

# DZEJAS MOTĪVI LŪCIJAS GARŪTAS SOLODZIESMĀS

Dzintra Erliha

1934. gada 3. martā Lūcijai Garūtai dāvātajā kordziesmu krājumā Jāzeps Vītols ieraksta veltījumu: *Latoju dziesmas plaukstošajam ziedam*.<sup>1</sup> Un patiesi – pārskatot Lūcijas Garūtas daiļradi, redzams, ka solodziesma ir tajā visplašāk pārstāvētais žanrs, kas ietver vairāk kā 200 skaņdarbu. Šai ziņā gan viņa nav vienīgā latviešu skaņumākslā: nacionālā romantisma laikmetā solodziesmai bijusi liela nozīme arī daudzu laikabiedru – piemēram, Alfrēda Kalniņa, Jāzepa Vītola, Jāņa Zāliša un Jāņa Mediņa mūzikā.

Taču ir kāds aspekts, kas Garūtas solodziesmas izceļ uz pārējo šī žanra darbu fona – proti, liela daļa no tām rakstīta ar pašas autorenes dzeju un līdz ar to apliecina ne vien viņas komponistes, bet arī dzejnieces talantu. Raugoties no šī viedokļa, Garūtai starp latviešu akadēmiskās mūzikas pārstāvjiem tikpat kā nav līdzinieku. Analogi Mikolaja Konstantīna Čurloņa (komponista un gleznotāja) vai Marģera Zariņa (komponista un prozaista) jaunradei, arī Garūtas solodziesmas ir interesanta viela pētījumam, kā viena un tā pati radošā personība izpaužas dažādu mākslas žanru saskarē. Raksta mērķis ir rast vismaz daļēju atbildi uz šo jautājumu.

Raksturojot Lūcijas Garūtas mākslu kopumā, jāatzīmē tās romantiskā ievirze: viena no viņas pašas un arī viņai tuvo autoru dzejas vadlīnijām ir dvēseles pārdzīvojumu un mūžīgās dabas pretstatījums. No dažādajiem Garūtas dziesmās sastopamajiem dabas simboliem īpaši gribētos izcelt zvaigznes.<sup>2</sup> To tuvību mākslinieces radošajai būtībai savulaik akcentējusi jau Zenta Mauriņa, rakstot: *Zvaigžņotā – tā es garā saucu Lūciju Garūtu. Viņas mūzika aizrauj no zemes, tā ceļ zvaigznēm un saulei pretī* [Mauriņa 1937].<sup>3</sup> Atsevišķas *zvaigžņotas* dziesmas tapušas ar pašas komponistes vārdiem (*Pie zvaigžņotās jūras* un *Zvaigžņu naktī*, 1928). Taču no citiem dzejniekiem Garūtai šai ziņā bijis tuvs Fricis Bārda. Arī viņa iemīļoti simboli ir zvaigznes, zilā krāsa, kosmosa plašums. Ne velti literatūrzinātnieks Vilnis Eihvalds dēvējis Bārdi par *Zemes dēlu ar zvaigžņu dvēseli* [Eihvalds 1980 : 32]. Aplūkojot Bārdas dzejoli *Pirmā zāle*, viņš norāda:

*Jāpievērš uzmanība, turklāt liela, arī detaļai “zvaigžņu dūmakas”, jo tas visai ainai paver perspektīvu uz laika un telpas bezgalību, uz visu zvaigžņoto Visumu, kas Bārdas poētikā ir ļoti svarīgi* [Eihvalds 1980 : 75].

Agrīnajās dziesmās, kas tapušas līdz 1926. gadam (ieskaitot), Bārda līdzās pašai Garūtai ir vienīgais dzejas autors, un komponiste epizodiski pievērsusies viņa dzejai arī vēlāk – tomēr tikai mūža pirmajā pusē. Tā, piemēram, ar Bārdas vārdiem komponēta Garūtas dziesma *Zvaigznes un zeme* (1929).

<sup>1</sup> Dāvinājuma eksemplārs glabājas Lūcijas Garūtas fonda arhīvā.

<sup>2</sup> Lūcijas Garūtas fonda vadītāja Daina Pormale stāsta arī par citiem simboliem – jūru un kalniem:

*Jau kopš Lūcijas skolas gadiem Garūtu ģimene regulāri pavadīja vasaras Rīgas Jūrmalā. Tad arī tapusi viena no pirmajām dziesmām „Es esmu jūrnieks” – savveida kods Garūtas būtībai. Tajā parādās viņas mūzikai arī vēlāk raksturīgā trauksme, ilgas, traģiskā jausma* [Pormale 2008].

Kā piemērus jūras tematikas tvērumam var minēt arī dziesmas *Debess un jūra* (1926, Fricis Bārda), *Jūras skūpstis* (1926), *Krusts jūras krastā* (1940; dziesmām ar pašas Lūcijas Garūtas vārdiem šeit un turpmāk teksta autors nav norādīts; dziesmām ar citu dzejnieku vārdiem iekavās minēts teksta autors). Savukārt interesi par kalnu tēmu, pēc Pormales vārdiem, rosināja dažas skolas gados iepazītās krievu literatūras lappuses, piemēram, Mihaila Ļermonotova poēma *Mciri* [Pormale 2008]. No solodziesmām šeit jāmin *Šūplā dziesma kalnu bērnam* (1928) un *Kaukāza bērna dziesma svešumā* (1932).

<sup>3</sup> Raksta pamatā ir 1936. gadā Mūrmuižā nolasīta Zentas Mauriņas lekcija; turpmākajos gados šis apcerējums pārtapis plašākā esejā, kas pirmpublicēta Mauriņas *Kopotu rakstu* 1. sējumā [Mauriņa 1939].

Interesantu raksturojumu abu autoru gara radniecībai, sevišķi akcentējot krāsu izjūtas līdzību, 1941. gadā sniedzis kāds anonīms laikabiedrs J. L.:

*Zili sidrabainu gaismu atstaro zilie duroju aizkari, zilie mēbeļu pārvelkamie un arī melnais, mirdzošais flīģelis. Tā vidū pati mājas saimniece, komponiste un klavierniece Lūcija Garūta zilā tērpā, sidraba saktiņu tērpā izgriezumā. Raksturojot krāsu atspulgu, parasti saka, ka zilā krāsa izteicot garīgumu, dvēseles liegmi, un tā laikam arī nebūs nejausība, ka lielāko vairumu savu dziesmu Lūcija Garūta komponējusi ar Friča Bārdas tekstiem, kas arī par visu vairāk mīlējis zilo krāsu; tad nāk Plūdonis, Skalbe un citi, un pašas Lūcijas Garūtas teksti [L., J. 1941 : 4].*

Friča Bārdas īpašo nozīmi, daloties ar Oļģertu Grāvīti atmiņās, mūža nogalē uzsvērusi arī pati komponiste:

*Es tai laikā [jaunībā – Dz. E.] ļoti daudz lasīju Bārdas dzejas. Patiesību sakot, Bārdas dzejas lappusītes man ir bezgala daudz apmīļotas, visas vien lasot skanēja, un vēl tagad, ja es atceros, es jūtos Bārdam parādā, jo daudzas apmīļotās lappusītes vēl tagad dzirdu, kā tās skanēja, bet uzrakstītas nav [Garūta 1975].*

\* \* \*

Vai Garūtas dzeja spēj eksistēt bez mūzikas? Pati komponiste atbild noliedzoši – to lasām, piemēram, viņas anotācijā V kompozīciju vakaram 1940. gada 11. aprīlī: *Autora vārdi radušies reizē ar mūziku un nav domāti kā patstāvīgas dzejas* [Garūta 1940]. Līdzīgu viedokli par Garūtas daiļradi paudis arī Knuts Lesiņš grāmatā *Problēmas un sejas latviešu mūzikā* [Lesiņš 1939 : 55–56]. Un tomēr: caurskatot daudzu komponistes dziesmu tekstus, esmu secinājusi, ka tos caurstrāvo savdabīgs talants un poēzijas izjūta.

Garūta ir sacerējusi divu veidu tekstus – pirmie ieturēti t. s. brīvajā pantā (*Draugs*, 1926; *Mans sapni/Mon rêve*, 1926; *Svētā mīla*, 1929 u. c.) un savu vērtību iegūst mūzikas kontekstā, turpretī otros var nodalīt no mūzikas kā patstāvīgu dzeju (*Vakara blāzmā*, *Tautai*, abas 1932; *Aijā dziesmiņa*, 1943; u. c.). Otrā veida tekstus raksturo dzejas simetrija, atskaņas, izteiksmīga un bagāta valoda. Interesanti, ka arī mūzika pakļaujas tekstam un atkarībā no tā veidojas vai nu simetriskas, strukturā skaidras un kvadrātiskas uzbūves, vai arī brīvs caurviju plūdums. Un vēl kāds vērojums. Analizējot tekstu un mūziku atsevišķās dziesmās, konstatēju – jo dziesmai spilgtāks, krāšņāks, patstāvīgāks teksts, jo vienkāršāks un *pavadošāks* ir tā iemiesojums mūzikā (tas izpaužas dziesmā *Dzimtene pavasarī*, 1935, *Aijā dziesmiņā* un *Vakara blāzmā*). Savukārt – jo krāšņāks, harmoniski piesātinātāks dziesmas muzikālais veidols, jo nepatstāvīgāks, no mūzikas grūtāk atdalāms ir teksts. Šo otro tendenci pārstāv dziesmas *Mans sapni*, *Svētā mīla* u. c.

Mīlas lirika ir viens no dominējošajiem motīviem daiļrades agrīnajā periodā. Zīmīgi, ka tieši šīs tematikas dziesmas pārsvarā top ar pašas komponistes vārdiem, radot pamatu pieņēmumam, ka tajās visspilgtāk atspoguļojas viņas ilgas, cerības un sapņi. Viena no to raksturiezīmēm ir *quasi* improvizatoriskais skanējums.<sup>4</sup> Lielu nozīmi šai ziņā gūst biežās

<sup>4</sup> Par to raksta, piemēram, Jānis Čirulis, apcerot 1929. gada kompozīciju vakaru. Viņa skatījumā, izņemot dažas dziesmas, viss pārējais ir ne vairāk, ne mazāk kā dziļi izjusta un pārdzīvota improvizācija [Čirulis 1929]. Līdzīgs komentārs ir Jānim Zālītim: *Kā allaž feminimuma pārstāvei, arī Lūcijai Garūtai kompozīcijās dominē improvizāciju stils. Šķiet, šai virzienā viņu vedina viņas literāriskā gaume* [Zālītis 1929]. Recenzentu spriedumiem par improvizatorisko ievirzi bieži ir kritisks raksturs. Tomēr solodziesmās, manuprāt, tieši improvizatoriskums ir viena no spilgtākajām un vērtīgākajām Garūtas mūzikas iezīmēm, kas piešķir skanējumam īpašu vijību. Neraugoties uz *quasi* improvizatorisko izklāstu, redzams, ka mūzikas materiāls ir pārdomāts un pat filigrāni slīpēts; par to liecina smalki detalizētais faktūras zīmējums (atsevišķu balsu polifoni izcēlumi) un daudzās remarkas, kas bieži vien atšķiras dažādos faktūras slāņos – stakato, tenuto u. tml.

metra un tempa maiņas, kā arī ritma brīvdalījums (jo īpaši trioles), kas mūzikas skanējumam piešķir izrakstīta rubato iespaidu. Piemēru vidū ir dziesmas *Šķīroties* (1928), *Nāras dziesma* (1928), *Mans sapni* u. c. No diviem Garūtai tuviem formveides principiem – strofiskums un trijdaļība – šīs grupas dziesmām sevišķi raksturīgs otrais, turklāt nereti tas saistīts ar noteiktu tēlainās attīstības modeli: rāms, mierīgs, sapņains sākumposms, sekojošs strauji brāzmains attīstoša tipa vidusposms un noslēgumā – atgriešanās pie sākotnējā, mierīgi plūstošā mūzikas materiāla. Interesanti, ka tāda pati uzbūve ir arī Četrām prelīdēm klavierēm solo (1927/1929); starp klavierdarbiem tieši šis cikls mūzikas valodas ziņā visvairāk sasaucas ar mīlas lirikas tvērumu solodziesmās. Uzkrītoša ir vēl kāda līdzība – dziesmas klavieru priekšspēlē nereti parādās *skrjabiniska* kolorīta disonants akords ar pazeminātu tercu (par šī akorda lomu Garūtas klaviermūzikā sk.: Erliha 2007 : 32–33). Piemēram, dziesmā *Mans sapni* skan  $D_9^{-5}$  otrais apvērsums un  $DDVII_7^{-3}$  (sk. 1. piemēru); *Debess un jūra* –  $DDVII_5^{-3}$  (sk. 2. piemēru), *Šķīroties* – akords, kas enharmoniski līdzīgs  $DDVII_7^{-3}$ , un  $DD_9^{-5}$  (sk. 3. piemēru). Arī divās no četrām prelīdēm – Pirmajā un Otrajā – sastopama līdzīga harmonijas nianse.

### 1. piemērs (*Mans sapni*)

Andante, quasi adagio

*Espressivo*  
(poco len.)

*p* Mans sap - ni. mans klu - sais sap - ni.

The musical score for 'Mans sapni' is presented in two systems. The top system shows the vocal line in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The tempo is 'Andante, quasi adagio' and the mood is 'Espressivo (poco len.)'. The lyrics are 'Mans sap - ni. mans klu - sais sap - ni.' The bottom system shows the piano accompaniment in a grand staff (treble and bass clefs). The piano part begins with a piano (*p*) dynamic and features a complex harmonic texture with many chords and some triplets.

### 2. piemērs (*Debess un jūra*)

Andante tranquillo

*Dolcissimo*

*p* Tu du - si ma - nā sir - dī. kā de - bess jū - rā dus.

The musical score for 'Debess un jūra' is presented in two systems. The top system shows the vocal line in a treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a common time signature. The tempo is 'Andante tranquillo' and the mood is 'Dolcissimo'. The lyrics are 'Tu du - si ma - nā sir - dī. kā de - bess jū - rā dus.' The bottom system shows the piano accompaniment in a grand staff. The piano part begins with a pianissimo (*pp*) dynamic and features a complex harmonic texture with many chords and some triplets.

### 3. piemērs (*Šķīroties*)

Andantino

*p* *leggierissimo*

con *2<sup>da</sup>*

The musical score for 'Šķīroties' is presented in two systems. The top system shows the vocal line in a treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a common time signature. The tempo is 'Andantino' and the mood is 'leggierissimo'. The lyrics are not fully visible. The bottom system shows the piano accompaniment in a grand staff. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic and features a complex harmonic texture with many chords and some triplets. The score is marked 'con 2<sup>da</sup>'.

Klavieru partija mīlas tematikas dziesmās lielākoties ir izteikti sarežģīta, virtuoziem elementiem bagāta (*Zvaigžņu naktī, Mans sapni* u. c.). Ņemot vērā nepieciešamību saskaņot daudzās tempa maiņas, dziesmas prasa no intepretiem lielisku ansambļa izjūtu.

Garūtas mīlas lirikā spēcīgāk ir izteiktas traģiskas noskaņas nekā viņas laikabiedru jaunradē, un to savulaik atzīmējuši jau mūzikas kritiķi. Tā, piemēram, Jēkabs Poruks, recenzējot Garūtas kompozīciju vakaru, 1929. gadā raksta:

*Latviešu oriģināldziesmai pa laikam piemīt skumjš raksturs; tāds bieži ir A. Kalniņš, vēl biežāk Jānis Mediņš. Bet viņi neviens neattiecinā šo lirisko pesimismu tik tieši uz sevi, kā Garūtu Lūcija. Viņas dziesma ir viņas dzīve. Un dzīvi izdzīvot viņai lemts visā spilgtumā tikai dziesmā. Viņai gandrīz nemaz nav ārpusaules, jo kontrasts starp sapni un iespējamību tai ir pārāk satriecošs. Tāds individuāls bezizejas pesimisms dveš, piem., no dziesmas „Ilgas”. Gribētos [...] mīlēt tā kā „visa Esamība plašā par vienu lielu bezgalīgu Mīlu kļūst”. Bet baigi top dvēselei no sapņiem pamostoties, jo „starp četrām šaurām sienām sēž mazs cilvēks, un viņa šaurā miesas būdā jādzīvo tev, dvēsele mana”. Autorei nav īsta prieka nekur. Viņas patētika – Garūtu Lūcijai sevišķi raksturīgs izteiksmes veids – ir eksaltēta, konvulsīva, tā neizskan gavilēs, bet nosmok saldsāpīgās atmiņās, ilgās [Poruks 1929].*

Šajā salīdzinājumā noliedzami ir daļa taisnības – to var attiecināt uz daudzām Garūtas solodziesmām, piemēram, uz *Skumstošo mīlu* un *Ilgām* (abas 1929).<sup>5</sup> Līdztekus minorīgajam skanējumam un zemajam reģistram *Ilgu* drūmo noskaņu paspilgtina lielas sekundas kā savdabīga vadintervāla jeb mikrorefrēna atkārtojums, sarausfītais (negaidītu paužu – daudznozīmīgu apstāju – sašķeltais) mūzikas materiāls gan klavieru, gan vokālajā partijā; līdz ar to par gaišo, kantilēno vidusposmu patiesi var teikt, ka tas *neizskan gavilēs, bet nosmok* – reprīzi var uztvert kā savveida pamošanos no sapņa. Šai ziņā spilgti izteikta ir līdzība ar dziesmu *Ziemas pasaciņa* (1929). Jāņem vērā, ka komponistes personiskajā dzīvē laiks, kad rakstīti kritiķa Poruka vārdi, bija skumjš: viņa sūtīja uz Parīzi vēstuli pēc vēstules savam studiju gadu draugam, franču tēlniekam Žoržam Kruzā (*Georges Crouzat, 1904–1976*), bet atbildi tā arī vairs nesaņēma.<sup>6</sup>

Atzīmēšu kādu dzejas īpatnību, kas sastopama vairākās Garūtas 20. gadu nogales / 30. gadu sākuma dziesmās – *skumjās* mīlas lirikas paraugos; to vidū ir *Džanemas dziesma* (interesanti, ka pirmais, nosvītrotais nosaukums bija *Bezvārda ilgās* – to apliecina dziesmas rokraksts Mildas Brehmanes-Štengeles muzeja arhīvā), *Skumstošā mīla* un *Kaukāza bērna dziesma svešumā*.

<sup>5</sup> Runājot par Garūtas solodziesmām kopumā, Poruka secinājums tomēr jāvērtē kā pārlietu vienkāršots: tas atspoguļo tikai vienu šķautni komponistes daiļradē; to nevar attiecināt, piemēram, uz tādām dziesmām kā *Svētā mīla, Dzimtene pavasarī, Zvaigznes un zeme* u. c.

<sup>6</sup> Francijā komponiste sastapa savu mīlestību – tēlnieku Žoržu Kruzā. Abiem jaunajiem māksliniekiem gan nebija lemts veidot kopīgu likteni: no dzimtenes sūtītās Lūcijas vēstules līdz Žoržam nekad nenonāca, tās noslēpa un noglabāja viņa krustmāte, neļaujot viņu mīlestībai un sapņiem piepildīties. Par šīm skaistajām jūtām liecina vien atmiņu stāsti, ko savulaik uzklājusī Lūcijas Garūtas vecākās māsa Olgas mazmeita Daina Pormale (Lūcijas Garūtas fonda vadītāja), un dažas franču valodā tapušas dziesmas (Garūta brīvi pārvaldīja franču valodu), pirmām kārtām *Mans sapni/Mon rêve*.

<b>Džanemas dziesma</b> (1928)	<b>Skumstošā mīla</b> (1929)	<b>Kaukāza bērna dziesma</b> <b>svešumā</b> (1932)
<p>a----</p> <p><i>Kādēļ laime gaišā tik ātriirst? Kādēļ mīlas sapņi tik ātri mirst? Kādēļ zemes īso skaisto dzīvi nomāc smagas sāpes, šīs zemes īso dzīvi, kādēļ to nomāc sāpes? Ak, kādēļ ātri laime gaišāirst? a----</i></p>	<p><i>Kādēļ tu nedusi, kādēļ tu nedusi, mana nāvei nolemtā mīla? Sapņos mirdzošos tevi es ietinu, dvēšles dziļumos tevi es guldīju, sapņus mirdzošus pāri tev pārklāju, dvēseles mīļākos sapņus tev pārklāju, kādēļ tu nedusi, kādēļ tu nedusi, sirdīveltīgi skumstošā mīla?</i></p> <p><i>Kādēļ tu neklusē, kādēļ tu neklusē, kādēļ arvien vēl dzīva tu esi, kādēļ no jauna sāpes man nesi? tu,veltīgi dzimusī, tu,veltīgi bijusī, tu apsmietā, tu nievātā, tu nesaprastā, tu nevajadzīgā, kādēļ tu neklusē?</i></p> <p><i>Kādēļ tu nedusi, kādēļ tu nedusi, mana nāvei nolemtā mīla? Sapņos mirdzošos tevi es ietinu, dvēšles dziļumos tevi es guldīju, sapņus mirdzošus pāri tev pārsedzu, dusi,brīnišķā, dusi, dievišķā, dvēslēveltīgi dzimusē mīla.</i></p>	<p><i>Manas zemes augstie kalni, vai jūs dzirdat sava bērna skumjas? Vai jūs dzirdat sava bērna ilgas, kas grib šai dziļā naktī pie klintīm vaigu glaust. Manas zemes klintīs dusošais ezers, vai tu dzirdi sava bērna skumjas? Vai tu dzirdi sava bērna ilgas, kas gaišā mēness naktī tev staru pielietās dzelmēs grib savas asras liet? Manas zemes klintīs traucošā upe, vai tu dzirdi sava bērna sāpes? Vai tu dzirdi sava bērna ilgas, kas tālā svešā zemē grib savai sāpošai sirdij, savai sāpošai sirdij, ļaut tavās dzelmēs zust, ļaut tavās nemiera pilnajās dzelmēs zust.</i></p>

Visām šīm dziesmām ir kāda kopīga iezīme: dzeja veidota kā jautājumu virtene.<sup>7</sup> Visām raksturīgs anaforas princips (t. i., līdzīgs teksta rindiņu sākums), kas šai gadījumā pasvīturo monotono noskaņu. Iespējams, šo dziesmu ievirze saistīta ar autores tā brīža personiskajiem pārdzīvojumiem.

<sup>7</sup> Šis dzejoļa tips Garūtai būtuvis arī vēlāk – piemēram, dziesmā *Krusts jūras krastā*, kontrastsastatformas pirmajā posmā, tas arī parādās nemiera un trauksmes kontekstā.

Varbūt neatbildētie jautājumi savā ziņā simbolizē 20. gadu nogalē tapušās vēstules draugam Žoržam Kruzā, uz kurām komponiste tā arī neguva atbildes?

Viena no Garūtas dzejas satura līnijām ir austrumu tematika. Savijoties ar mīlas lirikas sāpīgajām lappusēm, tā spilgti izpaužas vairākās jau pieminētajās dziesmās – piemēram, *Džanemas dziesmā* un *Kaukāza bērna dziesmā svešumā*. Abiem skaņdarbiem ir kopīga virkne mūzikas valodas iezīmju – lēnais temps, minorīgums, turklāt valda *tumšās* bemolu tonalitātes. Arī tukšo kvintu kolorīts šajā kontekstā uztverams kā vientulības, tāluma simbols. Vairumā Garūtas dziesmu klavieru pavadījums ir ļoti sarežģīts, bieži pat pretendējot uz patstāvīga skaņdarba statusu (piem., *Debess un jūra*, *Mans sapni*, *Šķiroties*), taču *nepiepildīto ilgu* dziesmās tas ir tiešām *pavadījums* – statiskā, it kā sastingušā akordu kustībā, nav virtuozu pasāžu, piemēram, izteismīgi virmojošo triolu. Tipisks ir liels *klusuma brīžu* – paužu, daudznozīmīgu fermātu īpatsvars. Savukārt mīlas lirikas tvērumu ar šo satura līniju vieno kāda vadharmonija, kas padziļina *tumšo* nokrāsu – jau raksturotie D vai DD akordi, kas iekļauj pamazinātu tercu. Austrumnieciskas tematikas dziesmās tie bieži skan nevis trauksmaini, bet statiski ( kaut arī iekšēji saspringti) – uz tonikas ērgelpunkta. Abās dziesmās būtisks izteiksmes līdzeklis ir bezvārdu dziedājums, kas asociējas ar austrumnieciski melismātisku, brīvu balsu plūdumu.

#### 4. piemērs (*Džanemas dziesma*)

Lento, molto espressivo

*p*

*pp*

*espress.*

Līdztekus ilgu vai sāpju caurvītām dziesmām Garūtas jaunradē jau 20. gados parādās arī cits mīlas tēmas risinājums – mīla ne kā intīmas jūtas, bet kā labestība un draudzība, sirds siltums, kas ļauj rast mierinājumu brīžos, kad, runājot Jēkaba Poruka vārdiem, *baigi top dvēselei no sapņiem pamostoties* [Poruks 1929]. Salīdzināšu šai ziņā divus 1926. gadā tapušus Lūcijas Garūtas solodziesmu tekstus, kuros, manuprāt, spilgti izpaužas viņas rakstības stilam tipiskas iezīmes.

<i>Mans sapni/Mon rêve</i> (1926)	<i>Draugs</i> (1926)
<p><i>Mans sapni, mans klusais sapni, mans brīnišķīgais melno acu sapni. Ak teic tu man, kādēļ, ak teic tu man, kādēļ man jāmin, ko tavas melnās acis pauž, Ak, teic tu man, kādēļ, ak, teic jel man, kādēļ mana dvēsele ap tevi nu sapņus gaišus, nu sapņus ilgu pilnus auž. Mans sapni, mans klusais sapni, mans saldaiss un sāpju pilnais melno acu sapni...</i></p>	<p><i>Mans draugs, mans labais draugs, mans mīlais tuvais dvēšles draugs. Teic, kāds liktens brīnišķīgs mūs kopā sien? Par tevi mīlas sapņu nav nekad man bijis, ap mani mīlas sapņus neesi tu vijis, un tomēr tuvi mēs viens otram esam, dziļ-dziļi dvēselēs viens otru nesam. Es zinu, draugs, kad drūmais vecums nāks, kad nespēks gurdinošs mūs abus māks, kad visi, kas mūs kādreiz mīlējuši, mūs aizmirstus būs sāpēs pametuši, tu būsi tas, kā mīlās rokās es spēšu asras klusināt, Es būšu tā, pie kuras krūtīm tu spēsi sāpes izraudāt. Mans draugs, mans labais draugs, mans mīlais tuvais dvēšles draugs.</i></p>

Abu dziesmu teksti ir nepārprotami līdzīgi un atklāj vairākas raksturīgas iezīmes.

- Pirmkārt, dziesmas sākas ar uzrunu, kas tipiski daudziem Garūtas dziesmu tekstiem. Tādā veidā autore apliecina tiešumu, degsmi, vērstoties pie uzrunātā objekta. Piemēru vidū ir arī citas dziesmas – *Svētā mīla* (Nāc, mīla, nāc..), *Drūmās dienās* (1929; teksts *Mana dzimtene, mana dzimtene, kad tev gaišas dienas nāks.*), *Lūgšana* (1941/1943; teksts *Sargi, Dievs, sargi, Dievs, sargi tos, kas svešumā klīst.*).
- Otrkārt, bieži šie uzrunas vārdi tiek atkārtoti divreiz – no tikko jau nosauktajām dziesmām te jāmin arī *Drūmās dienās* un *Lūgšana*. Dziesmās *Mans sapni* un *Draugs* atkārtojums ietver emocionālu kāpinājumu un lēnām paplašina uzrunas sākotnējo tekstu: *Mans sapni, mans klusais sapni, mans brīnišķīgais melno acu sapni.. / Mans draugs, mans labais draugs, mans mīlais tuvais dvēšles draugs.*
- Abos gadījumos dzejas vārsnās vērojama trijdaļība – proti, Garūta mēdz dzejoļa noslēgumā tieši vai variēti atkārtot teksta sākumrindiņas. Arī daudzu citu dzejoļu tekstos viņa, līdzīgi kā savos skaņdarbos, labprāt veido reprīzes, atkārtotot vai nu visu pirmo pantu, vai sākuma divrindi. Šī īpatnība raksturīga tieši intīmi liriskas noskaņas dziesmām. Piemēru vidū ir arī *Ziemas pasaciņa*, *Šķīroties* u. c.

Neraugoties uz lielo līdzību dzejas struktūrā, satura ziņā abi dzejoļi krasi atšķiras: pirmais patiesi uztverams kā intīma mīlas lirika, otrais veltīts draudzības jūtām. Līdz ar to mūzikas materiāls dziesmās *Mans sapni* un *Draugs* ļoti kontrastē. Iedziļinoties dziesmas *Mans sapni* vārsnās un mūzikā, skaidri redzams, ka teksts, lai cik poētisks un maigs, pats par

<sup>8</sup> Spilgtākās harmoniskās krāsas parādās jau 1. taktī: Garūtai raksturīgais tonikas trijskanis ar sekstu un dominantes nonakords ar pazemināto tercu harmoniskajā mažorā (vēlāk daudz izmantots arī dubultdominantes nonakords ar līdzīgu kolorītu). Septiņbalsīgā sinkopētā pulsējumā šie akordi skan sulīgi, piesātināti, atstājot gaišu un reizē mazliet smeldzīgu iespaidu.

<sup>9</sup> Mazliet atkāpjoties no pamattēmas, jāatzīmē, ka deminutīvi vispār bijuši raksturīgi komponistes runai, arī viņas vēstulēs sastopamajai leksikai. Lūcijas Garūtas fonda vadītāja Daina Pormale atceras, ka Garūta un viņas māsa – Erna un Olga – arvien cita citu uzrunājušas pamazināmā formā (Lūcītis, Ernītis, Olītis u. tml.), turklāt lībiešu valodai tipiskajā vienīgajā – vīriešu dzimtē (Garūtas māte Jūle Brencis cēlusies no Lēdurgas lībiešiem) [Pormale 2008].

<sup>10</sup> Kārļa Skalbes dzejas pasauli komponiste savās dziesmās atklāj, jau tuvojoties daiļrades briedumam: tikai no 1939. gada. Šajā gadā top uzreiz divas dziesmas ar Skalbes tekstu – *Lietīņš* un *Rudens*, drīz tām seko arī *Zelta ozoli debesīs staro* (1940) un *Dzimtene* (1942).

<sup>11</sup> Piemēru vidū ir divas dziesmas ar Garūtas vārdiem – *Dzimtene pavasarī* (teksts *Tērpusies šodien dzimtene mana / Villainē zaļā zeltītiem rakstiem..*) un *Vakara blāzmā* (teksts *Pie debess zelta vakarblāzma..*), arī dziesma ar Skalbes tekstu *Zelta ozoli*. No citām krāsām bieži izceltas baltā un zilā.

sevi ne uz pusi neatspoguļo to jūtu un emociju gammu, kas izpaužas, savienojoties ar skaņu pasauli. Harmonijas krāsām bagātais, ekspresīvais klavieru pavadījums<sup>8</sup>, kas ir tik sarežģīts un papilddīts, ka to var atskaņot pat atsevišķi, atklāj klausītājam dziesmas patieso raksturu – kaislīgu un ugunīgu; tas liek apjaust mīlas liesmas, kas dedzinājušas komponistes sirdi skaņdarba tapšanas brīdī. Dziesma *Draugs* turpretī veidota kā rečitātīvs, kur klavieru partijai vien akustiska, vienmuļa fona loma. Atšķirībā no dziesmas *Mans sapni* klavieru partija ieturēta nevis straujā, plūstošā astotdaļu/trioļu ritumā, bet gan statiskā akordu izklāstā lielās nošu vērtībās. Dzejas vārdam šeit ir primāra nozīme. Atkarībā no paustās domas un tās pavērsieniem mūzikā ienāk gan pātrinājumi, gan negaidīti palēninājumi; mažorīgas noskaņas mijas ar skumjām, minorīgām krāsām. Raksturīgas ir daudznozīmīgas pauzes, kas palīdz izcelt kādu būtisku vārdu vai frāzi. Dziesma drīzāk atgādina nevis skaņdarbu tradicionālā izpratnē, bet mūzikas pavadībā deklamētu vēstuli Marisam Vētram, kurā izskan sirsnīga pateicība par ilggadējo draudzību un atbalstu dzīves grūtos brīžos. Mūzikas (bet ne dzejas!) ievirzes ziņā *Draugs* ieskandina trīs gadus vēlāk (1929) tapušās *Svētās mīlas* satura līniju – savdabīgu pretstatu tajā pašā gadā sacerētājai *Skumstošajai mīlai*.

Pavisam citas iezīmes raksturīgas dabas tematikai veltītajām dziesmām. Daudzas no tām vieno biežs deminutīvu izmantojums.<sup>9</sup> No dzejas autoriem šeit līdzās pašai Garūtai īpaši jāizceļ Kārlis Skalbe.<sup>10</sup> Viņa tekstu tvērumam mūzikā (*Rudens*, *Lietīņš*) raksturīgs īpašs smalkums, trauslums, lakonisms, arī klusināta dinamika – ne velti literatūrā uzsvērts, ka Skalbe bija *klusuma burvis* [Mauriņa 1955 : 169]. Garūtu, līdzīgi kā Frici Bārdu, aizrāva *makrokosmos*, tomēr vienlaikus viņu saistīja arī Skalbes *mikrokosmos* – spēja apjūsmot, piemēram, zāles stiebriņu. Tāpēc dziesmās ar Skalbes vārdiem nav Garūtai citviet tik raksturīgā plašuma, aizrautības, patētisko kulmināciju. Ritmiski ostinētais pavadījums nepretendē uz patstāvīgu lomu, taču ir ilustratīvi izteismīgs – dziesmā *Lietīņš* tas ar stakato ataino sīkās lietuspiles, dziesmā *Rudens*, sapludinot dažādus faktūras slāņus – rudenīgās miglas noskaņu. Dabas lirikas tvērumā – gan ar pašas, gan citu autoru tekstiem – bieži pieminēts *zelts*, *mirdzums* dažādās versijās, kas vedina uz īpašu faktūras kolorītu – trauslumu, augstu reģistru.<sup>11</sup>

Vai dabas iedvesmotajās Garūtas dziesmās var saklausīt impresionisma atbalsis? Vairāki komponistes laikabiedri uz šo jautājumu atbild apstiprinoši. Piemēram, mūzikas kritiķis M. Brēms jau 1926. gadā raksta: *Ar neskaidru nojautu tā tver pēc impresionistiskām vīzijām, bet tvēriens paliek gaisā* [Brēms 1926]. Savukārt Jēkabs Graubiņš 1940. gadā komentē Lūcijas Garūtas kompozīciju vakaru šādi:

*Otrajā daļā – dziesmas ar impresionisku, glezniecisku saturu. Tajās atrod izpaudumu autores prasme muzikālā ainavu glezniecībā. Te Skalbes „Rudens” ar zilo miglu un rudo noru: jauki izkārtota deklamācija, sērīgs noskaņojums. Te tā paša dzejnieka „Lietīņš” ar*



skanošiem pilieniem klavieru pavadījumā. [...] Raiņa „Mēness laiva” – ar mēness nakts mistiku, ar vientulības sajūtas izpausmi skopās harmonijās un melodijas gājieniem oktāvās. [...] Šī programmas otrā daļa likās īpatnējākā un radniecīgākā Garūtas talantam un bija vakara skaistākais sniegums [Graubiņš 1940].

Impresionisma stila pētniece Žanna Paslere īpaši izceļ šim stilam tipisko tieci izmantot muzikālus ekvivalentus ūdenim, strūklakām, miglai, mākoņiem un naktij [Pasler], un jāatzīst, ka visi šie motīvi patiesi ir raksturīgi Garūtas solodziesmu tēlainībai; piemēru vidū ir jau pieminētās dziesmas *Mēness laiva* (Raiņa vārdi, 1940), *Rudens* (teksts *Zila migla, dūmi zili..*) un *Lietņš*.

Vienlaikus tomēr mūzikas romantiskajā skaņurakstā lielākoties neparādās nekas no impresionisma harmoniskajām krāsām. Vienīgais izņēmums ir dziesma *Mēnesnīca* (1941/1943) ar Andreja Eglīša vārdiem (sk. 5. piemēru) – liegi noslēpumains opuss, iezīmīgs ar veseloņu saskaņu kolorītu, ko mūzikas teorētiķi [Kārklīšs 1993 : 155] atzīst par būtisku impresionisma harmonijas iezīmi; klusināti izklāstītās paralēlu lielo tercu secības atsauc atmiņā Kloda Debišī prelūdiju *Buras*. Šī dziesma ir netieša izpausme Garūtas interesei par franču mūziku – interesei, ko viņa iemantoja jau 20. gadu otrajā pusē (1926, 1928), pēc studijām Latvijas Konservatorijā papildinoties Parīzē.<sup>12</sup>

#### 5. piemērs (*Mēnesnīca*)

Lēni, šūpojoši M.M. ♩ = 50

Īpašu vietu Lūcijas Garūtas daiļradē ieņem patriotiskas ievirzes dziesmas, kuru īpatsvars pieaug jau 30. gadu daiļradē<sup>13</sup> un jo sevišķi, sākot no 40. gadiem. Sapņus, mīlestību un ilgas nomaina reāls, objektīvizēts skatījums uz pasauli. Šo dziesmu tekstos atspoguļojas divu visai atšķirīgu literāro strāvojumu ietekme. Daudzās 30. gadu nogalē tapušajās dziesmās jūtama saikne ar t. s. pozitīvisma estētiku – virzienu, ko latviešu literatūrā pārstāv, piemēram, Edvarta Virzas romāns *Straumēni*, Aspazijas lirikas krājums *Kaisītās rozes*, Veronikas Strēlertes, Zinaīdas Lazdas u. c. autoru darbi. Literatūrzinātniece Benita Smilkīņa savā apcerējumā *Laikmeta konturējums pozitīvismu raksturo* šādi:

[...] estētikas pamatā bija latviskā gara un stabilitātes meklējumi, savas identitātes apzināšana. [...] pretrunu plosīta dzīves jēgas meklētāja vietā stājās dzīves atzinējs un piepildītājs, indivīds kā

<sup>12</sup> Garūtas Parīzes studijas atspoguļo Latvijas 20.–30. gadu kultūras dzīvei kopumā tipisku tendenci, kuru Benita Smilkīņa raksturo šādi: [...] vislielākā vēriba tika pievērsta Francijai. Tāpat kā savulaik uz Pēterpili, tagad studiju nolūkos vai arī kā tūristi radošās inteliģences pārstāvji visbiežāk devās uz Parīzi. Sistemātiski un lietpratīgi visdažādākā veida informācija par Francijas senākām un jaunākām kultūras dzīves norisēm bija visai ikdienišķa parādība [Smilkīņa 1999 : 24].

<sup>13</sup> Lai arī šī satura līnija raksturīga galvenokārt Garūtas kara laika dziesmām, tomēr bažas un trauksme par dzimtenes likteni parādās arī atsevišķos agrīnajos darbos – jo īpaši pilgti dziesmā *Tautai* (1932; teksts *Dēli, kas dzimtenes likteņus vadāt, augstāk par sevi Latvijai stādāt..*). Silvijas Stumbres rakstītajam, ka dziesmā *Tautai* komponiste vērsusies pie Saeimas deputātiem [Stumbre 1969 : 82], bijis savs pamats: Saeimā tolaik par stenogrāfisti strādājusi komponistes māsa Olga, un ar šo institūciju saistītās norises ģimenē vienmēr dzīvi pārrunātas.

pozitīvs sabiedrības loceklis, nevis sevī iegrimis īpatnis. Lauku sēta, kur visbiežāk noris darbība, nav tikai konkrēta vieta, māja laukos. Tā ir nedaudz apvoztizēta, jau tikumiska kategorija. Pretstatā civilizācijas samaitātībai tur tiek meklēta tā morāle un ētika, kas saglabājama un nododama nākamām paaudzēm [Smilktiņa 1999 : 46].

Garūtas daiļradē šo strāvotumu atspoguļo, piemēram, dziesma *Kas tie tādi spēka vīri* (1934, Vilis Plūdonis), kā arī dziesmas ar pašas komponistes vārdiem – *Sirmā arāja nāve*, *Nes krūtīs saules spēku*, *latvi un Mums mūžam brīviem*, *latvi, būt* (visas 1940). Turpretī 40. gadu pirmajā pusē jaunas vēsmas komponistes daiļradē ienes Andreja Eglīša teksti. Tie pamatā, piemēram, viņas dziesmām *Latviešu karavīram*, *Tik manā dzimtenē*, *Ziemeiešu tauta* (visas 1941/1943) u. c. Uz šo dzeju daudzējādā ziņā var attiecināt literatūrzinātnieka Viestura Vecgrāvja raksturo:

*Novatoriskais šajā posmā ir ekspresionismam raksturīgo īpatnību parādīšanās latviešu dzejā. Laikmeta nežēlība, latviskās zemkopju pasaules apdraudētība, dīvu totalitāro varu sadursme, kas smagi skar gan Latvijas tautu, gan zemi, viskontrastaināk un vistraģiskāk atklājas Andreja Eglīša dzejas krājumā „Nīcība”, kantātes tekstā „Dievs, Tava zeme deg!” un periodikā publicētajos dzejoļos. [..] Pasaule un cilvēki tiek tēloti labā un ļaunā simboliskā pretstatījumā, radošo un iznīcinošo spēku konfrontācijā [Vecgrāvis 1999 : 397].*

Daudzām patriotiskajām dziesmām raksturīga akordu aktūra, minora tonalitāte, liels zemā reģistra īpatsvars, oktāvu dublējumu nozīmīga loma. Reizēm tās vieno zemes tēls, kas izpaužas gan mūzikas smagnējā skanējumā, gan solodziesmu tekstos (piem., *Liec ausi pie zemes un klausies*, 1940, Anna Brigadere; 1941./1943. gadā tapušajās dziesmās *Zemes dēls* ar Leonīda Breikša dzeju un *Savā zemē* ar Andreja Eglīša vārdiem). Dziesmas noslēgumā (piem., *Tautai, Kas tie tādi spēka vīri?*, *Zemes dēls* u. c.) bieži vien notiek pāreja uz vienvārda vai paralēlo mažoru, ienesot mūzikā gaišumu un cerību – it kā simbolizējot komponistes ticību tautas spēkam. Rodas asociācijas ar 30.–50. gadu klavierkompozīcijām: *Sendienām* (1949), Variācijām par *Karavīri bēdājās* (1933) un *Arājiņi, ecētāji* (1951; arī šeit jau nosaukumā pieteikta zemes tēma!). Tajās dominē akordu faktūra un oktāvu tehnika, minora tonalitāte, tomēr, līdzīgi patriotiskajām dziesmām, noslēgums lielākoties ir mažorīgs, himniskas apoteozes noskaņā.

Sevišķu uzmanību 30. gadu beigās piesaista kāda līdz šim Garūtas darbos gandrīz nemaz nefigurējoša satura līnija – tā ir reliģiskā tēma. Zīmīgi, ka ne tikai solodziesmās, bet arī instrumentālās kamermūzikas žanrā – vijoļopusā *Largo e andante religioso* (1939) – šajā laikā ieskanas sakrāla nots. Tieši ar šāda satura dziesmām komponistes daiļradē pirmoreiz ienāk jauna stilistiskā līnija – baroka atbalsis, kas vēlāk, jau pēckara gados, kulminē ar pievērsanos tipiskam baroka mūzikas žanram (*Sēru pasakaljā par Veronikas Rekēvičas tēmu* klavieru trio, 1959). Barokālie elementi gan neizvirzās priekšplānā, bet ir iekausēti pamatos romantiskajā mūzikas valodā. Raksturīgas ir, piemēram, krusta figūras kontūras solodziesmas

*Krusts jūras krastā* melodikā (5.–6. t ; tiesa, brīvā tvērumā – ne kā tiešs J. S. Baha *krusta figūras* analogs).

Cits zīmīgs akcents – dziesmas *Lūgšana* (veltījums *No dzimtenes aizvestiem latvijiem*) noslēgums, valdošo minoru pašā izskaņā nomainot ar vienvārda mažoru, kas rosina analogiju ar baroka minora skaņdarbiem<sup>14</sup>; turklāt beigās (arī *Garūtas* daiļradei kopumā neraksturīgi) kā alūzija ieskanas korāļa *Es skaistu rozīt' zinu* sākumtaktis. Barokālas asociācijas rada arī šī laikmeta mūzikas retorikai tik raksturīgā sekošana dzejas *vārdam* – *Garūtas* reliģiska satura dziesmās tā neapšaubāmi izpaužas spilgtāk nekā viņas citas tematikas solodziesmās. Proti, reliģiskā simbola izcēlumu tekstā pavada izmaiņas mūzikas valodā – ātru pulsāciju nomaina korāliska ceturtdaļu vai pusnošu kustība (piemēram, dziesmas *Krusts jūras krastā* 49. taktī). Nereti izmaiņas notiek arī metrā: tā dziesmā *Krusts jūras krastā* vērsanos pie krusta (*Tu, jūras krastā skumstošais krusts...*, 49. t.) iezīmē 6/8 takstmēra nomaina ar 3/2, savā ziņā simbolizējot Svētās Trīsvienības ideju; līdzīgu paņēmieni redzam arī dziesmā *Savā zemē*, 24. taktī – vietā, kur parādās reliģiskas ievirzes teksts, 4/4 takstmēru nomaina 3/2. Interesanti, ka arī dziesmā *Bērna sirds* (1929), kas kopumā pārstāv citu satura līniju, ieskanoties vārdam *Dievs* (30. t.), notiek metra maiņa no 6/8 uz 9/8 – atkal ienāk trijdaļu pulss, un pavadījumā valda plaša akordu faktūra.

Gan patriotiskā, gan reliģiskā satura dziesmas vieno vairāki konkrēti mūzikas valodas paņēmieni, kas citas ievirzes dziesmās tik spilgti neparādās.

- Klavieru priekšspēles tips: daudzas dziesmas ievada divi zīmīgi, zvanu skaņām līdzīgi akordi, kas līdzinās svinīgai uzrunai (*Drūmās dienās*; *Kas tie tādi spēka vīri*; *Liec ausi pie zemes un klausies*; sk. 6.–8. piemēru); te veidojas sasauce arī ar instrumentālo kamerdarbu *Teika* (1926).

#### 6. piemērs (*Drūmās dienās*)

Lēni, smagi, ar dziļu izjūtu

Ma - na dzim - te - ne. ma - na dzim - te - ne.

The image shows a musical score for the song 'Drūmās dienās'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major (one sharp) and common time (C). The piano accompaniment is in G major and common time. The tempo/mood is 'Lēni, smagi, ar dziļu izjūtu'. The lyrics are 'Ma - na dzim - te - ne. ma - na dzim - te - ne.' The score includes dynamic markings like 'p' and 'mf'.

#### 7. piemērs (*Kas tie tādi spēka vīri*)

Moderato assai

Kas tie ta - di spē - ka vī - ri.

The image shows a musical score for the song 'Kas tie tādi spēka vīri'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in B-flat major (two flats) and common time (C). The piano accompaniment is in B-flat major and common time. The tempo/mood is 'Moderato assai'. The lyrics are 'Kas tie ta - di spē - ka vī - ri.' The score includes dynamic markings like 'mf'.

<sup>14</sup> Jāpiebilst, ka minora un vienvārda mažora pretstatījums vispār ir raksturīgs *Garūtas* mūzikai, taču parasti mažora pieteikums aptver lielāku formas posmu – piemēram, Variācijās par *Karavīri bēdājās* un *Arājiņi, ecētāji* visa cikla finālū; turpreti solodziesmā *Lūgšana* gaišā izskaņā ir barokāli pēkšņa.

## 8. piemērs (*Liec ausi pie zemes un klausies*)

Smagi, liktemīgi, noteikti

Vai tev no lik - te - ņa ro - kās

- Vairākās dziesmās klavieru partija dažādiem līdzekļiem atveido baznīcas zvanus: piemēru vidū ir *Drūmās dienās*, *Kas tie tādi spēka vīri*. Būtiska nozīme te ir *tukšas kvintās* skanējumam dziļi basos, bieži ar priekšskaņiem, reizēm arī īpašām pedalizācijas niansēm (*Tautai*). Tik izteikts zvanu efekts Garūtas daiļradē parādās vēl vienīgi etīdēs *Steinway* ilgskanņu pedālim (1933; pirmā – *Sēru melodija*, trešā – *Zvani*).
- Vairākas reliģiskās un patriotiskās dziesmas vieno radniecīga ritmintonācija – to var dēvēt par ciešanu intonāciju: raksturīga ir krītošu sekundu (reizēm hromatisku) virkne soļojuma ritmā, ar punktētu sākumu (*Savā zemē*, *Lūgšana*, daļēji 1941./1943. gadā tapusi dziesma *Māte aizvestam dēlam* ar Andreja Eglīša dzeju, *Krusts jūras krastā*).

Visbeidzot, kā īpašs atzars izceļamas aicinājuma tematikas dziesmas. Tās pārstāv vienu no spilgtākajām Lūcijas Garūtas vokālās daiļrades sfērām, kas izriet no pašas komponistes personības īpatnībām – milzīgas iekšējās izturības, spēka un ciņasspara. Jāatzīmē, ka šo dziesmu tekstam ļoti raksturīgs ir gaismas, arī kvēles, liesmas tēls. Piemēru vidū ir dziesmas *Kvēlot, liesmot, sadegt* (1929), *Dzīvei* (1936 – tās kulminācija iezīmīga ar vārdiem *Bet visu skaisto, kvēlo ugunsziēdu, ko sārtojusi sirds ar savu liesmu..*), *Sveiciens* (1973, veltījums Mildai Brehmanei-Štengelei, teksts *Sirds dziļās ilgās saules svelmi nesi, Sirds ilgu kvēli mākslas tēlos dvesi..*). Līdzīgus tēlus Garūta labprāt izceļ, arī pievēršoties citu autoru dzejai (*Debess un jūra* un *Gaisma*, abas dziesmas 1926, Friča Bārdas vārdi). Iespējams, šādu satura ievirzi daļēji noteikusi pati autore vārda *maģija* (Lūcija – no itāļu *Lucia*, *gaisma*).<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Šai sakarā interesanti atzīmēt, ka Lūcijas Garūtas vecākā māsa Olga (1900–1984) un viņas vīrs, astronoms, matemātiķis un fiziķis Roberts Krastiņš (1895–1976), ar gaismu saistītus vārdus devuši arī savām meitām – *Gaisma* (bioloģijas zinātņu doktore Gaisma Krastiņa, 1925–2005), *Zvaigzne* (Raiņa Literatūras un mākslas muzeja darbiniece Zvaigzne Pormale, 1926; Dainas Pormales māte), *Saule* (Saule Lagzdiņa, 1928–2006, strādājusi Rīgas radiorūpnīcā) un *Gunta* (Gunta Krastiņa, 1935, strādājusi Rīgas 50. vidusskolā un Rīgas radiorūpnīcā).

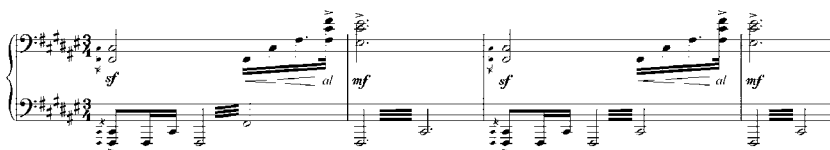
Gandrīz visas aicinājuma tematikas dziesmas sākas ar uzrunu, un mūziku caurvij trauksmainas augšupejošas pasāžas. Raksturīgi ir spēji enharmoniski pavērsieni, kas izceļ spožumu, jūsmu – īpaši kulminācijas zonās: *Kvēlot, liesmot un sadegt*, arī *Nāc, dosimies droši!* (1933), *Uz cita krasta* (1934, Anna Brigadere). Šīs grupas dziesmām piemīt ātrāks ritma pulss un daudz biežāk sastopama orķestrāla faktūra nekā citas tematikas dziesmās. Piemēram, dziesmu *Trīs mācības* (1929, Aspazijas teksts) un *Zvaigznes un zeme* klavieru ievados valda sīgu vibrējumam līdzīgs tremolo faktūras zemākajos slāņos un uz šī fona – strauji augšupejoši, asi punktēti *tukšo kvintu gājieni* (pirmais pieteikums abos gadījumos ar *sforzando*), kas asociējas ar pūšaminstrumentu fanfarām (sk. 9. un 10. piemēru).

## 9. piemērs (*Trīs mācības*)

Videji ātri, himniski



## 10. piemērs (*Zvaigznes un zeme*)



Tremolo atveids Garūtas klavierdarbiem nav raksturīgs, taču solodziesmās tas parādās biežāk. Iespējams, te jau tiek gatavots ceļš uz *operisku* izteiksmi, ko 1938. gadā vainago opera *Sidrobotais putns*. Šīs tematikas dziesmām tipiska ir izskaņa ar kulmināciju (*f* vai *ff*), dzejā bieži ar izsaucēju (*Uz cita krasta*, 1934, Annas Brigaderes vārdi; u. c.). No formas viedokļa, līdzīgi kā patriotiskās un reliģiskās tematikas dziesmās, valda lielāka daudzveidība un arī tieksme uz izvērstākām formām nekā mīlas un dabas liriskas ietvaros. Līdzās strofu formai sastopams rondo, kontrastsastatforma u. c. Dominē daudzdzimju tonalitātes (1933. gadā tapusi dziesma *Tu – atkal te!* ar Annas Brigaderes vārdiem – Rebemol mažors; *Uz cita krasta* – Si mažors; *Trīs mācības* – Fadiēz mažors; *Nāc, dosimies droši* – Labemol mažors).

Viss izklāstītais ļauj secināt: no vienas puses, Lūcijas Garūtas solodziesmās ir daudz kopīgu iezīmju ar citiem viņas daiļrades žanriem. Var pat teikt, ka solodziesmas palīdz izprast Garūtas instrumentāldarbu slēpto *programmu* – piemēram, iepriekš raksturotā dziesma *Mans sapni* rosina iztēloties dažā ziņā līdzīgo Četru preližu autobiogrāfisko zemtekstu. No otras puses, Garūtas solodziesmas viņas kamerģitaras kontekstā izceļas ar īpašu stilistisko daudzveidību – sākot ar impresionistiskām niansēm un beidzot ar barokāliem akcentiem. Gan saturiski, gan intonatīvi tās ieskandina komponistes izvērstākos darbus – operu *Sidrobotais putns* un kantāti *Viņš lido!* (*zvaigžņotajās* dziesmās jaušamā kosmosa ideja), oratoriju *Dzīvā kvēle* (jau minētie kvēles, gaismas tēli solodziesmās, īpaši to kulminācijās), arī kantāti *Dievs, Tava zeme deg!* (reliģiskās un patriotiskās tēmas savijums 40. gadu pirmās puses dziesmās, bieži saiknē ar Andreja Eglīša dzeju). Tādējādi solodziesmas gan izraudzītās dzejas, gan mūzikas aspektā uztveramas kā Garūtas daiļrades pamatideju miniatūrs atspulgs.

# THE LYRICAL MOTIFS IN THE SONGS FOR VOICE AND PIANO BY LŪCIJA GARŪTA

Dzintra Erliha

## Summary

Translated by Īrisa Vīka

Looking through the music of Lūcija Garūta, one can see that the prevalent genre proves to be that of a song for voice and piano, comprising more than 200 of such compositions. In the epoch of national romanticism songs have been significant in the music creations of her contemporaries as well, among them Alfrēds Kalniņš, Jāzeps Vītols, Jānis Zālītis and Jānis Mediņš.

However, contrasted to other music pieces of the relevant genre, Garūta's songs stand out in most cases for her own lyrics, thus highlighting her not only as a composer but as a poetess, too. In this respect Lūcija Garūta has no rivals among representatives of Latvian academic music. Songs of Lūcija Garūta like the compositions of Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (musician and painter) or Marģeris Zariņš (musician and prosaist) prove to be a rewarding and interesting material for finding out how one and the same personality can manifest itself in different genres of art.

One of the principal themes of her poetry is juxtaposing her own emotional experience to eternal nature. Her traditional symbol of nature is either the sea (*Jūras skūpstis/The Kiss of the Sea*, 1926, *Nāras dziesma/The Song of the Mermaid*, 1928, *Krusts jūras krastā/The Cross on the Seashore*, 1940) or mountains (*Šūplā dziesma kalnu bērnam/The Lullaby for the Mountain Child*, 1928, *Kaukāza bērna dziesma svešumā/The Song of the Caucasus Child in Foreign Parts*, 1932). Another romantic trend is her seeking for the ideal, the symbol of which is light in its most diverse manifestations, such as the sky, the sun, stars and flames. It can be exemplified by her song *Kvēlot, liesmot, sadegt/To Glow, to Blaze, to Burn* (1929) and others.

Garūta's songs are characterized by lyrics of two kinds – the so-called *vers libre* (*Draugs/Friend*, 1926; *Mans sapni/Mon rêve*, 1926; *Svētā mīla/Sacred Love*, 1929; etc.), acquiring its value in the musical context, while the rest can be separated from music and regarded as independent poetry (*Vakara blāzmā/In the Evening Glow*, 1932; *Tautai/To the People*, 1932; *Aijā dziesmiņa/Aijā Song*, 1943; etc.). The second type of lyrics stands out for its symmetry, repercussion, rich and expressive language. Music complies with the text, allowing for either symmetrical, clearly structured forms or for a continuous streaming, predetermined by an instant impulse. Analysing the lyrics and music of separate songs I have found out the following regularity: the more intense, exuberant and independent the text, the simpler and more accompanying is its representation in music (*Aijā dziesmiņa/Aijā Song*,

*Vakara blāzmā/In the Evening Glow* and *Dzimtene pavasarī/Motherland in Spring*, 1935). And *vice versa* – the more exuberant, saturated with harmonies and expressive the music, the less independent and separable from music is the text. This second tendency manifests itself in such songs as *Mans sapni/Mon rêve*, *Svētā mīla/Sacred Love* and others.

The language of music in Lūcija Garūta's songs is basically rooted in the traditions of romanticism. Firstly, it refers to the lyrics of lovesongs (the latter are predominantly based on her own poems and to some extent can be regarded as autobiographical). At the same time her songs within the context of her chamber music stand out with a unique stylistic diversity, starting with impressionistic nuances and ending with barocal accents. They permeate Lūcija Garūta's most extended musical pieces both with intonation and contents. So, for instance, the theme of stars and outer space (Lūcija Garūta was the first Latvian composer to use it so extensively: here one can feel her likeness with Fricis Bārda, the Latvian poet, she appreciated) is later developed into the opera *Sidrabotais putns/The Silver Bird* (1938) and cantata *Viņš lido/He Is Flying* (1961). Interlacing of the religious and patriotic themes in her songs, written in the early forties and rather frequently influenced by the poetry of Andrejs Eglītis, gives rise to her cantata *Dievs, Tava zeme deg/Lord, Thine Earth is Burning* (1943). The above-mentioned flames and other light images in Lūcija Garūta's songs, culminations in particular, later find way into her oratorio *Dzīvā kvēle/Living Flame* (1966). Thus, songs for voice and piano both from the standpoint of lyrics and music should be regarded as a miniature reflection of the basic ideas of Lūcija Garūta's music creations.

91

### Literatūra

Brēms, M. Latvju modernistu vakars. *Latvijas Kareivis*. 1926, 19. oktobris

Cīrulis, Jānis. Lūcijas Garūtas kompozīciju vakars. *Latvis*. 1929, 1. decembris

Eihvalds, Vilnis. Zemes dēls ar zvaigžņu dvēseli. *Varavīksne 1980 / Sastādījušas un ievadu sarakstījušas Silvija Radzobe un Līvija Volkova*. Rīga: Liesma, 1980, 32.–85. lpp.

Erliha, Dzintra. *Lūcijas Garūtas klaviermūzika*. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, Musica Baltica, 2007

Graubiņš, Jēkabs. Lūcijas Garūtas V kompozīciju vakars. *Brīvā Zeme*. 1940, 12. aprīlis

Kārklīņš, Ludvigs. *Harmonija*. Rīga: Zvaigzne, 1993

L., J. Lūcija Garūta. *Hallo Latvija* 9 (1941), 4.–5. lpp.

Lesiņš, Knuts. *Problēmas un sejas latviešu mūzikā*. Rīga: A. Gulbis, 1939

Mauriņa, Zenta. Klusuma burvis. *Latviešu esejas*. [Vesterosa]: Dzintars, 1955, 169.–186. lpp.

Mauriņa, Zenta. Sveiciens Lūcijai Garūtai. *Kopoti raksti* / 1. sējums. Rīga: Valters un Rapa, 1939, 223.–227. lpp.

Mauriņa, Zenta. Sveiciens Lūcijai Garūtai. *Sievietes Pasaule* 14 (1937), 3. lpp.

Poruks, Jēkabs. Lūcijas Garūtas kompozīciju vakars. *Pēdējā Brīdī*. 1929, 1. decembris

Smilktiņa, Benita. Laikmeta konturējums. *Latviešu literatūras vēsture* / 2. sējums. 1918–1945 / Redkolēģijas zinātniskais vadītājs Viktors Hausmanis. Rīga: LZA Literatūras, folkloras un mākslas institūts, Zvaigzne ABC, 1999, 8.–47. lpp.

Stumbre, Silvija. *Zvaigznes un zeme*. Rīga: Liesma, 1969

Vecgrāvis, Viesturs. Dzeja. *Latviešu literatūras vēsture* / 2. sējums. 1918–1945. Redkolēģijas zinātniskais vadītājs Viktors Hausmanis. Rīga: LZA Literatūras, folkloras un mākslas institūts, Zvaigzne ABC, 1999, 389–400

Vītolīņš, Jēkabs. *Mūzikas kritika*. Rīga: Liesma, 1973

Zālītis, Jānis. Lūcijas Garūtas kompozīciju vakars. *Jaunākās Ziņas*. 1929, 30. novembris

### Citi avoti

Garūta Lūcija. Anotācija V kompozīciju vakaram / Glabājas Lūcijas Garūtas fonda arhīvā. 1940, 11. aprīlis

Garūta Lūcija. Saruna ar Oļģertu Grāvīti TV pārraidē *Latvijas PSR Nopelniem bagātās mākslas darbinieces Lūcijas Garūtas daiļrades vakars*. 1975, 28. novembris

Pasler, Jann. Impressionism. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. <[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50026?q=impressionism&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50026?q=impressionism&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit)>

Pormale, Daina. *Atmiņas par Lūciju Garūtu* / Dzintras Erlihas pieraksts. 2008, 16. decembris