

LATVIJAS DEJAS VĒSTURE

MŪZIKA UN MŪZIĶI MODERNĀS DEJAS KONTEKSTĀ LATVIJĀ: 20. GADSIMTA PIRMĀS ČETRAS DESMITGADES

Valda Vidzemniece

Atslēgvārdi: mūzikas-dejas mijattiecības, modernās dejas skolas, latviešu mūziķu un horeogrāfu sadarbība, preses atsauksmes

Pētījumā ir atspoguļota Latvijas horeogrāfu, komponistu un atskaņotājmākslinieku sadarbība modernās dejas jomā 20. gadsimta pirmajās četrās desmitgadēs. Šī laikposma sākumā mūsu reģionā tika sniegti pirmie modernās dejas priekšnesumi, savukārt 20.–30. gados žanrs piedzīvoja vislielāko uzplaukumu.

Pirms pievēršanās Latvijas procesiem piedāvāju īsu ieskatu pasaules kontekstā. 19.–20. gadsimta mijā dominējošo modernisma ideju iespaidā jaunas tendences parādījās arī dejas mākslā, jo tās attīstība arvien bijusi cieši saistīta ar procesiem citās kultūras jomās, sevišķi mūzikā, teātrī un tēlotājmākslā. Termins *modernā deja* tolaik vēl netika attiecināts uz kādu skaidri definētu žanru. Modernisma ietekme izpaudās kā mēģinājums lauzt iesīkstējušās tradīcijas, kanonizētu dejas sistēmu noliegšana, jaunas dejas teorijas un tehnikas, jaunas estētikas meklējumi, izceļot, no vienas puses, subjektivitāti, no otras – abstrakciju.

Modernās dejas attīstību laikā no 20. gadsimta pirmajām desmitgadēm līdz pat 30. gadu beigām nosacīti var iedalīt vairākos posmos – no pirmajiem biklajiem, mūsdienu uztverē pat naivajiem un dažkārt ambiciozajiem mēģinājumiem saraut attiecības ar visu konvencionālo, no sekošanas un pakļaušanās mūzikas formām līdz dejas mākslas pilnīgas patstāvības un pašpietiekamības sludināšanai, no kustību leksikas primitīvisma un eklektikas līdz skaidrai dejas tehnikas principu postulēšanai. 19. un 20. gadsimta mijā gan Amerikā, gan Eiropā parādījās vēl nebijusi solodejas forma, kas sākotnēji tika saukta par estētisko, brīvo, plastisko deju vai vienkārši par baskājīšu deju. Būtībā tā bija modernās dejas agrīna izpausme, un tās horeogrāfus vienoja vēlme padarīt deju par nopietnu mākslas žanru jeb, kā norāda dejas pētniece Nensija Reinoldsa, “mērķu nopietnība”. Raksturīga bija inovatīva pieeja dejas tehnikai, kurā savu nozīmi zaudēja gan baleta tehnikas stingrie kodi, gan izklaides žanru klišejas. Jaunās dejas meklējumu kopīga iezīme bija koncertmūzikas izmantojums horeogrāfiskajos iestudējumos (Reynolds, McCormick 2003: 1).

Amerikāņu dejojāja Aisedora Dunkane (*Isadora Duncan*) bija visspilgtākā jaunās dejas pārstāve un modernās dejas principu

rosinātāja. Dažu gadu laikā viņai radās daudz sekotāju un atdarinātāju. Dunkanes māksliniecisko ideju iedvesmotas deju studijas jau 20. gadsimta pirmajās desmitgadēs sāka darboties arī Krievijā, kur vairākas latviešu dejojājas (Mīla Cīrule, Elza Siliņa) apguva praktisku jaunā dejas stila pieredzi; savukārt 20. gados Dunkanes plastisko deju stilu varēja iepazīt Latvijas deju skolās un studijās.

Daba, dabiskums, fizisko un garīgo spēku harmonija, dejas un mūzikas harmonija, izteiksmes līdzekļu minimums – tie bija Dunkanes izvīzītie mākslas ideāli. “Nākotnes dejojāja būs tā, kuras ķermenis un dvēsele būs saauguši kopā tik harmoniski, ka dabīgā dvēseles valoda kļūs par ķermeņa valodu” (Duncan [1903] 2002: 175) – šī doma izskanēja 1903. gadā Berlīnē nolasītajā Dunkanes lekcijā, un tā precīzi raksturo agrīnās modernās dejas būtību. Māksliniece vienmēr uzsvērusi, ka viņas dejas ir dvēseles pārdzīvojumu izpausme; mūzika Aisedorai Dunkanei palīdzēja sajūst pirmo impulsu ķermeņa kustībām. Audzēknēm viņa mācīja:

“Klausieties mūziku ar savu dvēseli! Vai jūs jūtat, kā kaut kur dvēseles dziļumos mostas jūsu personība, jūsu Es un, mūzikas spēka vadīta, paceļas jūsu galva, sāk kustēties rokas, jūs lēnām sākat iet pretī gaismai.” (Duncan [1927] 1991: 66)

Mūzika Dunkanes dejās bija galvenais iedvesmas avots. Viņas koncertos skanēja dažādu laikmetu un stilu darbi – Johana Sebastiāna Baha, Kristofa Vilibalda Gluka, Ludviga van Bēthovena, Franča Šūberta, Friderika Šopēna, Johanna Brāmsa, Pētera Čaikovska opusi. Tiesa, bija arī oponenti, kas dejojājam pārmeta nopietnas koncertmūzikas izmantojumu tik necilam mērķim kā deju pavadījumi. Piemēram, gan 1902.–1903. gadā Vācijā (Kurth 2002: 238), gan 1905. gada viesizrādēs Krievijā vislielākos iebildumus raisīja mākslinieces vēlme izdejojot Bēthovena Septīto simfoniju. Sevišķi bargi izteicies Nikolajs Rimskis-Korsakovs, kas uzsvēris: dejojāja ir nevēlama viesņa mūzikas pasaulē, jo iekļauj savos priekšnesumos tādus skaņdarbus, kuriem nebūt nav nepieciešama horeogrāfiska interpretācija (Kurth 2002: 238).

Arī Latvijā pirmie modernās dejas entuziasti tiecās izmantot savos iestudējumos nevis speciāli dejai sacerētu mūziku, bet ikvienu koncertskaņdarbu – kameropusus, simfonisko un vokālo žanru paraugus. Tieši tāpēc 20. gadsimta sākumā aktualizējās jautājums par dejas un mūzikas mijattiecībām, par mūzikas izpratni un horeogrāfiskās interpretācijas jūtīgumu. Un patiesi – mūzikas loma agrīnajā modernajā dejā bija ļoti nozīmīga, tā bija horeogrāfiskās kompozīcijas pamats un ne tikai: bieži vien dejas kļuva par skaņdarba ritma struktūras un formas ilustrāciju. Reizēm šī tendence izpaudās pat pārspīlētā veidā. Dejojāju centieni interpretēt akadēmisko koncertmūziku raisīja mūzikas kritiķu interesi. Aktīvi modernās dejas koncertu recenzenti dažādos laikposmos bijuši, piemēram, Nikolajs Alunāns, Volfgangs Dārziņš, Jēkabs Graubiņš, Eduards Ramats, Jūlijs Sproģis un Jēkabs Vītoļiņš.

Pirmo priekšstatu par inovācijām dejas mākslā Latvijas interesentiem sniedza prese. Kā agrīnāko publikāciju, kas ieskandina modernās dejas tematiku, var minēt 1908. gadā žurnālā *Teatrs* publicēto Lūcijas Ozolas rakstu *Deja*: autore stāsta par jaunumiem horeogrāfijas mākslā. Raksts sniedz ieskatu Aisedoras Dункanes estētiskajos principos un citē mākslinieces tekstu, kas veltīts vīzijai par nākotnes dejojāju. Tiek pieminētas arī populārākās jaunā stila dejojājas Ruta Sendenī (*Ruth Saint Denis*), Moda Allena (*Maud Allan*) u. c., bet sevišķi jūsmīgas ir atsauksmes par māsu Grētas, Elzas un Bertas Vīzentāļu (*Grete, Elsa, Berta Wiesenthal*) pirmo uzstāšanos Vīnē (Ozola 1908: 45). Arī turpmāk prese informē par jaunākajiem virzieniem un strāvojumiem horeogrāfijas mākslā, veidojot izpratni par jauno dejas žanru – moderno deju – visā tās stilistikajā daudzveidībā. Kopš 1910. gada Latviju samērā regulāri apciemoja pirmās modernās dejas interpretes, kas pārstāvēja dažādus, Rietumeiropā jau pazīstamus deju stilus: brīvo deju, plastisko deju, eksotiskās dejas u. c. Koncertu recenzenti vienmēr pievērsa uzmanību viņu muzikalitātei, mūzikas izpratnei un tās interpretācijai.

Par agrīnās modernās dejas pārstāves Ritas Saketo (*Rita Sacchetto*) viesošanās 1910. gadā publicēts vien ironiskā tonī ieturēts Hermaņa Asara komentārs laikrakstā *Jaunā Dienas Lapa* (Asars 1910: 3). Savukārt 1911. gadā mūzikas kritiķis Nikolajs Alunāns dejojājas sniegumu laikrakstā *Latvija* raksturo jau plašāk:

“[...] dejojāja pūlas muzikālisko ideju interpretēt tā, kā viņa to saprot. Vai viņai tas izdodas, tas cits jautājums [...]. Pagaidām apmierināsimies ar mēģinājumu ilustrēt komponista domas, pamatodamies uz atsevišķām melodiskām frāzēm, un uzskatīsim šīs dejas par aplūkojamu mācību, kura cenšas komponista valodu publikai bez pūlēm darīt saprotamu.” (Alunāns 1911)

Autors izsaka minējumu, ka varbūt kādai publikas daļai Saketo interpretācija var palīdzēt izprast mūziku. “Ievērojot šo varbūtību, graciozai dejojājai jāizsaka vēlēšanās, kaut viņa mēģinātu un censtos saprast vēl dziļāki ilustrējamās muzikāliskās domas, vēl siltāk iejustos visos sīkumos.” Autors pieļauj, ka tad varbūt priekšnesumā būtu vairāk kontrastu, dzīvāks kolorīts un dejojāja nenogurdinātu ar vienmuļību. Recenzents iesaka horeogrāfei pievērst lielāku uzmanību dejas formai, “jo mūzika tāpat kā deja ir ar laiku mērojamas mākslas”. Raksta galvenā doma pausta sentencē, ka “katrs jauninājums ir tālu no pilnības” (Alunāns 1911) un skatītājiem ar to jāsamierinās.

Alunāna publikācija ir pirmā vērā ņemamā atsauksme par modernās dejas koncertu latviešu presē. Kritiķis nav minējis horeogrāfiskajos iestudējumos izmantotos skaņdarbus un to autorus, vien labvēlīgi izteicies par pianistu D. Zapiršteinu (*D. Sapirstein*), kas deju starplaikos atskaņoja Friderika Šopēna kompozīcijas (Alunāns 2011).

¹ Sent M' Ahesa, īstajā vārdā Elza fon Karilberga (*Elsa von Carlberg*, 1883–1970), ir Rīgā dzimusi vācbaltiete.

Eksotisko deju interprete Sent M' Ahesa (*Sent M' Ahes*¹) koncertu Rīgā sniedza 1912. gada janvārī, un tam veltīti jau daudz pozitīvāki

vērtējumi. Viesmāksliniece “muzikālos ritmus stingri ievēro katrā kustībā, un viņas priekšnesums it kā sakūst ar mūziku emocionālā sajūtā,” raksta kritiķis Arturs Bērziņš. Viņa skatījumā, jaunās dejas tendences liecina par dziļu nopietnību:

“Dejotājas cenšas savienot divas mākslas – mūziku, ko mēs dzirdam, ar plastiku, kuru mēs redzam miesas kustībās. Mūziku, kas ir bezmiesīga un ēteriska, ar otru, vismiesīgāko no mākslām. [...] Un no abām mākslām rodas jauna māksla – muzikāli plastiska māksla.” (Bērziņš 1912)

Autors izprot jaunajā dejas žanrā pieļaujamo daudzveidību: “Dejotāju kustības var būt visādas gan formas, gan izteiksmes ziņā. Viss atkarājas no temperamenta, talanta un apķērības.” (Bērziņš 1912)

Vācu dejotāja Ģertrūde Leistikova (*Gertrud Leistikow*) savu deju vakara programmu (1912) apzīmēja kā *Grieķu dejas rotaļas*. To veidoja divas daļas:

1. *Sievietes mīlestība un dzīve austrumos;*
2. *Adonīsa svētki.*

Leistikovas koncertu ievadīja Rīgas Simfoniskais orķestris diriģenta Franca fon Heslina (*Franz von Hoesslin*) vadībā. Tiesa, kā raksta *Dzimtenes Vēstneša* apskatnieks, otrajā daļā skatītāji jutās nedaudz vilušies, jo uz skatuves bija palicis vienīgi koncertflīģelis, bet deju pavadījumus spēlēja tikai pianists. Svarīgākā koncerta atklāsmē bijusi dejotājas muzikalitāte:

“Nerunājot par dejotājas labām mākslinieciskām īpašībām, kā elastīgām kustībām, grāciju u. c., jāuzsver viņas lielais muzikālisms. Ģertrūde Leistikova piegriež vērību ne tikai ritmam, bet reizēm viņai pat izdodas attēlot katras nots vērtību.” (A. A. 1912)

Arī citas slavenas vācu dejotājas, Klotildes fon Derpas (*Clotilde von Derp*²), koncertā Rīgas Vācu amatnieku biedrības zālē 1912. gada 23. februārī piedalījās Rīgas Simfoniskais orķestris, kas pavadīja dejotājas priekšnesumus. Laikraksta *Latvija* recenzents atzīst, ka katra mākslinieces kustība, katrs žests un vaibsts bijis pārdomāts, saistošs un dziļi muzikāls (-a- 1912). Pēc 20 gadiem (1932), kad Klotilde fon Derpa Latvijas Nacionālajā operā uzstājās kopā ar savu skatuves un dzīves partneri, krievu dejotāju Aleksandru Saharovu (*Alexander Sakharoff / Александр Сахаров*), LNO programmā citēta vācu baleta kritiķa F. Bēmes jūsmīgā atsauksme par pāra dejojumu:

“Kad viņi abi divi plašos lēcienos aiztraucas: kādā divdejā ar Baha vai romantiskā valsī ar Šopēna mūziku, tad šķiet, it kā dejotu pati mūzika, tad vienu ar otru saista smalkas, bet nesaraujamās saites, un viens otram nevar zust. Te ir deļa, kas nedzīvo un nerodas no mūzikas, bet ir dzīva ar to kopā, saplūduši beidzamajā, augstākajā kustību un skaņu vienībā.” (RMM, 227184³)

Priekšnesumus pavadīja Johana Sebastiāna Baha, Fransuā Kuperēna, Ludviga van Bēthovena, Kloda Debisī, Friderika Šopēna un Aleksandra Skrjabina mūzika. To atskaņoja ievērojamā franču pianiste Madlēna de Valmalete (*Madeleine de Valmalète*) (RMM, 227184).

²Mākslinieces īstais vārds bija Klotilde Margareta Anna fon der Plānica (*Clotilde Margarete Anna Edle von der Planitz*); dejas mākslā viņa darbojās ar skatuves vārdu *Clotilde von Derp*, vēlāk *Clotilde von Derp-Sakharoff*.

³Abreviatūra RMM šeit un turpmāk apzīmē Rakstniecības un mūzikas muzeju, savukārt sekojošais skaitlis – muzeja inventāra numuru. Sīkāku aprakstu skat. literatūras un citu avotu sarakstā krājuma 153. lpp.

⁴ Šeit un turpmāk Žaka-Dalkroza izstrādātā metode, atbilstoši vispārpieņemtajai praksei, saīsināti apzīmēta kā Dalkroza metode.

Lielu popularitāti Latvijā jau 20. gadsimta otrajā desmitgadē iemantoja Emīla Žaka-Dalkroza (*Emile Jaques-Dalcroze*) izstrādātā ritmikas metode. Šis mūzikas pedagogs un komponists viesojās Latvijā neilgi pirms 1. pasaules kara; tad arī parādījās pirmie entuziasti, kas vēlējās apgūt viņa metodi un ieviest to Latvijas skolās (Zlt. 1914). Dalkroza metode⁴ bija būtiska loma arī modernās dejas veidošanās procesā. Pirmkārt, šo metodi plaši lietoja deju skolās, tā palīdzēja dejojājiem izjust un interpretēt mūziku horeogrāfiskā valodā. Jo īpaši svarīgi tas bija agrīnās modernās dejas posmā, kad dejas un mūzikas saikne bija visciešākā. Otrkārt, daudzi ritmikas skolu audzēkņi, nodarbībās iepazinuši kustību prieku, pievērsās dejas mākslai un pārvērtā to par savas profesionālās darbības jomu: Latvijā tāda bija Mirdza Griķe, citviet Eiropā – Marija Vigmane (*Mary Wigman*), Rozālija Hladeka (*Rosalie Chladek*), Marija Rambēra (*Marie Rambert*) u. c. Vienlaikus tomēr dejas pārlietā pakļaušana mūzikai (faktiski mūzikas ilustrēšana) radīja protestu daudzos dejas mākslas speciālistos un veicināja jaunas dejas filozofijas un jaunu dejas formu veidošanos.

Vācu dejojāja, bijusī Žaka-Dalkroza audzēkne Marija Vigmane jau savos pirmajos patstāvīgos iestudējumos drosmīgi eksperimentēja un iestudēja dejas bez mūzikas (1914), bet vienā no 1927. gada rakstiem deklarēja *absolūtās dejas* principus. Tā ir dejas forma, kas ir pilnīgi pašpietiekama, brīva no literārā satura vai mūzikas interpretācijas, scenogrāfijas un kostīmiem; kustību leksikas izvēle bieži vien balstās intuīcijā un zemapziņā. Kā atšķirīgu dejas formu Marija Vigmane definēja *skatuves deju*, kas kustību leksikas veidošanā izmanto līdzīgus principus, bet ir cieši saistīta ar literāro pirmavotu, libretu, mūziku, scenogrāfiju un vizuālo noformējumu; tā vairs nav tīrā, *absolūtā* deja, bet izrāde (Wigman [1927] 1998: 33–40). Līdztekus dejām pilnīgi bez mūzikas Vigmane dažkārt iestudēja arī dejas, kurām vispirms tika radīta horeogrāfija un tikai tad pievienots mūzikas pavadijums; tas varēja būt tikai kāds sitaminstruments, piemēram, gongs. Vigmanes idejas nonāca arī līdz Latvijai, turklāt vistiešākajā veidā – 1924./1925. gadā Rīgā darbojās viņas skolas filiāle (RMM, 228037).

20. gadsimta 20.–30. gados gan Rīgā, gan citviet Latvijā bija vairākas skolas, kas piedāvāja ritmikas, plastiskās dejas un mākslas dejas nodarbības. 1922. gadā darbu uzsāka Annas Ašmanes mūzikas un ritmikas skola, 1923. gadā – Beatrisas Viņneres fiziskās un estētiskās audzināšanas skola, 1924. gadā – Annas Kerē plastisko deju skola. Līdztekus tām pastāvēja Ģertrūdes Domanžē-Lices (*Domanžē-Licis*), Ernas Jērcumas-Leščinskas, Almas Kūmiņas, Veras Kaminas un citu pedagogu vadītas deju skolas un studijas.

1923. gada 6. februārī Nacionālajā teātrī notika pirmais Beatrisas Viņneres skolas audzēkņu publiskais koncerts, t. s. *melo-ritmo-plastikas* vakars. Skolas vadītāja skaidroja, ka viņas mācību metodes

balstītas Ernesta Vīgnera, Emīla Žaka-Dalkroza un Aisedoras Dunkanes darba principos, bet pēc gada šim uzskaitījumam vēl pievienojās Rūdolfā Lābana vārds. "Mācību iestādes uzdevums ir attīstīt audzēkņos mūzikas ritma izjūtu, kā arī izdaiļot ķermeņa kustības, t. i., padarīt tās mūzikai pakļāvīgas, lai ar tām varētu imitēt vai ilustrēt atsevišķas mūzikas frāzes vai idejas." (Kr(a)ms 1923) Kā redzams, skolas sākotnējais darbības virziens ciešāk bija saistīts ar mūziku, nevis deju; taču vēlāk, sekodama Eiropas dejas novitātēm, Beatrise Vīgnere ļoti pārliecinoši iekļāvās dejas pedagogijas laukā.



1. attēls. Dejo māsa Beatrise un Meta Vīgneres. 20. gadsimta 20. gadu vidus.
Foto: Lūcija Kreicberga. No Dainas Vīgneres privātarhīva

Anna Ašmane bija kaismīga Dalkroza metodes aizstāve un, līdzīgi viņam, bieži uzsvēra, ka ritmika nav dejas māksla, ka viņas mērķis nav audzināt dejotājas un ielauzties choreogrāfijas jomā, tomēr faktiski Ašmanes audzēkņi šajā jomā darbojās: ritmika izrādījās laba dejotāju apmācības metode. Pati pedagoģe skaidro:

"Ritmikas vārds pie mums diezgan pazīstams; tas daudz pieminēts dažādās sakarībās, bet, liekas, vairāk daudzmināts nekā saprasts. Vidējs pilsonis pie ritmikas nosaukuma domā par deju; kas domājas dziļāk izpratis lietas būtību, tas atzīst, ka ritmika nav vis tieša dejas mācība, bet gan vingrināšanās veiclās, daiļās kustībās vispār, no kuras ar laiku var rasties arī zināma vingrība dejā." (Ašmane 1934: 342)

Lai gan Anna Ašmane konsekventi uzstāja, ka viņa savā skolā negatavo dejojājus, tomēr skolas programmā ir atrodamas *mākslas deju* nodarbības un šī skola ir izaudzinājusi interesantas, apdāvinātas dejojājas. Knuts Lesiņš raksta par vienu no koncertiem:

“Pie dažām vecākām audzēknēm varēja vērot, ka viņas ieguvušas izcilu sava ķermeņa pārvaldīšanas māku arī tīri fiziskā plāksnē, demonstrējot lielu veiklību un sarežģītus paņēmienus, kas jau ietiecas dejas mākslas sfērā. Programmas otrajā daļā dejas – horeogrāfiski uzvedumi.” (Lesiņš 1938)

Abās 20.–30. gadu lielākajās un populārākajās ritmikas un plastikas skolās (Beatrisēs Vīgneres un Annas Ašmanes vadītajās mācībiestādēs) pastāvēja cieša muzikālās un horeogrāfiskās izglītības saikne. Abām skolu vadītājām bija laba muzikālā izglītība, tāpēc mūzikas loma horeogrāfiskajos iestudējumos bija būtiska. Uzvedumos bija jūtama pietāte pret mūziku un tās radītājiem, taču bija vieta arī eksperimentiem, kas saistīti ar jaunākajām tendencēm un meklējumiem horeogrāfijas jomā.

Latviešu dejas kritiķe Elza Siliņa uzmanīgi sekoja līdzī inoācijām Eiropas dejas mākslā. 1924. gada rakstā *Modernās dejas stils* viņa izklāsta savus secinājumus pēc iepazīšanās ar vācu *izteiksmes* dejas jeb *Ausdruckstanz* pamatprincipiem:

“Tieksme pēc ekspresīvas izteiksmes un elementāru formu meklēšana – šīs tendences ron savu izveidojumu arī modernā deajā. Viņa tiecas uz dejas atsvabināšanu no literāriskiem saturiem, muzikālu ritmu nospiedoša pārsvara, meklējot ķermeņa iekšējo dinamiku un ritmiku, ekspresīvu, pirmatnēju, ja varētu teikt, atkailotu kustību valodu.” (Siliņa 1924: 239)

Ar Vīgmanes definētās *absolūtās dejas* principiem Latvijas skatītāji varēja iepazīties viesmākslinieku izrādēs un koncertos, kā arī Latvijas horeogrāfu radošajā darbībā. Dejas bez mūzikas vai gonga pavadībā 20. gadsimta 20.–30. gados tika iekļautas Latvijas deju skolu koncertos un atsevišķu mākslinieku programmās. Piemēram, 1928. gada 30. aprīlī Beatrisēs Vīgneres skolas koncertā gonga pavadībā dejota *Burleska* (RMM, 228047), 1930. gada 15. maijā – *Hipnoze* (RMM, 228065), savukārt Annas Kerē deju skolas koncertā 1926. gada 25. februārī gonga skaņu pavadījumā izpildīta *Viltība* (RMM, 228039), 1931. gada 7. maijā – *Jūgs un atbrīvošanās* (RMM, 228068). Rīgā bieži viesojās igauņu dejojāja Ella Ilbaka, un arī viņas repertuārā bija dejas gonga skaņu pavadībā – piemēram, 1925. gada 2. martā Latvijas Nacionālajā operā demonstrētas dejas *Odaliska, Murgi* (RMM, 227099) u. c. Dejas bez mūzikas bija ietvertas gan ārzemju, gan Latvijas viesmākslinieku programmās: tās rādīja vācu ekspresionistiskās dejas meistari (Marija Vīgmane⁵ un Rūdolfā Lābana kamerdeju grupa⁶), igauņiete Elmerise Partsa⁷, arī latvietes Elza Siliņa⁸, Marta Upesleja⁹, Beatrisēs Vīgneres skola¹⁰ un Sama Hiora kustību koris¹¹.

Viss minētais liecina, ka arī Latvijā noritējuši eksperimenti, sekojot Eiropas modernās dejas tendencēm, īpaši Vīgmanes sludinātajiem *absolūtās dejas* principiem. Tomēr kopumā gan Beatrise

⁵ Marijas Vīgmanes koncerti Latvijas Nacionālajā operā 1926. gada 4. un 11. oktobrī (RMM, 227114, 227131).

⁶ Rūdolfā Lābana kamerdeju vakars Latvijas Nacionālajā operā 1928. gada 22. oktobrī (RMM, 227130).

⁷ Elmerises Partsas koncerts Latvijas Nacionālajā teātrī 1921. gada 17. oktobrī (RMM, 228027).

⁸ Elzas Siliņas plastisko deju vakars Rīgas Amatnieku biedrības zālē 1922. gada 28. novembrī (RMM, 228031).

⁹ Martas Upeslejas deju vakars Rīgas Latviešu biedrībā 1939. gada 2. aprīlī (RMM, 228082).

¹⁰ Beatrisēs Vīgneres skolas koncerts Latvijas Nacionālajā operā 1933. gada 10. aprīlī (RMM, 228073); Beatrisēs Vīgneres skolas vecākās grupas koncerts Krievu drāmā 1932. gada 10. maijā (RMM, 228071).

¹¹ Sama Hiora un kustību kora koncerts Vācu drāmā 1932. gada 8. maijā (RMM, 228070).

Vīgnere, gan Anna Ašmane, Anna Kerē un citi Latvijas horeogrāfi palika uzticīgi mūzikas un kustības vienotībai. Latviešu horeogrāfu iecienītākie komponisti bija Frideriks Šopēns, Francis Šūberts un Roberts Šūmanis; programmās tika iekļauti darbi arī ar Johana Sebastiāna Baha, Georga Frīdriha Hendeļa, Volfganga Amadeja Mocarta, Ludviga van Bēthovena, romantiķu (Ferenca Lista, Johannesa Brāmsa, Pētera Čaikovska, Antona Rubinšteina, Edvarda Grīga), Aleksandra Skrjabinu un Kloda Debišī mūziku. Laikabiedru daiļradi pārstāvēja Aleksandra Glazunova, Manuela de Faljas, Riharda Štrausa, Sergeja Prokofjeva, Igora Stravinska un Sergeja Rahmaņinova opusi.

Modernās dejas horeogrāfu iestudējumos skanēja arī latviešu komponistu mūzika. Piemēram, Jāzepa Vītola skaņdarbus ir interpretējušas daudzas Latvijas dejojājas. Beatrise Vīgnere jau otrajā skolas darbības gadā (1924) pievērsās apjomīgam orķestra ciklam – Vītola simfoniskajai svītai *Dārgakmeņi* op. 66, kuras horeogrāfiskās versijas pirmizrādi skatītāji vēroja Latvijas Nacionālajā operā 1924. gada 16. decembrī. Šajā koncertā svītu atskaņoja operas orķestris Jāņa Suhova vadībā (RMM, 228036). Arī turpmākajos gados skolas koncertprogrammās tika ietvertas horeogrāfiskas kompozīcijas ar Jāzepa Vītola mūziku. 1. tabulā ir apkopoti Beatris Vīgneres un viņas audzēknes Lilijas Koceres iestudēto deju nosaukumi, kas tikai dažos gadījumos atbilst Vītola skaņdarbu nosaukumiem.

143

1. tabula. Beatris Vīgneres skolā iestudētās horeogrāfiskās kompozīcijas ar Jāzepa Vītola mūziku

Dejas/iestudējuma nosaukums	Koncerts	Gads/datums	Informācijas avots
<i>Dārgakmeņi</i> ; <i>Humoreska</i> [domājams, klavierdarbs op. 3 – V. V.]	Latvijas Nacionālā opera	16.12.1924.	RMM, 228036
<i>Svīta latviskā stilā</i> (5 daļas); <i>Liesmiņa</i>	Latvijas Nacionālā opera	08.02.1926.	RMM, 228040
<i>Ej, saulīte</i> [domājams, Variācijas klavierēm par latviešu tautasdziesmas <i>Ej, saulīte, drīz pie Dieva</i> tēmu – V. V.]; <i>Tautumeitas</i>	Latvijas Nacionālā opera	30.04.1928.	RMM, 228047
<i>Polka</i> ; <i>Skuķu dancis</i> (no II latvoju deju svītas)	Rīgas Latviešu biedrība	08.05.1935.	RMM, 228076
<i>Kaimiņbērni</i> ; <i>Purvainis mēnesnīcā</i>	Latvijas Nacionālā opera	01.12.1935.	RMM, 228087
<i>Ej, saulīte</i> (Lilijas Koceres horeogrāfija)	Rīgas Latviešu biedrība	25.04.1939.	RMM, 228083

Jāzepa Vītola kompozīcijas skanējušas arī citu horeogrāfu uzvedumos. Elza Siliņa savā plastisko deju vakarā 1922. gada 28. novembrī demonstrēja trīs dejas ar Vītola mūziku: *Deju ar trauku*, *Tautas melodijas* un *Atmiņas* (RMM, 228031). Ģertrūdes Domanžē-Līces un Zigrīda Elcberga deju vakarā Nacionālajā teātrī 1936. gada 23. aprīlī (RMM, 228078) skatītāji iepazīna deju ar nosaukumu *Draiskules*, kuras iestudējumā izmantota Vītola mūzika. Jāzepa Vītola *Veca dziesma* (*Altes*

¹² Nav zināma šīs dejotājas izcelsme. Tomēr no preses liecībām izriet, ka Oda fom Hau 1925. gadā darbojusies Liepājā, savukārt 20. gadu otrajā pusē vadījusi Rīgā dejas skolu Vācu drāmas (*Deutsches Schauspiel*) paspārnē; 1929. gadā viņa Rīgu atstājusi. Skat., piemēram, -wvs- (1929).

¹³ Visi minētie darbi (Prelūdija jeb *Prelude*, opuss neprecizēts; *Albumā* op. 33 nr. 1 un *Polka pas mélancholique* op. 43. nr. 3) pārstāv Vītola klaviermūziku.

Lied) izskanēja Odas fom Hau (*Oda vom Hau*) deju vakarā 1929. gada 14. aprīlī¹² (-wvs- 1929; RMM, 228058). Arī Annas Ašmanes skolas koncertos Nacionālajā teātrī tika rādīti horeogrāfiski priekšnesumi ar Vītola mūziku: 1927. gada 2. maijā – Prelūdija (*Prelude*) un *Albumā* (*Ins Album*, RMM, 228043), 5. decembrī – *Polka pas mélancholique* (RMM, 228044)¹³, bet 1939. gada 26. martā – *Tautiska deja* (RMM, 228080).

Mīla Cīrule (1891–1977) bija viena no pirmajām latviešu dejotājām, kas 20. gadsimta sākumā pievērsās modernajai dejai. 20. gadu beigās dejotāja ieguva atzinību Vācijā un Austrijā, viņa bieži tiek minēta starp spilgtākajiem 30. gadu Francijas modernās dejas horeogrāfiem, un augstu novērtēts viņas ieguldījums dejas pedagogijā (Robinson 1998: 140–143). Cīrules horeogrāfisko kompozīciju pamatā bija Baha, Hendeļa, Lista, Šopēna, Čaikovska, Skrjabina, Antonīna Dvoržāka, Riharda Štrausa, Morisa Ravela, Bēlas Bartoka, Reinholda Gliēra, Fransisa Pulenka un Žana Sibēliusa mūzika, taču, viesojoties Latvijā, māksliniece rādīja arī iestudējumus, kas tapuši uz latviešu komponistu skaņdarbu pamata. 1935. gada 29. septembrī un 7. oktobrī Latvijas Nacionālajā operā viņa izdejoja Jāzepa Vītola Variācijas par *Ej, saulīte, drīz pie Dieva* tēmu un Emīla Dārziņa *Melanolisko valsī* (RMM, 227198, 227199). Šajos koncertos mākslinieci pie klavierēm pavadīja Jānis Ķepītis. Savukārt 1938. gadā Mīla Cīrule iestudēja deju svītu ar Jāzepa Vītola mūziku – variācijas par latviešu tautasdziesmu tēmām *Aijā, bērniņ, pūpās, Āvu, āvu baltas kājas, Sidrabiņa upi bridu* un *Maza biju, neredzēju*¹⁴. Recenzente M. Kalniņa pēc Liepājas koncerta 1938. gadā atzīst, ka “mazie tautas deju motīvi” ar Vītola mūziku ir priekšnesumi, kas visvairāk uzrunājuši skatītājus:

“Tas bija kas jauns un skaists mūsu dejas mākslā, bet mīļš un tuvs skatītāju sirdij, – šī kustību kompozīcija, sirsnības un jūsmas apdvesta: latvju māte savu bērnu ieaijājot, tautu meita baltā rožu dārzā, draiskulība sudrabaino upi brienot, bija ekspresīva, jūsmīga, izjusta. Temats “Maza biju, neredzēju”, jau pats par sevi traģisma apdvests, bet dejotājas izjustās, gleznainās kustības šo traģismu vēl padziļināja.” (Kalniņa 1938)

Jāsecina, ka Jāzeps Vītols ir bijis viens no populārākajiem, ja ne pats populārākais latviešu komponists 20.–30. gadu horeogrāfu skatījumā. Savukārt par horeogrāfiskās interpretācijās visbiežāk izmantoto latviešu komponista skaņdarbu kļuva Emīla Dārziņa *Melanoliskais valsis*. Skatītāji to redzējuši Elzas Siliņas¹⁵, Beatrisēs Vīgneres¹⁶, Austras Loginas¹⁷, Mīlas Cīrules¹⁸, kā arī igauņietes Ellas Ilbakas¹⁹ interpretācijā.

Beatrisēs Vīgneres skolas iestudējumos nozīmīga vieta bija arī Leonīda Vīgnera kompozīcijām: viņš bieži sacerēja mūziku māsas horeogrāfiskajiem uzvedumiem. Savos atmiņu stāstījumos Vīgners piemin faktu, ka piedalījies skolas deju nodarbībās:

¹⁵ Elzas Siliņas plastisko deju vakars Rīgas Amatnieku biedrības zālē 1922. gada 28. novembrī (RMM, 228031).

¹⁶ Beatrisēs Vīgneres skolas koncerts Latvijas Nacionālajā operā 1935. gada 1. decembrī (RMM, 228087).

¹⁷ Austras Loginas deju vakars Rīgas Latviešu biedrībā 1939. gada 3. decembrī (RMM, 228085).

¹⁸ Mīlas Cīrules deju vakars Latvijas Nacionālajā operā 1935. gada 7. oktobrī (RMM, 227198).

¹⁹ Ellas Ilbakas koncerts Latvijas Nacionālajā operā 1925. gada 2. martā (RMM, 227099).

2. tabula. Leonīda Vignera kompozīcijas un pārlikumi Beatrises Vigneris deju skolas koncertos

Dejas/iestudējuma nosaukums	Koncerts	Gads/datums	Informācijas avots
<i>Svētceļojums; Groteska</i>	Latvijas Nacionālā opera	08.02.1926.	RMM, 228040
<i>Eksotiskais zieds</i>	Latvijas Nacionālā opera	21.03.1927.	RMM, 228090
<i>Dvēsele uz krustceļa (mistērija 3 daļās)</i>	Latvijas Nacionālā opera	18.02.1929.	RMM, 228050
<i>Orhideja</i>	Latvijas Nacionālā opera	16.03.1930.	RMM, 228063
<i>Hipnoze (mūzikas improvizācija)</i>	Rīgas Latviešu biedrība	08.05.1935.	RMM, 228076
<i>Amazones; Džovanni Batistas Pergolēzi / Igora Stravinska Pulčīnella, pārlikums stīgu ansamblim</i>	Latvijas Nacionālā opera	01.12.1935.	RMM, 228087

Vignera minētais balets acīmredzot ir dejas mistērija *Dvēsele uz krustceļa*. Koncerta programmā fiksēts: “pie klavierēm Jānis Suhovs”, tātad jāsecina, ka skaņdarbs sacerēts vai arī aranžēts klavierēm. Par mistērijas apjomīgumu liecina iestudējuma trīs daļas:

1. *Kārdināšana: Sauciens uz brīvi; Varas aicinājums; Kaisle*
2. *Grēku nožēlošana: Vakara zvani; Liecinieks*
3. *Apskaidrošana*

Jāņa (Ivana) Suhova vārds atkārtojas gandrīz ikviena plastisko deju koncerta programmā, viņš sacerējis tiem arī mūziku un kā pianists sadarbojies gan ar vietējiem horeogrāfiem, gan daudziem viesmāksliniekiem.

3. tabula. Jāņa Suhova kompozīcijas deju skolu koncertos

Dejas/iestudējuma nosaukums	Skola	Gads/datums	Koncerts	Informācijas avots
<i>Noktirne</i>	Beatrises Vigneris skola	16.12.1924.	Latvijas Nacionālā opera	RMM, 228036
<i>Lotoss</i>	Beatrises Vigneris skola	08.02.1926.	Latvijas Nacionālā opera	RMM, 228040
<i>Feniķija (traģēdija 1 cēlienā)</i>	Annas Kerē skola	25.02.1926.	Latvijas Nacionālais teātris	RMM, 228039
<i>Ēģiptiskā mistērija</i>	Beatrises Vigneris skola	21.03.1927.	Latvijas Nacionālā opera	RMM, 228090
<i>Mazgāpieris (plastiska pasaka 2 ainās)</i>	Beatrises Vigneris skola	30.04.1928.	Latvijas Nacionālā opera	RMM, 228047
<i>Bakha svētki (balets 1 cēlienā)</i>	Annas Kerē skola	17.02.1930.	Latvijas Nacionālā opera	RMM, 228062
<i>Satīru deja; Prometejs</i>	Annas Kerē skola	07.05.1931.	Latvijas Nacionālais teātris	RMM, 228068

Dejas traģēdiju *Feniķija* Jānis Suhovs sacerēja vijolei un klavierēm; izrādē klavieres spēlēja pats komponists, bet vijoli – J. Levinsons. Traģēdija vēsta par feniķiešu dzīvi, un tai ir piecas daļas: *Nāves garu deļa*, *Vaidelošu lūgšana*, *Upuris dieviem*, *Feniķiešu kareivju deļa* un *Raudātāju drūmais loks*. Savukārt viencēliena baleta *Bakha svētki* uzvedumā klavierpavadījumu spēlēja Tatjana Babina. Šis darbs ietver trīs daļas: *Dionīsa svētku gājiens*, *Satīru deļa* un *Bakhanālija*.

Suhovs kā pianists piedalījies arī igauņietes Elmerises Partsas koncertos (1924), Prāgas Valsts operas primabalerīnas Elizabetes Nikoļskas un Andreja Drozdova viesizrādēs (1929), Aisedoras Dulkanes studijas viesizrādēs (1930), zviedrietes Astrīdas Malmborgas deļu vakarā (1930), Mīlas Cīrules viesizrādēs (1938) un vēl daudzos citos deļas mākslas pasākumos.

Nozīmīgs iestudējums modernās deļas kontekstā bija vācbaltiešu komponista Aleksandra Marijas Šnābela (*Alexander Maria Schnabel*) deļas drāma četros cēlienos *Brāzma*. Savu pirmizrādi tā piedzīvoja Annas Ašmanes skolas koncertā Latvijas Nacionālajā operā 1929. gada 14. janvārī. Iestudējuma režiju un horeogrāfiju veidoja Ašmanes skolas pedagogs, bijušais Rūdolfa Lābana audzēknis Sams Hiors. Izrādē piedalījās skolas audzēkņi un Hiora kustību kora dalībnieki, savukārt mūziku atskaņoja Nacionālās operas orķestris Teodora Reitera vadībā. Iestudējuma autors sekoja Lābana izstrādātajiem kustību kora darbības principiem; saskaņā ar tiem, būtiska vieta tika ierādīta improvizētām kustībām, lielu deļotāju grupu virzībai, grupu formai, kustības un telpas attiecībām. Rakstā par izrādes mākslinieciskajiem principiem Sams Hiors atzina:

“Kora deļu režijās svarīgākais princips ir telpas konstrukcija, t. i., grupu attieksmes telpā, viņu savstarpējās pārvietošanās un savdabīgā harmonija, kura plūst no tādas savdabīgas arhitektonikas. “Brāzmas” režijā, kur galvenā loma piekrīt masai, sevišķi stingri nākas sekot minētam principam. Pirmkārt, jau deļ tīri mākslinieciskiem apsvērumiem, un arī tādēļ, ka kustību koris nav tehniski spējīgs veikt citādus deļas uzdevumus; – tas viņam nemaz ar’ nav vajadzīgs!” (RMM, 228049)

Deļas drāmas *Brāzma* mūziku ir aplūkojis Mikus Čēže savā rakstā *Aleksandrs Marija Šnābels (1889–1969) un viņa drāma deļā “Brāzma”*. Raksta beigās autors uzdod jautājumu: “Vai iepriekš tik plaši iztīrātā A. M. Šnābela drāma deļā “Brāzma” patiesi bija notikums Latvijas skaņumākslas vēsturē, vai arī tikai viena no epizodēm, kas ierakstāma savulaik bagātās mūzikas dzīves hronikā?” (Čēže 2006) Pat ja izrādes mākslinieciskā kvalitāte bija neviendabīga, tai ir nozīmīga vieta Latvijas deļas kontekstā: šis iestudējums uzskatāms par liecību, ka Eiropas modernās deļas tendences 20. gados bija vērojamas arī Latvijā.

Modernās deļas sarīkojumu programmās sastopams tolaik jaunās latviešu komponistes Lūcijas Garūtas vārds: viņa sacerēja skaņdarbus savas jaunākās māsas Ernas Garūtas-Reinvaldes deļu uzvedumiem un spēlēja klavierpavadījumus Annas Ašmanes skolas

pasākumos, kā arī citu dejotāju koncertos. Ašmanes mūzikas un ritmikas skolas koncertā 1930. gada 15. aprīlī Latvijas konservatorijā ir dejots *Bostons* ar Lūcijas Garūtas mūziku (RMM, 228064), savukārt 1935. gada 4. aprīlī Nacionālajā teātrī tika demonstrēts Garūtas komponētais *Danse moderne* un kompozīcija *Ilgas*, kas sastāv no divām daļām: *Krēslainā* un *Starojošā* (RMM, 228075). Abu iestudējumu horeogrāfe bija Erna Garūta-Reinvalde. *Danse moderne* bija solodeja, ko dejoja horeogrāfijas autore, bet kompozīcija *Ilgas* sacerēta grupai un solistei. Garūta ir piedalījies deju koncertos arī kā klavierpavadītāja: piemēram, 1930. gadā Mīlas Cīrules viesizrādēs²⁰ viņa bija pie klavierēm, bet arfu spēlēja Klementīne Hibšova.

²⁰ Mīla Cīrule uzstājās Latvijas Nacionālajā operā 1930. gada 17. novembrī (RMM, 227155) un 24. novembrī (RMM, 227152).

Riharda Štrausa baleta *Jāzepa leģenda* pirmizrāde Latvijas Nacionālajā operā (1929) raisīja sabiedrībā un presē plašas diskusijas par šādu modernās (plastiskās) dejas iestudējumu nepieciešamību. To iespaidā Lūcija Garūta publicēja rakstu *Ritmo-plastiskās dejas aizstāvēšanai*, kurā izteica savus vērojumus par jaunākajiem virzieniem Rietumeiropas skatuves mākslā, kā arī prieku par latviešu dejotāju spēju un vēlmi sekot modernajām tendencēm:

“Atbrīvojot cilvēka ķermeni, ļaut izpausties ikkatrai izjūtai viņu izteicošā kustībā – šis sauciens sen atskanējis Vakareiropā. To sludinājušas ritmoplastikas skolas, atrazdamas dzīvu atbalstu komponistos. Tā radusies jauna māksla, kuras mērķis – skaņu un kustību ideāls apvienojums. Ne visur šī jaunā māksla atrada sākumā atbalsi, un arī tagad viņai ir vēl daudz pretinieku. Tomēr šī māksla, kā jauns spēcīgs vilnis, jau apņēmusi visas lielākās skatuves.” (Garūta 1929)

Rakstu Lūcija Garūta beidz ar vēlējumu: “Lai ideāla saskaņa starp kustībām un skaņām rada nākotnes deju.” (Garūta 1929)

Bija pagājuši tikai daži gadu desmiti no pirmā raksta par *nākotnes deju* (1908) līdz 30. gadu beigām, kad modernā deja Latvijā sasniedza savu attīstības zenītu; to laikā sākotnējā baskājīšu dejas neizpratne bija pārtapusi par ieinteresētību, vēlmi iedziļināties inovatīvās mākslas idejās. Modernās dejas interpretu, horeogrāfu un pastāvīgi darbojošos deju skolu radošie meklējumi bieži vien rosināja diskusijas par jauniem estētikas principiem, mākslinieciskās izteiksmes līdzekļu lietojuma specifiku un modernās dejas vietu Latvijas kultūrvidē, tajā skaitā Nacionālās operas uzvedumos. Sabiedrības un preses ieinteresētība rāda, ka gadsimta sākumā dzimusī paaudze visai atsaucīgi uztvēra modernisma idejas ne tikai tēlotājmākslā, literatūrā un teātrī, bet arī dejā.

Secinājumi

20. gadsimta sākumā modernās dejas pārstāvji piedāvāja inovatīvu mākslinieciskās izteiksmes līdzekļu izvēli un lietojumu, kā arī vēl nebijušus mūzikas un horeogrāfijas attiecību modeļus. Agrīnajā modernajā dejā (līdz 1. pasaules karam) mūzika kļuva par vienu no galvenajiem iedvesmas avotiem, horeogrāfiskās formas un leksikas pamatu. 20. gadsimta pirmajās desmitgadēs Dalkroza ritmikas metodes ietekmē mūzikas nozīme horeogrāfijā tika hipertrofēta, dejas kļuva par mūzikas ilustrāciju un vizualizāciju. Vācu modernās dejas iespaidā (pēc 1914) parādījās arī gluži pretēja tendence, kas kā primāro izvirzīja horeogrāfisko ieceri – dejojāji iestudēja dejas bez mūzikas vai radīja inovatīvu horeogrāfiju, vispirms meklējot kustību leksiku un veidojot kompozīciju un tikai pēc tam pievienojot mūzikas pavadījumu. Modernās dejas meklējumu atskaņas un oriģināli risinājumi dejas/mūzikas attiecībās bija saskatāmi ne vien vairāku Eiropā slaveno Baltijas cilmes mākslinieču (Sent M'Ahesas, Mīlas Cīrules, Elmerises Partsas, Ellas Ilbakas u. c.) viesizrādēs Rīgā, bet arī Latvijas 20.–30. gadu horeogrāfu radošajā darbībā. Tajā aizvien tomēr būtiska loma bija mūzikai, savukārt pretējais pols (t. s. absolūtās dejas ideja) tādu popularitāti neguva.

Deju iestudējumos bieži tika izmantoti gan latviešu komponistu (Jāzeps Vītola, Leonīda Vīgnera, Emīla Dārziņa, Lūcijas Garūtas), gan Latvijā dzīvojošo cittautu skaņražu (Jāņa Suhova, Aleksandra Marijas Šnābela) opusi – kā miniatūras, tā izvērsti cikli. Horeogrāfi lielākoties izvēlējās jau gatavus skaņdarbus saviem iestudējumiem, bet mūziķi dažkārt veidoja to pārlikumus mazākam instrumentu sastāvam. Un, protams, mūziķi paši pavadīja dejojāju priekšnesumus (reizēm arī improvizējot); visbiežāk šādā nolūkā tika izmantotas klavieres, retāk arī tādi instrumenti kā vijole, alts, čells, arfa u. c. Atsevišķos gadījumos modernās dejas uzvedumus skolu koncertos pavadīja pat Latvijas Nacionālās operas orķestris.

Dažādu jaunās dejas skolu darbība 20.–30. gadu Latvijā rosināja ciešu saikni starp muzikālo un horeogrāfisko izglītību. It īpaši šai ziņā izceļama ritmikas metode: lai gan sākotnēji radīta kā muzikālās izglītības disciplīna, tā tika mācīta arī saiknē ar deju, un īpaši nozīmīgs šai aspektā bija divu lielāko skolu – Beatrisas Vīgneres fiziskās un estētiskās audzināšanas skolas un Annas Ašmanes mūzikas un ritmikas skolas – pedagogiskais un radošais darbs. Padziļināta ritmikas apmācība bija pamats, uz kura tika izaudzīnātas labas dejojājas, kas darbojās ne tikai modernās dejas laukā. Ašmanes skolas audzēkne Mirdza Griķe 30. gados kļuva par vienu no spilgtākajām latviešu baleta solistēm, savukārt Erna Garūta-Reinvalde tika uzaicināta atveidot galveno sieviešu lomu Riharda Štrausa baleta *Jāzeps leģenda* iestudējumā Latvijas Nacionālajā operā.

Savdabīgu situāciju atspoguļo modernajai dejai veltītās recenzijas: tās regulāri rakstīja ne tikai horeogrāfijas speciālisti, bet arī mūzikas kritiķi, piedāvājot savu skatījumu uz mūzikas un dejas mainīgajām attiecībām. Nereti viņi kļuva par modernās dejas popularizētājiem un dažkārt arī par aizstāvjiem. Mūzikas kritiķu raksti par deju skolu koncertiem, izrādēm un viesmākslinieku sniegumu apliecina ieinteresētību un izpratni par jaunākajām dejas mākslas tendencēm, tādejādi tie būtiski veicinājuši šī žanra attīstību Latvijā 20. gadsimta pirmajās četrās desmitgadēs.

MUSIC AND MUSICIANS IN THE CONTEXT OF MODERN DANCE IN LATVIA IN THE 1900s – 1930s

Valda Vidzemniece

Summary

Keywords: the interrelation of music and dance, modern dance schools, collaboration between Latvian musicians and choreographers, music critic reviews

This research paper reflects the collaboration between Latvian musicians and choreographers, viewing it in the context of modern dance in the first half of the 20th century.

At the turn of the 20th century, as a manifestation of the modernist paradigm, new trends also appeared in dance. There were notable attempts to break ingrained traditions. There was a repudiation of the canonised dance systems. And there were searches for new dance theories, techniques, and new aesthetics. Modern dance choreographers, as well as Latvian dance specialists, in their choreographies began to use all possible compositions – not only the music that was composed especially for dances, but also chamber music, symphonic, and vocal music. From 1910, the first modern dance performers were beginning to regularly visit Latvia – among them were Rita Sachheto, Sent M'Ahesa, Gertrud Leistikow, Clotilde von Derp, Alexander Sakharoff, and other artists.

In the first decades of the 20th century, as a result of the influence of the Émile Jaques-Dalcroze eurhythmic methods, the importance of music in choreography was hypertrophied – dance became the illustration and visualisation of music, its forms and rhythm structures. Even though Jaques-Dalcroze's eurhythmic method has a vital role in the formation process of modern dance, at the same time, as a result of the influence of the ideas of German modern dance, quite the contrary trend appeared, where the choreographic idea played the main role – dancers made performances without music or created innovative

choreography, first searching for a movement vocabulary and creating a composition, and only afterwards adding a musical accompaniment.

The Latvian audience could get acquainted with the German dancer's Mary Wigman's 'absolute dance' principles at the guest performances and concerts, as well as from the creative work of Latvian choreographers. Dances without music or with a gong accompaniment in the 1920s and 1930s were performed at Latvian dance school concerts and by individual artists (Elza Siliņa's plastic dance evenings, Beatrise Vīgnere's school concerts, Anna Kerē's dance school concerts, Marta Upesleja's dance evenings, and Sam Hyors' movement choir performances).

In the 1920s and 1930s, there were many dance schools that offered eurhythmics, plastic dance and art dance classes. In 1922, Anna Ašmane's Music and Rhythmic School was founded, in 1923, Beatrise Vīgnere's Physical and Aesthetic Education School and, in 1924, Anna Kerē's Plastic Dance School was established. Along with those, there were other dance schools in Riga, such like Ģertrūde Domanger-Līcis', Erna Jērcuma-Leščinska's, Alma Kūmiņa's and Vera Kamina's schools.

However, the idea of 'absolute dance' did not become prevalent in Latvia, since choreographers maintained a vital role for music in their performances, additionally, they often used music created by Latvian composers (Jāzeps Vītols, Leonīds Vīgners, Emīls Dārziņš, Lūcija Garūta) and other composers living in Latvia (Jānis Suhovs or Ivan Suhov, Alexander Maria Schnabel). The composers wrote both miniatures as well as larger works specifically for modern dance performances. However, choreographers mostly chose already previously created musical works for their performances, and, in those cases, the musicians arranged these compositions for fewer instruments. And, of course, the musicians also accompanied the dance performances – piano accompaniment was the most often added while instruments like the violin, viola, cello, harp, etc., were used less often. In certain cases, the Latvian National Opera Orchestra participated in modern dance school concerts.

In the 1920s and 1930s, thanks to the varied new dance school programmes in Latvia, a close tie between musical and choreographic education was formed. The rhythmic method, which originally was created as a discipline in music education, found a broader usage and was also taught in dance schools, developing the musicality of the students and expanding their musical tastes. Particularly significant in this aspect was the education and creative work at the two largest schools – Anna Ašmane's Music and Rhythmic School and Beatrise Vīgnere's Physical and Aesthetic Education School. Excellent dancers, who worked not only in the field of modern dance, were educated at these schools. In the thirties Mirdza Griķe, a student at Ašmane's

school, became one of the leading Latvian ballet dancers. Another student of this school, Erna Garūta-Reinvalde, was invited to perform the main female role in Richard Strauss' *Josephslegende* at the Latvian National Opera.

A unique situation developed in dance criticism from the 1910s to the 1930s – the first critics were not just choreography specialists, but also music critics, and that is clearly explained by the large role of music in modern dance. Reviewers of dance school concerts, performances, and guest performances demonstrated an interest in the newest dance trends. In that way, they helped popularise these trends and, in certain ways, became their defenders. Among the reviewers of modern dance in the 1910s to 1930s were Nikolajs Alunāns, Volfgangs Dārziņš, Jēkabs Graubiņš, Eduards Ramats, Jūlijs Sproģis, Jēkabs Vītoliņš. In their reviews, they always noted the musicality, as well as the understanding and interpretation of the music by the dancers.

Literatūra un citi avoti

-a- (1912). Klotildes fon Derp dejas vakars. *Latvija*, 24. februāris

A. A. (1912). Ģertrūdes Leistikovas dejas vakars. *Dzimtenes Vēstnesis*, 15. decembris

Alunāns, Nikolajs (1911). Ritas Saketo viesošanās un viņas dejas poēzija. *Latvija*, 9. februāris

Asars, Hermanis (1910) = Aa. Ritas Saketto deju vakars. *Jaunā Dienas Lapa*, 8. novembris

Ašmane, Anna (1934). Dalkroza ritmika. *Mūzikas Apskats* 11–12, 342.–346. lpp.

Bērziņš, Arturs (1912). Zentas M'Ahezas deju vakars. *Latvija*, 25. janvāris

Čeže, Mikus (2006). Aleksandrs Marija Šnābels (1889–1969) un viņa drāma dejā "Brāzma". *Mūzikas akadēmijas raksti* II. Sast. Baiba Jaunslaviete. Rīga: Musica Baltica, 14.–22. lpp.

Duncan, Isadora (1903). The dancer of the future. *The Twentieth-Century Performance Reader*. Edited by Michel Huxley and Noel Witts. Great Britain: Routledge Taylor & Francis Group, 2002, pp. 171–175

Duncan, Isadora (1927) = Aisedora Dunkan. *Moja ispoved' [My Life]*. Rīga: Liesma, 1991

Garūta, Lūcija (1929). "Jāzēpa leģenda" Nacionālā operā. Ritmo-plastiskās dejas aizstāvēšanai. *Teātra Nedēļa*, 15. septembris, 5. lpp.

Kalniņa, M. (1938). Mīlas Cīrules deju vakars. *Kurzemes Vārds*, 14. oktobris

- Kr[a]ms, A. (1923). Beatrices Vīgneres un viņas audzēkņu melo-
ritmo-plastikas vakars. *Brīvā Zeme*, 8. februāris
- Kurth, Peter (2002) = Piter Kurt. *Ajsedora. Neistovyj tanec zhizni*
[*Isadora. A Sensational Life*]. Moskva: Jeksmo
- Lesiņš, Knuts (1938). Annas Ašmanes skolas audzēkņu rīts. *Brīvā*
Zeme, 3. februāris
- Ozola, Lūcija = Lūcija Ozols (1908). Deja. *Teatrs* 5, 45.–46. lpp.
- Paula, Rūta (2001). *Maestro Leonīda Vīgnera stāsti un stāsti par Leonīdu*
Vīgneru. Rīga: Pētergailis
- Reynolds, Nancy, & Malcolm McCormick (2003). *No Fixed Points:*
Dance in the Twentieth Century. New Haven: Yale University Press
- RMM, 227099 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Ellas Ilbak*
[*Ilbakas*] koncerts *Latvijas Nacionālajā operā*. Programma, 1925. gada
2. marts. Inventāra nr. 227099
- RMM, 227114 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Marijas Vīgmanes*
deju vakars Latvijas Nacionālajā operā. Programma, 1926. gada
4. oktobris. Inventāra nr. 227114
- RMM, 227130 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Rūdolfa Lābana*
kamerdeju vakars Latvijas Nacionālajā operā. Programma, 1928. gada
22. oktobris. Inventāra nr. 227130
- RMM, 227131 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Marijas Vīgmanes*
deju vakars Latvijas Nacionālajā operā. Programma, 1926. gada
11. oktobris. Inventāra nr. 227131
- RMM, 227152 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Mīlas Cīrules*
deju vakars Latvijas Nacionālajā operā. Programma, 1930. gada
24. novembris. Inventāra nr. 227152
- RMM, 227155 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Mīlas Cīrules*
deju vakars Latvijas Nacionālajā operā. Programma, 1930. gada
17. novembris. Inventāra nr. 227155
- RMM, 227184 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Klotildes un*
Aleksandra Saharovu deju vakars Latvijas Nacionālajā operā. Programma,
1932. gada 24. oktobris. Inventāra nr. 227184
- RMM, 227198 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Mīlas Cīrules deju*
vakars Latvijas Nacionālajā operā. Programma, 1935. gada 7. oktobris.
Inventāra nr. 227198
- RMM, 227199 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Mīlas Cīrules*
deju vakars Latvijas Nacionālajā operā. Programma, 1935. gada
29. septembris. Inventāra nr. 227199

RMM, 228027 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Elmerises Parts* [Partas] koncerts *Nacionālajā teātrī*. Programma, 1921. gada 17. oktobris. Inventāra nr. 228027

RMM, 228031 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Elzas Siliņas plastisko deju vakars Rīgas Amatnieku biedrības zālē*. Programma, 1922. gada 28. novembris. Inventāra nr. 228031

RMM, 228036 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Beatrises Vīgneres skolas koncerts Latvijas Nacionālajā operā*. Programma, 1924. gada 16. decembris. Inventāra nr. 228036

RMM, 228037 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Marijas Vīgmanes skolas Drēzdene-Rīga vadītājas Wy Magito* [Vi Magito] un viņas audzēkņu deju vakars *Nacionālajā teātrī*. Programma, 1925. gada 8. janvāris. Inventāra nr. 228037

RMM, 228039 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Annas Kere* [Kerē] skolas koncerts *Nacionālajā teātrī*. Programma, 1926. gada 25. februāris. Inventāra nr. 228039

RMM, 228040 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Beatrises Vīgneres skolas koncerts Latvijas Nacionālajā operā*. Programma, 1926. gada 8. februāris. Inventāra nr. 228040

RMM, 228043 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Annas Ašmanes skolas koncerts*. Programma, 1927. gada 2. maijs. Inventāra nr. 228043

RMM, 228044 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Annas Ašmanes skolas koncerts Nacionālajā teātrī*. Programma, 1927. gada 5. decembris. Inventāra nr. 228044

RMM, 228047 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Beatrises Vīgneres skolas koncerts Latvijas Nacionālajā operā*. Programma, 1928. gada 30. aprīlis. Inventāra nr. 228047

RMM, 228049 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Annas Ašmanes skolas koncerts*. Programma, 1929. gada 14. janvāris. Inventāra nr. 228049

RMM, 228050 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Beatrises Vīgneres skolas koncerts Latvijas Nacionālajā operā*. Programma, 1929. gada 18. februāris. Inventāra nr. 228050

RMM, 228058 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Odas fom Hau koncerts*. Programma. Inventāra nr. 228058

RMM, 228062 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Annas Kere* [Kerē] skolas koncerts *Latvijas Nacionālajā operā*. Programma, 1930. gada 17. februāris. Inventāra nr. 228062

RMM, 228063 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Beatrices Vīgneres skolas koncerts Latvijas Nacionālajā operā*. Programma, 1930. gada 16. marts. Inventāra nr. 228063

RMM, 228064 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Annas Ašmanes skolas koncerts Latvijas konservatorijā*. Programma, 1930. gada 15. aprīlis. Inventāra nr. 228064

RMM, 228065 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Beatrices Vīgneres skolas koncerts Nacionālajā teātrī*. Programma, 1930. gada 15. maijs. Inventāra nr. 228065

RMM, 228068 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Annas Kere [Kerē] skolas koncerts Nacionālajā teātrī*. Programma, 1931. gada 7. maijs. Inventāra nr. 228068

RMM, 228070 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Sama Hiora un kustību kora koncerts Vācu drāmā*. Programma, 1932. gada 8. maijs. Inventāra nr. 228070

RMM, 228071 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Beatrices Vīgneres skolas vecākās grupas koncerts Krievu drāmā*. Programma, 1932. gada 10. maijs. Inventāra nr. 228071

RMM, 228073 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Beatrices Vīgneres skolas koncerts Latvijas Nacionālajā operā*. Programma, 1933. gada 10. aprīlis. Inventāra nr. 228073

RMM, 228075 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Annas Ašmanes skolas koncerts Nacionālajā teātrī*. Programma, 1935. gada 4. aprīlis. Inventāra nr. 228075

RMM, 228076 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Beatrices Vīgneres skolas koncerts Rīgas Latviešu biedrībā*. Programma, 1935. gada 8. maijs. Inventāra nr. 228076

RMM, 228078 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Ķertrūdes Domanžē-Līcis un Zigfrīda Elcberga koncerts Nacionālajā teātrī*. Programma, 1936. gada 23. aprīlis. Inventāra nr. 228078

RMM, 228080 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Annas Ašmanes skolas koncerts Nacionālajā teātrī*. Programma, 1939. gada 26. marts. Inventāra nr. 228080

RMM, 228082 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Martas Upeslejas deju vakars Rīgas Latviešu biedrībā*. Programma, 1939. gada 2. aprīlis. Inventāra nr. 228082

RMM, 228083 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Beatrices Vīgneres skolas koncerts Rīgas Latviešu biedrībā*. Programma, 1939. gada 25. aprīlis. Inventāra nr. 228083

RMM, 228085 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Austras Loginas deju vakars Rīgas Latviešu biedrībā*. Programma, 1939. gada 3. decembris. Inventāra nr. 228085

RMM, 228087 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Beatrices Vīgneres skolas koncerts Latvijas Nacionālajā operā*. Programma, 1935. gada 1. decembris. Inventāra nr. 228087

RMM, 228090 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Beatrices Vīgneres skolas koncerts Latvijas Nacionālajā operā*. Programma, 1927. gada 21. marts. Inventāra nr. 228090

Robinson, Jacquelin (1998). *Modern Dance in France 1920–1970. An Adventure*. Netherlands: Harwood Academy Publishers

Siliņa, Elza (1924). Modernās dejas stils. *Ritums* 3, 236.–239. lpp.

Wigman, Mary (1927). Stage dance – stage dancer. *The Vision of Modern Dance: In the Words of Its Creators*. Edited by Jean Morrison Brown, Naomi Mindlin, and Charles H. Woodford. New Jersey: Princeton Book Company, 1998, pp. 33–40

-wvs- (1929). Tanzabend Oda vom Hau. *Rigasche Rundschau*, 15. April

Zlt. (1914). Dalkrozes ritmiskā māksla. *Jaunais Ceļš*, 19. aprīlis