liet. *sutartinės*).¹ To lielum lielo daļu raksturo sekojošas iezīmes:

- 1) balsis ir vienlīdz nozīmīgas, resp., tās atrodas sakārtojumā, nevis pakārtojumā,
- 2) harmonijā dominē sekundas,
- 3) skaņkārtiskais iekārtojums ir polimodāls,
- 4) dominē komplementārā ritmika,
- 5) balssvirzē noteicoša ir balsu krustošanās,
- 6) vienlaikus skan divi dažādi teksti (heterotekstualitāte).

Jau kopš vairākiem gadu desmitiem šī tradīcija pieder pagātnei. Jau 20. gs. 30. gados, kad tika veikta lielākā daļa dokumentāciju, sutartines pārsvarā atradās postfunkcionālā stāvoklī. Taču 19. gs. un vēl 20. gs. sākumā to izplatības areāls aptvēra plašas Lietuvas ziemeļaustrumu teritorijas (skat. 1. attēlu).

1.attēls. Sutartiņu daudz balsības areāls

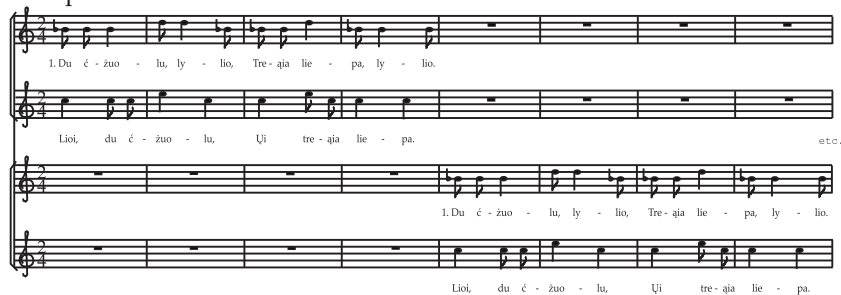


simboli, kas iezīmē areālu

¹ Termins *sutartinės* (vienskaitlī *sutartinė*) ir atvasināts no darbības vārda *sutarti*: 'saskanēt', 'saderēt', 'būt saskaņā', 'atrasties harmonijā'.

Tiek izšķirti divi pamatveidi: kanoniskās un antifonālās sutartines. Kā tipisks sutartiņu daudz balsības paraugs 1. piemērā citēta antifonāla deju sutartine *Du qžuolu (Div' ozoli)* no areāla ziemeļiem.² To pamīšus izpilda divi dziedātāju pāri. Melostrofa, attiecīgi, sastāv no posma, ko atskaņo pirmais pāris, un otrā pāra dziedāta šī posma atkārtojuma (melostrofa tādējādi ir dubultstrofa). Šis piemērs iemieso visas svarīgākās sutartiņu īpašības. Abas balsis ir vienlīdz svarīgas (tās līdz pēdējam sīkumam ir savstarpēji salāgotas). Balssvirzes galvenais princips ir balsu krustošanās. Ritmisko struktūru pārvalda komplementārā ritmika. Polimodalitāte atklājas tās sutartinēm tipiskajā formā – kā divu bihordu kombinācija: pirmā partija dzied bihordu *b-d*, otrā partija – *c-e* (resp., vienlaikus līdzās viens otram pastāv divi atšķirīgi centrēti modālie slāņi). Tekstuālajai struktūrai ir vertikāls aspekts: to varētu saukt par *dažādu tekstu simultānitāti* jeb *heterotekstualitāti*. Katra dziedātāju pāra pirmā partija stāsta dziesmas stāstu. Šajā partijā ik nākamajā melostrofā parādās jauns stāstījuma posms. Otrās partijas teksta galvenā iezīme ir tā nemainīgs atkārtojums ik nākamajā melostrofā.

1. piemērs



1. Du ģ - zuo - lu, ly - lo. Tre - ģia lie - pa, ly - lo.

Lioi, du ģ - zuo - lu, ūi tre - ģia lie - pa. et.c.

1. Du ģ - zuo - lu, ly - lo. Tre - ģia lie - pa, ly - lo.

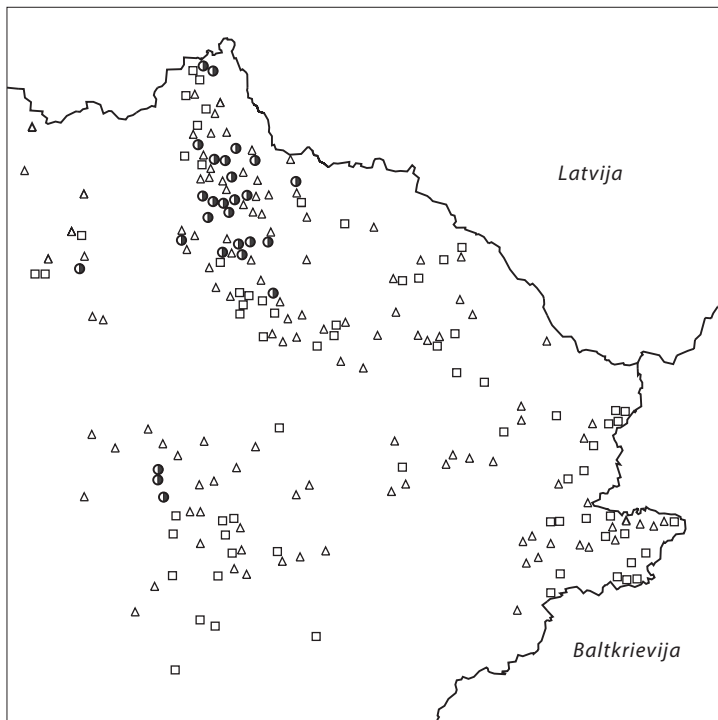
Lioi, du ģ - zuo - lu, ūi tre - ģia lie - pa.

Atšķirībā no citiem Baltijas vokālās daudz balsības veidiem sutartinēm raksturīgs vokāli instrumentāls paralēlisms: dažās ziemeļaustrumu Lietuvas teritorijās līdzās sutartiņu vokālā atskaņojuma praksei pastāvēja arī instrumentāla izpildījuma prakse. Šis vokāli instrumentālais paralēlisms nenozīmē, ka attiecīgajos vietējos/lokālajos sutartiņu repertuāros viens otram līdzās pastāvēja divi neatkarīgi atzarojumi: viens vokāls, otrs – instrumentāls, bet gan to, ka viena un tā pati sutartine varēja tikt izpildīta gan vokāli, gan instrumentāli, atkarībā no situācijas, apstākļiem un izpildītāju ieceres (par vokāli instrumentālo paralēlismu skat.: Apanavičius & Baltrėnienė 1991, Boiko 1996: 117–123, Paliulis 1959 un 1984).

Sutartiņu instrumentālajā izpildījumā galvenokārt tika izmantoti pūšaminstrumenti: vientonflautu skuduču (*skudučiai*) komplekti, garās koka taures daudītes (*daudytės*), blokflautas lumzdeļi (*lumzdeliai*), retāk – idioglotās tautas klarnetes birbīnes (*birbynės*). Ir zināmi arī gadījumi, kad sutartines tika izpildītas uz psaltērija kanklēm (*kanklės*). Zinātnes rīcībā ir gandrīz 800 sutartiņu dokumentāciju. Liecības par paralēlu vokālu un instrumentālu versiju pastāvēšanu ir atrastas aptuveni 140 gadījumos un

27 vietās – ciemos un viensētās (skat. 2. attēlu). Minētajās vietās attiecībā uz visu sutartiņu repertuāru ir iespējams konstatēt vokāli instrumentālu paralēlismu.

2. attēls. Vokāli instrumentālais paralēlisms. Dokumentācijas vietas



● Vokāli instrumentālā paralēlisma dokumentācijas vietas

△ □ Simboli, kas iezīmē sutartiņu areālu

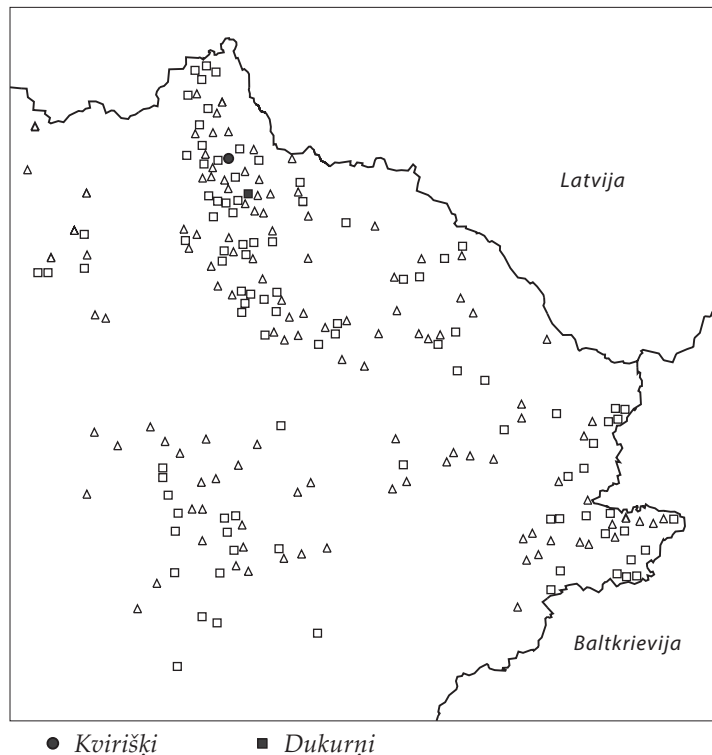
140 dokumentētās vienības, kas pārstāv vokāli instrumentālo paralēlismu, nav vienādas kvalitātes. To neliela daļa ir fonogrāfa ieraksti (tie ir arī transkribēti), kas atspoguļo autentisku instrumentālu izpildījumu. Nākamā kategorija ir sutartiņu atskaņojuma uz pūšaminstrumentiem lauka transkripcijas; tās tapušas pēc viena atsevišķa muzikanta izpildījuma, kurš demonstrēja vienu partiju pēc otras. Trešo grupu pārstāv vokālā izpildījuma transkripcijas, ko pavada dziedātāju izteikumi par to, ka attiecīgo sutartini varēja izpildīt gan vokāli, gan instrumentāli. Visbeidzot, pastāv vēl arī neliela lauka transkripciju grupa, kas arī dokumentē vokālu izpildījumu: par to instrumentālu atskaņojumu ir zināms, pateicoties trešo personu komentāriem. Paliek atklāts jautājums, cik lielā mērā trešā un ceturtnā no minētajām transkripciju grupām var tikt uzskatītas par tādām, kas raksturo sutartiņu instrumentālā izpildījuma praksi.

20 no aptuveni 140 sutartiņu instrumentālo izpildījumu dokumentācijām atspoguļo sutartiņu atskaņojumu uz kanklēm. Šīs 20 dokumentācijas ir fonogrāfa ieraksti un to transkripcijas, kas dokumentē divu izpildītāju: Petra Lapienes (*Petras Lapienē*) no Kvirišķu viensētas un Jona Plepa (*Jonas*

³ Citāta avots: Slaviūnas 1959: 440, 1546. piemērs.

Plepas) no Dukurņu ciema areāla ziemeļos, repertuāru (skat. 3. attēlu). Ieraksti Dukurņos veikti 1935., Kvirišķos – 1937. gadā. Transkripciju autori ir muzikoloģe Jadviga Čurļonīte (*Jadvyga Čiurlionytė*, 1899–1992) un komponists Vītauts Paltanavičs (*Vytautas Paltanavičius*, 1924–1994) – atzīti lietuviešu tradicionālās mūzikas eksperti.

3. attēls. Kvirišķu viensētas un Dukurņu ciema novietojums sutartiņu areālā



● *Kvirišķi* ■ *Dukurņi*
△ □ *simboli, kas iezīmē sutartiņu areālu*

2.a piemērs ietver *Plepa* atskaņotās kara dziesmas *Du žaliūs berželiai* (*Divi zaļi bērziņi*) transkripciju, kas sniedz vispārēju priekšstatu par sutartiņu izpildījumu uz kanklēm.³ Te parādās kāda problēma: tas, kas redzams transkripcijā (un kas būtu dzirdams, atskaņojot attiecīgo fonogrāfa ierakstu), ne tuvu neatgādina sutartinī. Nepavisam nerodas polifona, polimodāla un poliritmiska fenomena iespāids. Tas, kas atklājas, ir heterofonija ar melodijas sazarojumu ikkatras takts sākumā. Neraugoties uz to, skaņdarbs ietver pilnu polimodālas sutartines substanci: tas satur abus polimodālos slāņus un pat komplementārritmiskais strukturējums ir saglabāts. Par to var viegli pārliecināties, veicot sekojošas procedūras. 2.a piemēra skaņurinda ir *g-a-h-cis-dis*. Ja notiek piemēra skaņurindas un substances strukturējums atbilstoši sutartinēs ietvertajam polimodalitātes modelim, tad rezultātā tiek iegūta konstrukcija, kas sastāv no diviem modāliem slāņiem: *a-cis* un *g-h-dis* (skat. 2.b piemēru). Ja turpinājumā uz modālo strukturējumu tiek projicēts sutartinēm raksturīgais komplementārās ritmikas modelis,

atklājas raksturīgs komplementārritmisks veidojums (skat. 2.b piemēru). Abu procedūru rezultāts (2.c piemērs) ir tipiska sutartine un secinājums, ka sutartiņu polifonās struktūras komponenti visi aizklātā veidā ir klātesoši šķietami heterofonajās, uz kanklēm izpildītajās sutartinēs. Un, visbeidzot, apstiprinājums: 2.d piemērs rāda vokālās sutartines *Du žaliūs berželiai (Divi zaļi bērziņi)* transkripciju, kas atspoguļo 1935. gadā ieskaņotas dziedātāju grupas izpildījumu.⁴ Tas nav pilnīgi identisks rekonstruētajai sutartinei (2.c piemērs), taču atšķirības (skaņurindā, formā un ritmā) ir nenozīmīgas un netraucē rekonstrukcijas rezultātu atpazīt kā 2.d piemēram tuvu versiju. Kāds 2.d. piemērā citētajam ļoti līdzīgs materiāls nepārprotami ir bijis uz kanklēm izpildītā varianta prototips.

⁴ Citāta avots: Slaviūnas 1959: 66, 1233. piemērs.

2. piemērs

Tādējādi aplūkojamajā, uz kanklēm atskaņotajā materiālā ir ietverta visa polimodālā un poliritmiskā struktūra, taču, klausoties ierakstu, nav iespējams tajā atpazīt polimodalitāti, komplementāro ritmiku un, attiecīgi – polifoniju (kas šī iemesla dēļ neatspoguļojas arī transkripcijā), un tas izraisa jautājumus attiecībā uz percepciju un spēles tehniku. Visupirms jāuzsver, ka kanklētājam, resp., viņa paša uztverē polimodalitāte, komplementārā ritmika un tātad – polifonija bija klātesoša. Viņš atskaņojot intencionalizēja minētos aspektus. Pretējā gadījumā ir grūti saprast, kāpēc sutartines substance tik pilnīgi un precīzi ir saglabāta šķietami heterofonajā struktūrā. Liekas, ka varētu būt divi savstarpēji papildinoši iemesli mūsu nespējai klausīšanās (un transkribēšanas) procesā atpazīt polimodalitāti utt.:

- 1) pieredzes trūkums: ja mēs pārstāvētu aplūkojamo tradīciju, tad, iespējams, mēs klausīšanās procesā spētu saklausīt polifono struktūru kankles skaņās;
- 2) jāņem arī vērā, ka partiju dinamika un to melodiskā nošķiršana, to saplūsmes nepieļāvums uz piecstīgu psaltērija ir ļoti sarežģīts uzdevums, un spēles tehnika, ko lieto kankles spēlētājs, neveicina diferenciāciju, jo viņš [..] *spēlē neslāpējot stīgas, tā ka visu laiku dzirdama divu vai trīs stīgu kopskaņa* (Slaviūnas 1959: 681, 1554. piezīme).

2. piemērā sniegtā rekonstrukcijas tehnika ir viegli pielietojama dokumentēto kankles materiālu pārveidošanai vokālajās sutartinēs un otrādi – lai vokālās sutartines pārveidotu kankļu skaņdarbos. Tas varētu kļūt par stimulu folkloras kustībai, tās sutartiņu repertuāra bagātināšanai abos virzienos.

Literatūra

1. Apanavičius, Romualdas & Marija Baltrėnienė 1991. *Lietuvių liaudies muzikos instrumentai* [Lietuviešu tautas mūzikas instrumenti]. Vilnius: Mintis.
2. Boiko, Martin 1996. *Die litauischen Sutartinės. Eine Studie zur baltischen Volksmusik*. Dissertation, Universität Hamburg. Hamburg: Svl.
3. Paliulis, Stasys 1959. *Lietuvių liaudies instrumentinė muzika. Pučiamieji instrumentai* [Lietuviešu instrumentālā tautas mūzika. Pūšaminstrumenti]. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla.
4. Paliulis, Stasys 1984. „Daudyčių poveikis sutartinių muzikai“ [Koka tauru daudīšu iespaids uz sutartiņu mūziku]. *Muzika* Nr. 5: 87–95.
5. Slaviūnas, Zenonas 1959. *Sutartinės. Daugiabalsės lietuvių liaudies dainos* [Sutartines. Lietuviešu daudzbalsīgās tautasdziesmas]. 3. sēj. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla.

ON THE ISSUE OF POLYMODALITY AND COMPLEMENTARY RHYTHMS IN THE VOCAL *SUTARTINĖS* PLAYED ON THE PSALTERY *KANKLĖS*

Martin Boiko

This study was supported by
the Alexander von Humboldt
Foundation, Bonn

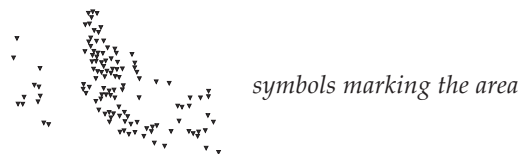
The most exotic phenomenon in Baltic traditional music is undoubtedly the Lithuanian *sutartinės* polyphony. Most of the songs that are named *sutartinės*, are characterized by the following features:

- 1) equal importance of parts,
- 2) predominance of seconds in the harmony,
- 3) polymodality,
- 4) complementary rhythms,
- 5) crossing of parts,
- 6) simultaneous performance of different texts.

For several decades this style has been a thing of the past. Already in the 1930s, when most documentation of the *sutartinės* was made, they existed mainly in postfunctional form. But in the 19th and at the beginning of the 20th century, their area comprised a large territory in northeastern Lithuania. (See Fig. 1.)

139

Fig. 1. Area of the *sutartinės* polyphony



Two basic formal types – the canonic and antiphonal *sutartinės* – can be distinguished. As a typical representative of the *sutartinės* polyphony an antiphonal example, the dance song *Du ažuolu* (*Two Oak Trees*) from the northern part of the area is quoted in example 1. Two alternating pairs of singers perform it. The melostrophe consists of a section sung by the first pair and its repetition by the second pair. All the typical features of the *sutartinės* are represented in the example. Both parts are equally important. (They are to the last detail mutually coordinated.) The main principle of the part-leading is crossing of parts. The rhythmic structure is determined by the principle of complementary rhythms. The polymodality is represented in the most typical form of the *sutartinės* – as a combination of two bichords: the 1st part uses the bichord B flat–D, the 2nd the bichord C–E. (Two modal centres, two different modal stratum exist simultaneously.) The textual structure has a vertical aspect: this is something that could be called ‘simultaneity of different texts’ or ‘heterotextuality’. The text of the 1st part in each pair tells the story of the song. In each next melostrophe a new fragment of the narrative appears in this part. The main feature of the text of the 2nd part is its regular recurrence. It becomes repeated in each next stanza without any change.

Example 1

1. Du c - zuo - lu, ly - lo, Tre - aia lie - pa, ly - lo.

Lioi, du c - zuo - lu, Uj tre - aia lie - pa. etc.

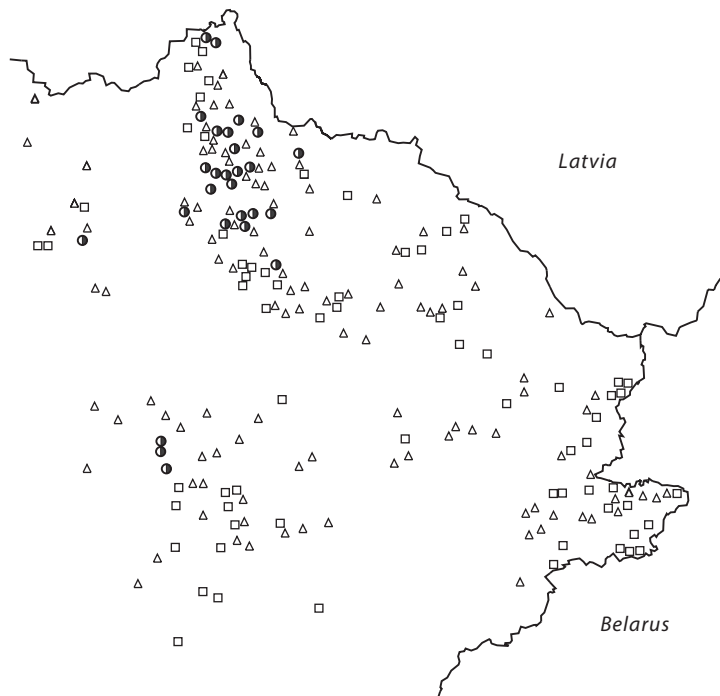
1. Du c - zuo - lu, ly - lo, Tre - aia lie - pa, ly - lo.

Lioi, du c - zuo - lu, Uj tre - aia lie - pa.

Unlike other forms of Baltic vocal polyphony, the *sutartinės* show a vocal-instrumental parallelism: in some areas of northeastern Lithuania, beside the vocal, also the instrumental performance of the *sutartinės* was practised. The vocal-instrumental parallelism does not mean that two independent branches – a vocal and an instrumental – existed in the respective local *sutartinės* repertoires, but that a *sutartinė* could be performed both in an instrumental and a vocal way, depending on the situation, conditions and intention of the performers. (About the vocal-instrumental parallelism see: Apanavičius & Baltrėnienė 1991, Boiko 1996:117–123, Paliulis 1959 and 1984.) In the instrumental performance of *sutartinės* mostly wind instruments were used: sets of the single-note flutes *skudučiai*, long wooden trumpets *daudytės*, recorders *lumzdeliai*, more seldomly idioglot folk clarinets *birbynės*. One finds also instances of the performance of the *sutartinės* on the psaltery *kanklės*. The ethnomusicological research has almost 800 documentations of the *sutartinės* at its disposal. Indications

of parallel existence in a vocal and an instrumental version are found in circa 140 cases and in 27 places – villages and isolated farms. (See Fig. 2.) In ten of those places, the vocal-instrumental parallelism can be established for the entire *sutartinės* repertoire.

Fig. 2. *Vocal-instrumental parallelism. Places of documentation*



● places of documentation of the vocal-instrumental parallelism

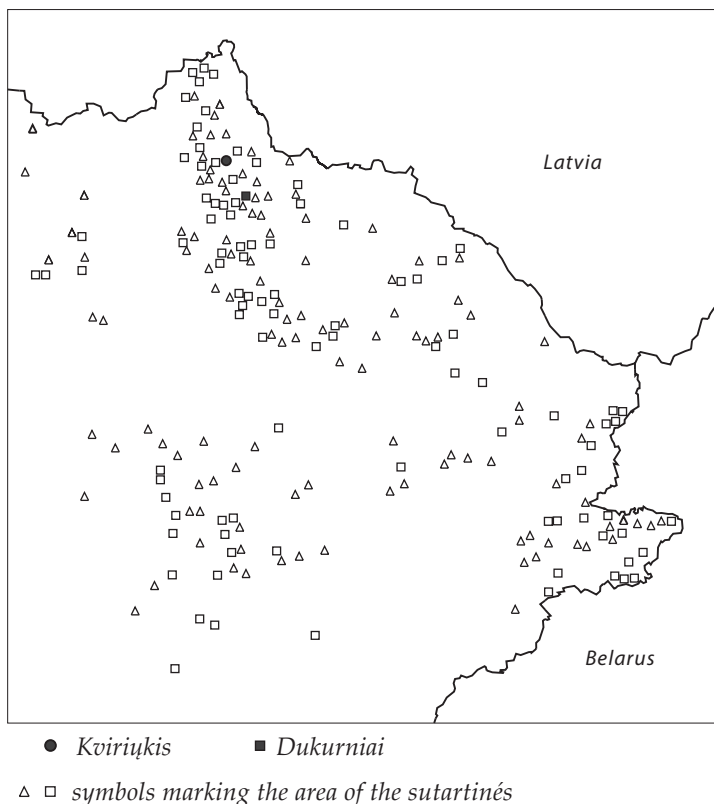
△ □ symbols marking the area of the *sutartinės*

The 140 documentary items indicating the vocal-instrumental parallelism are not of equal quality. A small part of them are phonograph recordings (with transcriptions) of normal instrumental performance. A further category are field transcriptions of the *sutartinės* performance on the wind instruments made after the playing of a single musician demonstrating the parts one after the other. The third group represents transcriptions of vocal performance supplied by statements of singers that the respective *sutartinė* can be performed also in an instrumental way. And finally there is a small group of field transcriptions documenting vocal performance as well: information about the instrumental performance of the respective pieces is known thanks to the comments made by third persons. The question remains open to what extent the documents of the third and fourth group can be regarded as characterising the practice of the instrumental *sutartinės* performance.

20 from circa 140 documentary items reflect the performance of the *sutartinės* on the psaltery *kanklės*. These 20 are phonograph recordings and their transcriptions, documenting the repertoire of two musicians:

Petras Lapienė from the farm Kviriškis and Jonas Plepas (Plepys) from the villages Dukurniai in the northern part of the area. (See Fig. 3.) Recordings were made in 1935 (Dukurniai) and 1937 (Kviriškis). Musicologist Jadvyga Čiurlionytė (1899–1992) and composer Vytautas Paltanavičius (1924–1994), recognised experts in Lithuanian traditional music, prepared the transcriptions.

Fig. 3. Villages Kviriškis and Dukurniai within the sutartinės area



Example 2a, the war song *Du žaliūs berželiai* (*Two Green Birch Trees*) played by Plepas, gives a general idea about the performance of the *sutartinės* on *kanklės*. The problem that arises is that what one can see in the transcription (and would hear when the phonograph recording would be played) does not remind us of a *sutartinė*. It does not make the impression of a polyphonic, polymodal and polyrhythmic phenomenon at all. What one has here is heterophony with branching of the melody at the beginning of each bar. Nevertheless, this piece contains the entire substance of a polymodal *sutartinė*: both modal stratum is included in it, and even the complementary rhythmic order is preserved. This can be easily established through the following procedures. The scale of example 2a consists of the notes G–A–B–C#–D#. If one undertakes the structuring of scale and substance of the example following the polymodal patterns used in the *sutartinės*, the result is a construction consisting of two modal stratum: A–C# and G–B–D# (see example 2b). If one undertakes further the

rhythmic structuring by projecting the complementary rhythmic patterns of the *sutartinės* on the result of the modal structuring, a characteristic polyrhythmic configuration arises (see example 2c). The result of both procedures is a typical *sutartinė*, and the conclusion that the components making up a polymodal and polyrhythmic *sutartinė* are in a hidden form present in the apparently heterophonic structure of the *kanklės* performance. And finally the verification: example 2d shows the transcription of the real *sutartinė* *Du žaliūs berželiai* (*Two Green Birch Trees*) as it was performed by a group of singers and recorded in 1935. It is not absolutely identical with the reconstructed *sutartinė* (2c), but the differences (in scale, form and rhythm) are insignificant and do not disturb the recognition of the result of the reconstruction being close to version of 2d. The musical material quoted in 2d, or material very similar to this, was obviously the prototype of the *kanklės* performance.

Example 2

Example 2 consists of four parts (a, b, c, d) of musical notation. Part (a) is a single melodic line in 2/4 time, marked with a tempo of quarter note = 76. Part (b) shows two staves with a complex polyrhythmic pattern. Part (c) is a single melodic line in 2/4 time, marked with a tempo of quarter note = 76. Part (d) shows a vocal transcription with lyrics in Lithuanian. The lyrics are: "Du ža - liūs ber - žė - liai Kal - ne - ly uz - au - go, Kal - ne - ly uz - au - go. Tė - to, tė - to, Tė - to ly - lio, Tė - to ly - lio. etc. Du ža - liūs Tė - to,".

The fact that the entire substance of a polytonal and polyrhythmic *sutartinė* is represented in the *kanklės* piece under discussion, but that it is impossible to establish polymodality, complementary rhythms and, thus, the polyphony by listening to its recording (and that therefore these qualities are not reflected in its transcription), gives rise to questions concerning perception and playing technique. Above all it must be stressed, that for the musician himself, the polymodality, complementary rhythms and, thus, the polyphony was present in his performance. He intentionalised it when performing. Otherwise it is hard to understand, why the substance of the *sutartinė* is so complete and well preserved in the apparently heterophonic structure of the *kanklės* piece. It seems that there are two complementary

reasons of our inability to establish the polymodality, etc., in the process of listening (and transcribing):

- 1) lack of experience: if we were representatives of the tradition under discussion perhaps we would be able to listen to the respective polyphonic song „out“ of the *kanklės* sounds;
- 2) one has to take into consideration that the dynamic and melodic distinction of parts, the „not-let-them-flow-together“ on a five-string psaltery is a very complex task, and that the playing technique used by the *kanklės*-player could not possibly support the distinction, because he „[...] plays without stopping the strings, so that all the time, the sound of two or three strings can be heard“ (Slaviūnas 1959:681, note No 1554).

The reconstruction technique shown in example 2 can easily be used to transform the documented *kanklės* pieces into vocal *sutartinės* and, vice versa, the vocal *sutartinės* into their instrumental versions performable on the *kanklės*. This could give a stimulus to the revival movement to enlarge its *sutartinės* repertoire in both directions.

References

1. Apanavičius, Romualdas & Marija Baltrėnienė 1991. *Lietuvių liaudies muzikos instrumentai* [The Lithuanian Folk Instruments; in Lithuanian]. Vilnius: Mintis.
2. Boiko, Martin 1996. *Die litauischen Sutartinės. Eine Studie zur baltischen Volksmusik*. Dissertation, Universität Hamburg. Hamburg: Svl.
3. Paliulis, Stasys 1959. *Lietuvių liaudies instrumentinė muzika. Pučiamieji instrumentai* [Lithuanian Instrumental Folk Music. Wind Instruments; in Lith.]. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla.
4. Paliulis, Stasys 1984. „Daudyčių poveikis sutartinių muzikai“ [The Impact of the Wooden Trumpets *daudytės* on the Music of *sutartinės*; in Lith.]. *Muzika* Nr. 5: 87–95.
5. Slaviūnas, Zenonas 1959. *Sutartinės. Daugiabalsės lietuvių liaudies dainos* [*Sutartinės*. The Lithuanian Polyphonic Folksongs; in Lith.]. Vol. 3, Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla.

JVLMA MUZIKOLOĢIJAS HRONIKA (2006–2007)

Sastādījis Jānis Kudiņš

I

JVLMA rīkotās zinātniskās konferences

2006. gada 27. janvāris:

Volfganga Amadeja Mocarta 250. dzimšanas dienai veltīta zinātniskā konference *Mocarts un Apgaismības laikmets* JVLMA 231. auditorijā

JVLMA Zinātniskā un radošā darba prorektore, docente *Dr. sc. soc.*
Dagmāra Beitnere: *Apgaismības laikmets, mūzika un pilsoniska sabiedrība*

Docētāja *Mg. phil.* Ineta Kivle: *Alfrēds Šics (Schütz) par mūziku un Mocartu. Fenomenoloģisks skatījums*

Prof. *Dr. art.* Lolita Fūrmane: *Mocarts un viņa brāļi*

Prof. *Dr. habil. art.* Georgs Pelēcis: *Mocarta un Bahu dzimtas polifonijas dialogs*

Prof. *Dr. art.* Jeļena Ļebedeva: *Temporālais un kompozicionālais aspekts Mocarta operās "Figaro kāzas" un "Dons Žuans"*

Mg. mus. Diāna Baibusa: *Faktūras īpatnības Mocarta Klavierisonātē F dur KV 332*

Pētn. *Dr. art.* Baiba Jaunslaviete: *Mocarta menueti: formas un mūzikas valodas īpatnības*

Docētājs *Mg. art.* Juris Griņevičs: *Rekviēma pabeigtība. Jautājums ar jautājuma zīmi*

Prof. *Dr. art.* Ilma Grauzdiņa: *Mocarts skolā*

Lekt. *Mg. art.* Mikus Čeže: *Mocarta operu režija 21. gadsimta sākumā*

2006. gada 18. oktobris:

komponista Jāņa Ivanova simtgadei veltītie zinātniskie lasījumi JVLMA Lielajā zālē

Prof. *Dr. habil. art.* Georgs Pelēcis: *Par četriem Jāņa Ivanova simfoniju satura paveidiem*

Prof. *Dr. art.* Ilma Grauzdiņa: *Kadences kā tēlainie formas mezglu punkti*

Doc. *Mg. art.* Līga Jakovicka: *Jāņa Ivanova vokālā mūzika*

Lekt. *Mg. art.* Ieva Rozenbaha: *Jāņa Ivanova vokālizes – gleznas skaņās*

Bc. art. Inga Besere: *Jāņa Ivanova klavieru faktūras elementu apguve solfedžo*

Pētn. *Dr. art.* Baiba Jaunslaviete: *Jānis Ivanovs un Maija Einfelde: kopīgais un atšķirīgais komponistu mūzikas stilos*

Docētājs *Mg. art.* Juris Griņevičs: *Komponists Jānis Ivanovs skaņu ierakstos*

2007. gada 22. februāris:
Klaudio Monteverdi operas *Orfejs* četrsimtgadei
veltīti zinātniskie lasījumi
JVLMA Ērģeļu zālē

JVLMA Zinātniskā un radošā darba prorektore *Dr. sc. soc.* Dagmāra Beitnere: *Vara un morāle operā: sociālo vēstījumu estētika*

Prof. *Dr. art.* Lolita Fūrmane: *Monteverdi "Orfejs" 17. gs. sākuma itāļu mūzikas kontekstā*

Lekt. *Mg. art.* Ieva Rozenbaha: *Monteverdi mesas – laikmetu robežšķirtne*

Lekt. *Mg. phil.* Ida Losberga: *Itāļu valodas īpatnības 17. gs. komponistu sacerējumos*

Lekt. *Mg. art.* Mikus Čēže: *Par Monteverdi operu iestudējumiem mūsdienās Rietumeiropas teātros*

Prof. *Dr. art.* Boriss Avramecs: *Monteverdi madrigālu instrumentālā pavadījuma specifika*

Docētājs, diriģents Andris Veismanis: *Monteverdi "Orfejs" – operas interpretācijas jautājumi*

2007. gada 26.–28. marts:
starptautisks zinātnisks seminārs
Laikmetīgās mūzikas tendences /
Creative Tendencies in Contemporary Music
JVLMA Ērģeļu zālē

Semināra rīkotājs – JVLMA Zinātniskās pētniecības centrs. Dalībnieki – JVLMA, Gēteborgas Universitātes Mūzikas un drāmas akadēmijas, Helsinku Universitātes Zinātniskās pētniecības centra un Sanktpēterburgas konservatorijas pārstāvji

2007. gada 26. marts

Lekt. *Mg. art.* Baiba Kurpniece (JVLMA): *Latviešu mūzika: tradīcijas un jaunākās paradigmas (latviešu valodā)*

Lekt. *Mg. mus.* Rolands Kronlaks (JVLMA): *Latviešu komponisti, dzimuši septiņdesmitajos: latviešu mūzikas jaunākās tendences (angļu valodā)*

Prof. Ūle Licovs-Holms (*Ole Lützow-Holm*, Gēteborgas Universitātes Mūzikas un drāmas akadēmija): *Kompozīcijas prakse: sadarbības pieredze teātra un filmu projektos Gēteborgas Universitātē (angļu valodā)*

2007. gada 27. marts

Prof. *Dr. art.* Valērijs Smirnovs (Sanktpēterburgas konservatorija): *Dmitrija Šostakoviča ietekme uz simfonijas žanru un tā attīstību Sanktpēterburgas komponistu daiļradē (krievu valodā)*

Pētn. Miko Nisula (*Mikko Nisula*, Helsinku Universitātes Zinātniskās pētniecības centrs): *Jaunākā somu mūzika orķestrim: tradicionālais modernisms vai jaunais romantisms? (angļu valodā)*

2007. gada 28. marts

Zinātn. asistents Mg. art. Jānis Kudiņš (JVLMA): *Simfoniskā mūzika Latvijā 20. un 21. gadsimta mijā (latviešu valodā)*

2007. gada 30.–31. oktobris:

II Letonikas kongress

9. sekcija *Tradicionālais un mūsdienīgais Latvijas mūzikā*

JVLMA Ērģeļu zālē

2007. gada 30. oktobris

Pētn. Dr. art. Baiba Jaunslaviete: *Latviešu mūzika cittautu mūzikas kritiķu skatījumā (1926–1944)*

Zinātn. asistents Mg. art. Jānis Kudiņš: *Romantiskās pasaules uztveres īpatnības latviešu simfoniskās mūzikas attīstībā*

Pētn. Dr. art. Ilze Liepiņa: *Latviešu simfoniskās mūzikas kataloga analīze*

Bc. art. Anita Miķelsone: *Modernisma ienākšana latviešu mūzikā 20. gs. sākumā*

Pētn. Dr. art. Armands Šuriņš: *Sērijtehnikas slēptās izpausmes latviešu komponistu daiļradē*

Mg. art. Rudīte Lindebeka-Līvmane: *J. G. Mītela Ērģeļu fantāzijas 18. gadsimta Rīgas ērģeļu mūzikas kontekstā*

Prof. Dr. art. Jeļena Ļebedeva: *Ieskats Georga Pelēča 13. Londonas simfonijā*

Lekt. Mg. art. Ieva Rozenbaha: *Polifonija un eifonija Georga Pelēča muzikālajā stilistikā*

Lekt. Mg. art. Mikus Čeže: *Jāzeps Vītols un Latoju opera*

Mg. art. Dzintra Erliha: *Spilgtākās stila zīmes Lūcijas Garūtas klaviermūzikā*

Mg. art. Inese Žune: *Nilss Grīnfelds savu arhīvu gaismā*

2007. gada 31. oktobris

Prof. Dr. phil. Mārtiņš Boiko: *Jezuīti, mentalitāte un mantojums Latvijā*

Doc. Mg. art. Guntars Prānis: *Rīgas misālē (15. gs.) iekļauto gregorisko dziedājumu analīze*

Doc. Dr. art. Anda Beitāne: *Tradicionālā mūzika JVLMA skaņu ierakstu arhīvā*

Docētāja Mg. phil. Ineta Kivle: *Mūzikas darbs 20. gs. filozofu skatījumā*

Bc. soc. Marts Sildniks: *Alternatīvā mūzika Latvijā jauniešu socializācijā*

Bc. soc. Marciāna Krauze: *Latvijas populārās mūzikas dziesmu teksti vērtību analīzē*

II

Citi pasākumi

2007. gada 20. septembrī JVLMA Studentu klubā notika latviešu mūzikas vēstures izpētes metodoloģijai veltīts zinātnisks seminārs, ko rīkoja akadēmijas Zinātniskās pētniecības centrs. Diskusijā piedalījās Muzikoloģijas katedras mācībspēki, Zinātniskās pētniecības centra (turpmāk ZPC) darbinieki un citi muzikologi. Viedokļus par mūzikas vēstures pētniecību un dažādām rakstīšanas pieejām pauda Mārtiņš Boiko, Dagmāra Beitnere, Anda Beitāne, Mikus Čeže, Lolita Fūrmane, Oļģerts Grāvītis, Ilma Grauzdiņa, Baiba Jaunslaviete, Arnolds Laimonis Klotiņš, Jānis Kudiņš, Ilze Liepiņa, Valdis Muktupāvels un Armands Šuriņš.

Jānis Kudiņš

Muzikoloģijas un Kompozīcijas nodaļu studenti
festivālā *Donaušķingenas Mūzikas dienas 2007*

Laikā no 2007. gada 18. līdz 22. oktobrim JVLMA Muzikoloģijas un Kompozīcijas nodaļu studenti viesojās Vācijā – Donaušķingēnē (*Donaušķingen*) un Trosingēnē (*Trossingen*), kur piedalījās leģendārajā mūzikas festivālā *Donaušķingenes Mūzikas dienas (Donaušķinger Musiktage 2007)* un meistarkursos studentiem *Nākošā paaudze (Next Generation)*, kas šī pasākuma paspārnē noritēja jau otrreiz.

Festivāla programma ietvēra tikai un vienīgi pirmatskaņojumus, kas pasūtīnāti speciāli atskaņošanai šajā jaunās mūzikas forumā. 2007. gadā *Donaušķingenes Mūzikas dienās* 48 stundu laikā kopumā 10 koncertprogrammās izskanēja 32 pasaules pirmatskaņojumi un 2 Vācijas pirmiestudējumi, 15 dažādu tautību komponistu pati *svaigākā* mūzika, kuru klātienē dzirdēja vairāk nekā 10 000 apmeklētāju no visas pasaules. Klausītāju vidū bija JVLMA Muzikoloģijas nodaļas studentes Auriga Jermaka un Jūlija Paškova, kā arī jaunie komponisti – Santa Bušs, Līga Celma, Anastasija Kadiša, Sabīne Ņezbere, Mārīte Lodziņa, Jēkabs Nīmanis, Austrā Savicka, Renāte Stivriņa un Evija Vecumniece.

Pirmoreiz festivāla vēsturē skanēja arī latviešu mūzika: 18. oktobrī ansamblis *Internationale Ensemble Modern Akademie (IEMA)* Trosingenes Mūzikas augstskolā atskaņoja Santas Bušs kompozīciju sešiem mūziķiem *Ledus putekļi*.

Plašāku ieskatu festivāla norisē sniedz JVLMA maģistrantu publikācijas laikrakstā *Kultūras Forums* (2007, 9.–16. novembris, pielikums *Skaņu Raksti*):

- Bušs, Santa. (*Pirm*)avota vilinājums;
- Dombrovska, Mārīte. *Slāpēs pēc laikmetīgās mūzikas*.

Santa Bušs

III
**JVLMA pētnieku, docētāju, goda profesoru,
doktorantu un studējošo
zinātniskās publikācijas**

Anda Beitāne

Vēlīnās izcelsmes vokālās daudzbalsība latviešu tradicionālajā mūzikā. Dokumentācija un izpēte // Mūzikas akadēmijas raksti, II. Rīga: JVLMA, Musica Baltica, 2006, 42.–61. lpp.

Tradicionālā dziedāšana Ziemeļlatgalē: konteksti, personības, varianti // Letonica (Humanitāro zinātņu žurnāls). Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 2006, 14. nr., 10.–30. lpp.

Latviešu tradicionālā instrumentālā mūzika: pagātnes pieredze un mūsdienu prakse // Latviešu tautas instrumentālā mūzika: process, mijiedarbe, problēmas (Daugavpils Universitātes Mūzikas un mākslu fakultātes un JVLMA Muzikoloģijas nodaļas zinātnisko rakstu krājums). Daugavpils: Daugavpils Universitātes akadēmiskais apgāds *Saule*, 2006, 43.–51. lpp.

Sibīrijas latviešu un latgaliešu tradicionālā mūzika // Meklējumi un atradumi 2007 / LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts. Rīga: Zinātne, 2007, 176.–189. lpp.

149

Mārtiņš Boiko

"Latviešu muzikoloģija/mūzikas zinātne. Vēsture un problēmas". *Meklējumi un atradumi 2006 / LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts.* Rīga: Zinātne, 2006, 7.–29. lpp.

"Latgales tradicionālā mūzika un identitāte". *Letonica (Humanitāro zinātņu žurnāls).* Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 2006, 14. nr., 50.–57. lpp.

"On the Concepts of Silence and Traditions of Silent Behaviour in the Baltic Region". *Waves: Electromagnetic Waves as Material and Medium for Arts.* Rīga: RIXC, The Center for New Media Culture, 2006, pp. 164–165.

"Muzikoloģiskā izglītība Latvijā. Vēsture un tagadne". *Starptautiskā zinātniskā konference "Izglītība sociālo pārmaiņu apstākļos" (tēzes).* Daugavpils: Daugavpils Universitātes akadēmiskais apgāds *Saule*, 2006, 20.–21. lpp.

Mikus Čēže

Rīgas pilsētas teātra kolekcijas vēsture // Mūzikas akadēmijas raksti, II. Rīga: JVLMA, Musica Baltica, 2006, 6.–13. lpp. (tas pats vācu versijā – *Die Geschichte der Sammlung des Rigaer Stadttheaters*, 23.–31. lpp.)

Aleksandrs Marija Šnābels (1889–1969) un viņa drāma dejā “Brāzma” // Mūzikas akadēmijas raksti, II. Rīga: JVLMA, Musica Baltica, 2006, 14.–22. lpp. (tas pats vācu versijā – Alexander Maria Schnabel und sein Tanzdrama “Der Aufruhr”, 32.–41. lpp.)

Laiks mīlēt [Dž. Verdi Traviata] // Kultūras Diena. 2007, 20. aprīlis, 10.–11. lpp.

Valkīra, iluminēta tumsā [R. Vāgnera Valkīra] // Studija. 2007, aprīlis/maijs, 34.–41. lpp.

Die Geschichte der Sammlungsbestände des Rigaer Stadttheaters // Musik-Sammlungen – Speicher interkultureller Prozesse / Hrsg. von Erik Fischer. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2007, Teilband A, S. 182–194.

„Buroju flauta” Rīgas vēsturē // Dzirdēt Mocartu. Rīga: JVLMA Zinātniskās pētniecības centrs, 2007, 275.–304. lpp.

Dzintra Erliha

Lūcijas Garūtas klaviermūzika / Sērija Komponists un skaņdarbs. Latviešu mūzika tuoplānā. Rīga: JVLMA Zinātniskās pētniecības centrs, Musica Baltica, 2007, 80 lpp.

Lolita Fūrmane

Dzirdēt Mocartu: zinātnisku rakstu krājums (sastādītāja un atbildīgā redaktore Dr. art. Lolita Fūrmane). Rīga: JVLMA Zinātniskās pētniecības centrs, 2007. Priekšvārds krājumam: 7.–12. lpp.

Humanitātes templis jozefiniskajā Vinē. Mocarts un viņa brāļi // Dzirdēt Mocartu. Rīga: JVLMA Zinātniskās pētniecības centrs, 2007, 13.–68. lpp.

Vītols, Jāzeps // Die Musik in Geschichte und Gegenwart / Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe hrsg. von Ludwig Finscher. Personenteil 17 Vin–Z. Kassel [u. a.]: Bärenreiter, Metzler, 2007, Sp. 54–56.

Ilma Grauzdiņa

Tradicionālā mūzika un solfedžo: tonālās un modālās domāšanas pamatu apguve uz latviešu tautasdziesmas bāzes // Latviešu tautas instrumentālā mūzika: process, mijiedarbe, problēmas (Daugavpils Universitātes Mūzikas un mākslu fakultātes un JVLMA Muzikoloģijas nodaļas zinātnisko rakstu krājums). Daugavpils: Daugavpils Universitātes akadēmiskais apgāds Saule, 2006, 69.–84. lpp.

V. A. Mocarts un viņa mūzika mācību grāmatu lappusēs // Dzirdēt Mocartu. Rīga: JVLMA Zinātniskās pētniecības centrs, 2007. 251.–274. lpp.

Oļģerts Grāvītis

Kas iesakāms latviešu tautas mūzikas ansambļu repertuāram: folkloras pērles vai to veikli pakaļdarinājumi? // Latviešu tautas instrumentālā mūzika: process, mijiedarbe, problēmas (Daugavpils Universitātes Mūzikas un mākslu fakultātes un JVLMA Muzikoloģijas nodaļas zinātnisko rakstu krājums). Daugavpils: Daugavpils Universitātes akadēmiskais apgāds *Saule*, 2006, 18.–22. lpp.

Baiba Jaunslaviete

Maijas Einfeldes programmatiskie orķestra darbi / Sērija Latviešu mūzika tuoplānā. Komponists un skaņdarbs. Rīga: Musica Baltica, 2006, 24 lpp.

Vasks, Pēteris // Die Musik in Geschichte und Gegenwart / Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe hrsg. von Ludwig Finscher. Personenteil 16 Strat–Vil. Kassel [u. a.]: Bärenreiter, Metzler, 2006, Sp. 1351–1353.

Zālītis, Jānis; Zariņš, Marģeris; Žilinskis, Arvīds // Die Musik in Geschichte und Gegenwart / Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe hrsg. von Ludwig Finscher. Personenteil 17 Vin–Z. Kassel [u. a.]: Bärenreiter, Metzler, 2007, Sp. 1314, 1347–1348, 1483–1484.

Jānis Ivanovs and Maija Einfelde: Similarities and Differences in Their Musical Style // 39th Baltic Musicology Conference. The 20th Century and the Phenomenon of Personality in Music (dedicated to the 100th anniversary of composer Jānis Ivanovs). Rīga: Latvijas Komponistu savienība, Musica Baltica, 2007, pp. 19–28.

Ieskats vācbaltiešu dziesmu svētku vēsturē // Mūzikas akadēmijas raksti, 3. Rīga: JVLMA, 2007, 33.–52. lpp.

Menueta traktējums V. A. Mocarta daiļradē: formas un mūzikas valodas īpatnības // Dzirdēt Mocartu. Rīga: JVLMA Zinātniskās pētniecības centrs, 2007, 209.–250. lpp.

Die deutsch-baltischen un lettischen Sängerkulte – Tradition und Wechselbeziehungen // Chorgesang als Medium von Interkulturalität: Formen, Kanäle, Diskurse / Hrsg. von Erik Fischer. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2007, S. 197–217.

Jūlija Jonāne

Tautas instrumentālā muzicēšana un rituāls // Latviešu tautas instrumentālā mūzika: process, mijiedarbe, problēmas (Daugavpils Universitātes Mūzikas un mākslu fakultātes un JVLMA Muzikoloģijas nodaļas zinātnisko rakstu krājums). Daugavpils: Daugavpils Universitātes akadēmiskais apgāds *Saule*, 2006, 9. –17. lpp.

Латышская сакральная музыка как воспроизведение духовности народа // Meninio ugdymo aktualijos. Šiauliai : Šiaulių universiteto leidykla, 2007, p. 156–162.

Te Deum Anthem's Archetype and Its Interpretations in the Composers' Output in 80th of the 20th Century // Dzieło muzyczne i jego archetyp (2) / The Musical Work and Its Archetype (2). Bydgoszcz: Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego, 2006, pp. 165–174.

Georgijs Kadoļčiks

Nedzirdamā mūzika... Par laikmetīgās mūzikas uztveres problēmām // Mūzikas akadēmijas raksti, II. – Rīga: JVLMA, Musica Baltica, 2006, 62.–73. lpp.

Ludvigs Kārklīņš

Mūzikas leksikons. Rīga: RaKa, 2006, 259 lpp.

Ineta Kivle

V. A. Mocarts un mūzikas pārdzīvoojums fenomenoloģiskā skatījumā // Dzirdēt Mocartu. Rīga: JVLMA Zinātniskās pētniecības centrs, 2007, 69.–84. lpp.

Arnolds Laimonis Klotiņš

Volfganga Dārziņa simt gadu jubilejā // Volfgangam Dārziņam – 100 / pielikums žurnālam Mūzikas Saule. 2006, 4. nr., 2.–13. lpp.

Gars un laika gars // Spriediet paši. Eseju krājums par garīgām vērtībām. Rīga: Rīgas balvas biedrība, 2006, 87.–95. lpp.

Those who would be 100 (komponistu Volfganga Dārziņa un Jāņa Ivanova personību salīdzinājums sakarā ar dzimšanas 100 gadu atceri) // *Music in Latvia.* Rīga: Music Information Centre, 2007, pp. 31–36.

Forty years after... (ieskats ikgadējo Baltijas muzikologu konferenču tapšanā un vēsturē) // *Baltic Musicological Conferences. History and Traditions.* Vilnius: Lietuvas Kompozitoriju sajunga, 2007, pp. 97–99.

Ievads. Introduction // 39th Baltic Musicology Conference. The 20th century and the Phenomenon of Personality in Music (dedicated to the 100th anniversary of composer Jānis Ivanovs). Rīga: Latvijas Komponistu savienība, 2007, pp. 7–11.

Latviešu kordziesmas antoloģija, XII: 1940–2000. Dvēseles ceļi / Anthology of Latvian Choral Music, XII: 1940–2000. Journeys of the Soul (sastādīšana, priekšvārds, biogrāfija, komentāri, zinātn. redakcija). Rīga: SIA SOL, 2007.

Jānis Kudiņš

Artūra Grīnupa Sinfonia per archi komponista simfoniskās daiļrades kontekstā / Sērija Latviešu mūzika tuoplānā. Komponists un skaņdarbs. Rīga: Musica Baltica, 2006, 28 lpp.

Joprojām romantisms. Dažas būtiskas raksturierzīmes latviešu mūsdienu simfoniskajā mūzikā // Mūzikas akadēmijas raksti, II. Rīga: JVLMA, Musica Baltica, 2006, 74.–90. lpp.

Transformation of Archetypal Conception of Style in Neo-Romantic Mode of Expression of Symphonic Music in the Works of Contemporary Latvian Composers // Dzieło muzyczne i jego archetyp (2) / The Musical Work and Its Archetype (2). Bydgoszcz: Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego, 2006, pp. 143–164.

Vita Lindenberga (1942–2006)

Anmerkungen zur Rolle des Chorgesangs auf dem Gebiet des heutigen Lettland im 19. und 20. Jahrhundert // Chorgesang als Medium von Interkulturalität: Formen, Kanäle, Diskurse / Hrsg. von Erik Fischer. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2007, S. 389–397.

Gunta Makane

Nacionālā stila jēdziens un tā vēsturiskā attīstība Eiropas kultūrā // Mūzikas akadēmijas raksti, II. Rīga: JVLMA, Musica Baltica, 2006, 91.–104. lpp.

Jelena Ļebedeva

Formveides īpatnības Jāņa Kalniņa kordarbos // Mūzikas akadēmijas raksti, 3. Rīga: JVLMA, Musica Baltica, 2007, 83.–112. lpp.

Dažas temporālā aspekta izpausmes V. A. Mocarta operās Figaro kāzas un Dons Žuans // Dzirdēt Mocartu. Rīga: JVLMA Zinātniskās pētniecības centrs, 2007, 149.–186. lpp.

153

Anita Miķelsone

Volfganga Dārziņa estētiskie uzskati viņa atziņās un skaņdarbos // Mūzikas akadēmijas raksti, 3. Rīga: JVLMA, Musica Baltica, 2007, 71.–82. lpp.

Georgs Pelēcis

Kontrapunkta un fūgas profesors savu skaņdarbu kontrapunktos un fūgās (polifonija Tālvilža Ķeniņa mūzikā) // Mūzikas akadēmijas raksti, 3. Rīga: JVLMA, Musica Baltica, 2007, 113.–138. lpp.

Polifonija V. A. Mocarta mūzikā un četros viņa studiju semestros // Dzirdēt Mocartu. Rīga: JVLMA Zinātniskās pētniecības centrs, 2007, 109.–148. lpp.

Inna Petļaka

Some Facts on Jānis Ivanovs Biography // 39th Baltic Musicology Conference. The 20th Century and the Phenomenon of Personality in Music (dedicated to the 100th anniversary of composer Jānis Ivanovs). Rīga: Latvijas Komponistu savienība, Musica Baltica, 2007, pp. 13–17.

Zane Prēdele

Simfonijas jēdziens. Pētnieka labirints? // Mūzikas akadēmijas raksti, II. Rīga: JVLMA, Musica Baltica, 2006, Pp. 121.–131. lpp.

Jurijs Spigins

Философские основания теоретической модели искусства современной импровизации // The International Transactions in the Humanities / Vol. 8. Rīga: The Baltic International Academy, 2007, pp. 383–412.

Комплексное исследование креативности Оскара Питерсона в джазовой импровизации // Radoša personība / 4. sēj. Rīga: Kreativitātes centrs, 2006, 194.–201. lpp.

Armands Šuriņš

Ieskats dažos mūzikas žanriskuma jautājumos // Mūzikas akadēmijas raksti, II. Rīga: JVLMA, Musica Baltica, 2006, 105.–120. lpp.

Jānis Torgāns

Die neue musikwissenschaftliche Literatur in Lettland // Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa / Heft 11. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag, 2006. S. 317–322.

Partita Zariņa stilā // Mūzikas Saule. 2006 / 6. nr., 20.-21. lpp.

Jāņa Cimzes Dziesmu rota un tās nozīme: skats no 21. gadsimta / Sērija Komponists un skaņdarbs. Latviešu mūzika tuoplānā. Rīga: Musica Baltica, 2007, 23 lpp.

Vērojumi par mažora un minora attiecībām V. A. Mocarta mūzikā // Dzirdēt Mocartu. Rīga: JVLMA Zinātniskās pētniecības centrs, 2007, 85.–108. lpp.

Die Liedersammlung Dziesmu rota von Jānis Cimze // Chorgesang als Medium von Interkulturalität: Formen, Kanäle, Diskurse / Hrsg. von Erik Fischer. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2007, S. 378–388.

Ilze Valce

Imants Ramiņš un dažas viņa kormūzikas raksturiezīmes // Mūzikas akadēmijas raksti, 3. Rīga: JVLMA, Musica Baltica, 2007, 139.–153. lpp.

Māra Vanaga

Koncertkokles attīstības tendences 21. gadsimta sākumā // Latviešu tautas instrumentālā mūzika: process, mijiedarbe, problēmas (Daugavpils Universitātes Mūzikas un mākslu fakultātes un JVLMA Muzikoloģijas nodaļas zinātnisko rakstu krājums). Daugavpils: Saule, 2006, 52.–60. lpp.

Diāna Zandberga (Baibusa)

Klaviermūzikas faktūras īpatnības un atskaņojuma tehnisko paņēmieni apguve mūzikas skolā // Journal of Science Education / Vol. 7: Special Issue – Proceedings of the International Conference Rural Enviroment. Education. Personality. Columbian University, 2006, pp. 9–11.

Radoša personība: faktūras nozīme klavierskaņdarba interpretācijā // Radoša personība / 5. sēj. Rīga: Kreativitātes centrs, 2007, 168.–176. lpp.

Texture as a Sound Phenomenon of Piano Music // Dzieło muzyczne. Fenomen Dziełowy (3) / The Musical Work as a Sound Phenomenon (3). Bydgoszcz: Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego, 2007, pp. 175–186.

Faktūras īpatnības V. A. Mocarta klaviersonātē F dur KV 332 // Dzirdēt Mocartu. Rīga: JVLMA, 2007, 187.–208. lpp.

Inese Žune

Olafa Ilziņa un citu Latvijas vijolnieku trimdas ceļš // Mūzikas akadēmijas raksti, 3. Rīga: JVLMA, Musica Baltica, 2007, 53.–69. lpp.

IV

JVLMA aizstāvētie promocijas darbi

Bakalaura darbi

2006 Līga Skurule: *Polifonu skaņdarbu krājumi latviešu mūzikā (Ata Stepiņa 24 invencijas klavierēm, Andra Vecumnieka 12 lineāras improvizācijas ar fūgām, Jura Karlsona Prelūdijas un fūgas divām klavierēm)*

Dace Zolberga: *Mūzikas asociatīvās uztveres principi dažādu laikmetu komponistu daiļradē*

2007 Elīna Selga: *Tembrāli harmonisko krāsu meklējumi Ērika Ešenovalda simfoniskajā zīmējumā Mākoņi*

155

Maģistra darbi

2006 Jeļena Bogatirjova: *Septiņi soļi semiotikas sfērā (semiotiskā skatījuma meklējumi mūsdienu mūzikas pētniecībā)*

Zaiga Sneibe: *Kara ziņģe mainīgā sabiedriskā vidē*

2007 Inga Besere: *Laikmetīgās mūzikas formveide mūzikas vidusskolas skaņdarbu analīzes kursā*

Ingars Rancevičs: *Vijoles uzbūves principi: tradicionālais modelis un laikmetīgās tendences*

Promocijas darbi

2006 Anda Beitāne: *Vēlīnās izcelsmes vokālā daudz balsība latviešu tradicionālajā mūzikā (Dr. art.)*

Armands Šuriņš: *Žanru traktējums un daži tā ambivalences aspekti G. Mālera, A. Onegēra un D. Šostakoviča simfonijās (Dr. art.)*

ĪSAS ZIŅAS PAR AUTORIEM

Mārtiņš Boiko (1960) beidzis JVLMA Muzikoloģijas nodaļu (1984). Hamburgas universitātes Muzikoloģijas institūtā viņš aizstāvējis disertāciju *Lietuviešu sutartines. Pētījums par Baltijas tautu mūziku*, iegūstot *Dr. phil.* grādu (1995). Kopš 2004. gada Boiko ir JVLMA Muzikoloģijas katedras profesors, kopš 2005. gada – arī Rīgas Stradiņa universitātes Komunikācijas fakultātes Komunikācijas studiju katedras vadītājs. Nozīmīgāko publikāciju vidū jāmin grāmata *Latviešu teikto dziesmu melodiskā veidojuma tehnikas* (2003). Boiko ir arī ap 50 rakstu autors Latvijas un ārzemju zinātniskajos izdevumos.

e-pasts: m-boiko@latnet.lv

Mikūs Čeže (1972) beidzis JVLMA maģistrantūru (1996) un šobrīd ir lektors JVLMA Muzikoloģijas katedrā. Virkne rakstu, kas veltīti dažādiem opermākslas vēstures aspektiem, publicēti krājumos *Deutsch-baltische musikalische Beziehungen: Geschichte – Gegenwart – Zukunft* (2003), *Skaņuloki gadsimtos* (2004), *Mūzikas akadēmijas raksti II* (2006), *Musik-Sammlungen – Speicher interkultureller Prozesse* (2007), *Dzirdēt Mocartu* (2007) u.c.

Promocijas darba tēma – *Rīgas Pilsētas teātra (1863-1918) loma Latvijas Nacionālās operas ģenēzē*; zinātniskais vadītājs – prof. *Dr. habil. art.* Jānis Torgāns.

e-pasts: mikus.ceze@music.lv

Līga Jakovicka (1950) beigusi JVLMA Muzikoloģijas nodaļu (1977) un maģistrantūru (2006). Kopš 1975. gada viņa ir JVLMA Muzikoloģijas katedras docente. Interesešu lokā ir galvenokārt latviešu mūzika: solodziesmas žanra evolūcija, kā arī laikmetīgo komponistu jaunrade. Jakovicka ir vairāku zinātnisku izdevumu līdzautore (*Vispārējā mūzikas vēsture*, 1984/85 u.c.), rakstījusi arī mūzikas kritiku laikrakstos *Literatūra un Māksla*, *Rīgas Balss* un *Jūrmala*. Kopš 70. gadiem viena no rosīgākajām mūzikas lektorēm Latvijā.

e-pasts: liga.jakovicka@yahoo.de

Baiba Jaunslaviete (1964) beigusi JVLMA Muzikoloģijas nodaļu (1988) un ieguvusi *Dr. art.* grādu, aizstāvēot promocijas darbu *Izskaņu traktējumi XX gadsimta kompozīcijās: skats caur mūsdienu latviešu kamermūzikas prizmu* (Rīga, 1993); darba vadītāja – prof. *Dr. art.* Jeļena Ļebedeva. Patlaban Jaunslaviete ir pētniece JVLMA Zinātniskās pētniecības centrā un vairāku izdevumu, t.sk. krājuma *Mūzikas akadēmijas raksti* redaktore. Publicēta virkne rakstu Latvijas un Vācijas zinātniskajos izdevumos, kā arī brošūra *Maijas Einfeldes programmatiskie orķestra darbi* (Rīga, 2006).

e-pasts: jaunslaviete@music.lv

Jānis Kudiņš (1974) ir beidzis JVLMA doktorantūru (2003) un ieguvis *Dr. art.* grādu, aizstāvēot promocijas darbu *Neoromantisma tendence*

latviešu simfoniskās mūzikas stilistiskajā attīstībā 20. gadsimta pēdējā trešdaļā; darba zinātniskais vadītājs – prof. *Dr. habil. art.* Ludvigs Kārklīņš. Kopš 2005. gada ir JVLMA Zinātniskās pētniecības centra zinātniskais asistents, kopš 2007. gada arī JVLMA Muzikoloģijas nodaļas Mūzikas vēstures klases vadītājs. Publikāciju vidū jāatzīmē grāmata *Artūra Grīnupa Sinfonia per archi komponista simfoniskās daiļrades kontekstā* (2006), kā arī virkne zinātnisko rakstu. Darbojas kā mūzikas kritiķis izdevumos *Mūzikas Saule*, *Kultūras Forums* u.c. -

e-pasts: janiskud@music.lv

Anita Miķelsone (1960) beigusi JVLMA Muzikoloģijas nodaļu (1984) ar pētījumu *Volfgangs Dārziņš: Jāzeps Vītola skolnieks, mūzikas kritiķis, komponists* (zinātniskais vadītājs – docents Dzintars Kļaviņš). Kopš 2006. gada viņa studē JVLMA maģistrantūrā, mūzikas vēstures un teorijas specialitātē (zinātniskais vadītājs – prof. *Dr. habil. art.* Jānis Torgāns). Vienlaikus Miķelsone ir pedagoģe Emīla Dārziņa mūzikas vidusskolas Mūzikas teorijas nodaļā. Publicēta grāmata *Latviešu mūzikas literatūras tēmas*, raksts par teorijas nodaļu grāmatā *Emīla Dārziņa mūzikas vidusskola 1945–2005* (abi darbi izdoti 2005) un raksts par Volfgangu Dārziņu krājumā *Mūzikas akadēmijas raksti, 3* (2007).

e-pasts: anita1960@inbox.lv

Terēze Ziberte-Ijaba (1976) beigusi Jāzeps Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas Stīgu instrumentu nodaļu vijoļspēles specialitātē (prof. Jura Švolkovska klase) un 2003. gadā ieguvusi maģistra grādu. Kopš 2005. gada turpina studijas JVLMA doktorantūrā; promocijas darba tēma – *Latviešu vijoļkoncerts. Stilistiskā konteksta un žanra attīstības jautājumi* (zinātniskā vadītāja – prof. *Dr. art.* Lolita Fūrmane). Ziberte-Ijaba ir LNSO mūziķe, kopš 2006. gada arī JVLMA docētāja Stīgu instrumentu katedrā.

e-pasts: tereze.ziberte@inbox.lv

INFORMĀCIJA RAKSTU IESNIEDZĒJIEM

1. Krājums *Mūzikas akadēmijas raksti* ir periodisks izdevums, kurā tiek publicēti muzikoloģiski pētījumi. Raksti iesniedzami datorsalikumā, un tiem jāpievieno kopsavilkums svešvalodā (vēlams, angļu, vācu vai franču val.) vismaz 1 lpp. Ja raksts iesniegts svešvalodā, tam jāpievieno kopsavilkums latviešu valodā. Apjomā nelielos rakstos (līdz 10 lpp.) kopsavilkumu var aizstāt pilna teksta publicējums citā valodā.
2. Literatūras avoti jāsniedz raksta beigās alfabētiskā secībā. Jānorāda sekojošas ziņas:
 - Grāmatas: a) autors vai, ja grāmatai nav konkrēta autora, sastādītājs / redaktors (uzvārds, vārds), b) nosaukums, c) daļa vai laidniens, d) izdošanas vieta, e) izdevniecība, f) izdošanas gads.

Paraugš:

Mūrniece, Laima. *Jāzepe Mediņš*. Rīga: Liesma, 1977.

- Raksti no krājumiem: a) raksta autors (uzvārds, vārds), b) raksta nosaukums, c) krājuma nosaukums, d) izdošanas vieta, e) izdevniecība, f) izdošanas gads, g) raksta lappuses.

Paraugš:

Kučinska, Veronika. *Romantisma iestrāvojumi latviešu lietišķajā mākslā // Romantisms un neoromantisms Latvijas mākslā* / sast. Elita Grosmane, galv. red. Astrīda Iltner. Rīga: AGB, 1998, 162.–169. lpp.

- Raksti no laikrakstiem un žurnāliem: a) raksta autors (uzvārds, vārds), b) raksta nosaukums, c) laikraksta (žurnāla) nosaukums, d) izdošanas gads, e) laikraksta (žurnāla) datums vai numurs, f) raksta lappuses (tikai avotiem, kuros ir vairāk par 8 lpp.).

Paraugi:

Kalniņš, Alfrēds. *Latvijas Bēthovena svētki. Vai Reitera koris kritis nežēlastībā? – Mediņš vai Kupers?* // *Pēdējā Brīdī*. 1927, 7. martā.

Heinzen, Carl. *Alfred Kalnins: Klavierstücke* // *Die Musik*. November 1930, Heft 2, S. 141.

3. Par iesniegto rakstu publicēšanu vai noraidīšanu lemj redkolēģija, ņemot vērā recenzentu atsauksmes (katru rakstu vērtē divi recenzenti).