

Nacionālā stila jēdziens un tā vēsturiskā attīstība Eiropas kultūrā

Jēdzienam *nācija* ir jau vairāk nekā pieci simti gadu, tomēr kļūdaini būtu apgalvojums, ka vārda *nacionāls* nozīme laika gaitā nav mainījusies. Pirmoreiz šis vārds parādījās viduslaikos. Toreiz par *nāciju* sauca no viena novada nākušu studentu grupas universitātēs. Arī 1414.–1418. gadā noritējušā Konstancas koncila dalībniekus iedalīja nācijās pēc viņu izcelsmes.

Šajā pašā periodā, t. i., 15. gadsimtā, nācijas jēdziens parādījās nosaukumā *Heiliges römisches Reich deutscher Nation* (vācu *nācijas svētā Romas impērija*). No sākuma tas attiecās uz impērijas vācu teritoriju, bet vēlāk aizvien vairāk pauda vācu valdnieku prasību pēc ķeizara troņa.

Jau agrāk bija aprakstītas dažādu zemju mūzikas īpatnības. Vācu muzikologs Ludvigs Finšers norāda, ka ideoloģiski strīdi nebūt nav tikai 19. gadsimta iezīme [8]. Liela loma tiem bijusi jau daudz senāk. Viņš piemin kādu 1367. gada aprīlī pāvestam Urbānam V nosūtītu vēstuli, kurā Kārļa V sūtniecība Aviņonā mēģinājusi pārliecināt pāvestu nepārvākties uz Romu un starp citiem argumentiem minējusi franču pārkumu pār itāļiem kultūras un mūzikas jomā. Vēlāk Romā pāvests saņēmis no Frančesko Petrarkas līdzīgu vēstuli par itāļu dziedāšanas stilu.

Šveiciešu muzikologs Kurts fon Fišers atgādina par kādu citu vēstuli, kuru F. Petrarkam 1369. gadā nosūtījis Frančesko Landīni draugs Kolučo Salutati [9]. Tajā K. Salutati, salīdzinot franču un itāļu mūziku, norādījis, ka itāļu dziedāšanas stils patiesībā nav vis dziedāšana, bet drīzāk blēšana (*capricare*).

F. Petrarkas un K. Salutati uzskatiem, kuri raksturīgi itāļu agrīnajiem humānistiem, šķiet, nebija nekādu seku mūzikas vēsturē. *Nacionālo* stilu aprakstīšanas tradīcija radās tikai 15. gadsimtā. L. Finšers kā pirmo paraugu nosauc traktātu *Proportionale musices*, kura autors ir franku flāmu teorētiķis un komponists Johanness Tinktoris. Šajā darbā angļu dziedāšana apzīmēta ar vārdu *iubilare* (gavilēt), bet gallu – ar *cantare* (dziedāt). *Proportionale musices* acīmredzot bija pirmais solis, kas ievadīja vēlākās dažādu zemju mūziķu domstarpības. K. fon Fišers atzīmē *ars italica* aizstāvēšanu pret *ars gallica*, kam pievērsies itāļu matemātikas, astronomijas

un mūzikas teorētiķis Prosdočimuss de Beldemandis (1412). Dažādi dziedāšanas stili salīdzināti arī itāļu teorētiķa un komponista Pjetro Ārona darbā *Lucidario (Gaismas nesējs; 1545)* un vācu teorētiķa, komponista un ērgelnieka Hermaņa Finka *Practica Musica* (1556). H. Finka traktātā vācu dziedāšana apzīmēta ar vārdiem *urlare* vai *boare* (gaudot, skaļi kliegt), itāļu – ar *caprezzare* vai *balare* (blēt), spāņu – ar *piagnere* vai *eiulare* (raudāt, vaimanāt), un tikai franču dziedāšana atzīta par vārda *cantare* cienīgu. L. Finšera rakstā lasām, ka P. Ārons protestējis pret itāļu dziedāšanas noniecināšanu un mēģinājis pierādīt savas dzimtenes pārkumu [8].

Mūsdienās varbūt visi šie viedokļi šķiet panaivi un bērnišķīgi. Kāda tam nozīme, par cik *ballēm* vienas tautas mūzika pārspēj citu? Laikam jau esam iemācījušies gan to, ka par gaumi nestrīdas, gan arī – ka mēdz būt nesalīdzināmas lietas. Visi šie strīdi ļoti atgādina Lijas Krasinskas un Jēkaba Vītoļņa grāmatā *Latviešu mūzikas vēsture, I* [14, 68] pieminēto Sebastiāna Minstera *Kosmogrāfiju*, kurā viņš par panīkušo Livonijas iedzīvotāju muzicēšanu raksta:

Kad viņi dzied, viņi kauc žēlīgi kā vilki un pastāvīgi atkārtoti, izkliegdami, vārdu "Jehu!"; ja tos prasa, ko šis "Jehu!" nozīmē, viņi atbild, ka nezinot – tā esot dziedājuši viņu senči, tā dziedot arī viņi.

Kur gan atrodams vēl labāks burdondaudzbalsības apraksts?

Tik daudz par dziedāšanas stiliem dažādu teorētiķu ieskatos. Komponistu daiļradē iezīmējās pavisam citas tendences. Francijā Filipa de Vitri aprakstītā notācijas tehnika pieļāva ļoti plašu mūzikas izteiksmības spektru, tāpēc Itālijas trečento komponisti savu daudzbarsīgo mūziku neuzskatīja par kaut ko īpašu, bet mēģināja pievienoties franču *ars nova* virzienam.

Arī vēlāk, 15. un 16. gadsimtā, valdīja internacionāls baznīcas un galma stils, savdabīga angļu, franču un itāļu tradīciju sintēze. Stila vienotību vēl pastiprināja visur lietojamā latīņu valoda. Tomēr līdz ar pilsoniskās sabiedrības attīstību radās mūzikas tirgus. Lielajās pilsētās sāka iespiest notis, publicēja arī laicīgās dziesmas attiecīgās tautas valodā. Respektīvi, nacionālā īpatnība izpaudās tieši valodas jomā. Tā nekādā ziņā neiespaidoja laikmeta kopējos stilistiskos principus, tomēr publicētās dziesmas kļuva par faktoru, kas pilsonisko aprindu mūziku tuvināja baznīcas un galma kultūrai.

Tajā pašā laikā parādījās sadzīves mūzika, ko dažādās Eiropas zemēs izplatīja ceļojoši mūziķi un ārzemju studenti. Tā nav jāuztver kā viena no nacionālās identitātes meklējumu izpausmēm. Šī svešās, eksotiskās tautas mūzikas tradīcija turpinājās visā 17.–18. gadsimta gaitā, savu virsotni sasniedzot 19. gadsimta eksotismā.

Tikai 17. gadsimta beigās jēdzienu *nācija* sāka lietot saistībā ar konkrētiem skaņdarbiem. 1697. gadā Andrē Kampra sacerēja baletoperu *Galantā Eiropa* (*L'Europe Galante*). Tajā uz skatuves atainota Francija, Spānija, Itālija un Turcija. Arī Fransuā Kuperēna skaņdarbu kopā *Nācijas* (*Les Nations*; 1726) attēloti dažādu tautu raksturi. Tomēr šajā laikmetā nacionālās īpatnības izprata pavisam savādāk nekā mūsdienās. A. Kampras baletoperas nosaukumā, līdzīgi kā mūzikā, uzsvērts vārds *galante*. Tas nozīmē dažādu nacionālo dialektu pakļaušanu toreizējās Eiropas galmu sabiedrības uzvedības etiķetei. Tādējādi vēlreiz apliecināts muzikologu bieži pieminētais baroka laikmeta *nāciju koncerts* kā Eiropas valstu aristokrātiskās elites koncerts. No šī viedokļa jāvērtē arī jau kopš viduslaikiem pazīstamā dažādu zemju un reģionu mūziķu apmaiņa starp galmiem un baznīcām.

Karls Dālhauzs 17. gadsimta beigu franču stilu, proti, Džovanni Batistas Lulli daiļradi, piemin kā vienu no nacionālās tematikas avotiem [5]. Dž. B. Lulli skaņdarbos velti būtu meklēt specifiski franciskas etniskās iezīmes. Viņš bija itāļu cilmes komponists, kurš strādāja Ludviķa XIV galmā un pārstāvēja galma aristokrātijas diktēto stilu (*la cour et la ville* jeb *galms un pilsēta*). Šo frančiem raksturīgo kompozīcijas manieri savos instrumentāldarbos lietoja arī citi ārzemju komponisti. Kad Johans Sebastiāns Bahs vai Georgs Fīlips Tēlemanis rakstīja orķestra svītas franču manierē, viņi nedomāja ar to neko eksotisku, bet vienkārši lietoja vispārpieņemtu kompozīcijas metodi – līdzīgi kā, piemēram, sacerot pastorālus vai elēģiskus skaņdarbus. Nacionālais stils 18. gadsimtā bija drīzāk funkcionāls, nevis saturā skaidra kategorija. Vajadzība pēc nacionālā tika apmierināta ar pieejamiem un atļautiem līdzekļiem, bet neviens n e m e k l ē j a k ā d u t a u t a s d v ē s e l i, k u r a i g r i b ē t u ļ a u t i z p a u s t i e s.

Nacionālā elementa attēlošana mūzikā pauda laikmetīgo interesi par īpatnējo jeb, kā toreiz būtu teikuši, par modi, par gaumi, par stilu. 18. gadsimta šveiciešu

estētiķis Johans Georgs Zulcers grāmatā *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (*Daiļo mākslu vispārējā teorija*) bija viens no pirmajiem, kurš lietoja jēdzienu *nacionālā mūzika* šajā – modernajā – nozīmē [19]. Viņš uzskatīja, ka operai jāatspoguļo veselas tautas nacionālās iezīmes. Šādas prasības izvirzīšana tieši operas žanram, šķiet, ir nejaušība. Un tomēr – 18. gadsimtā nacionālie vaibsti īpaši spilgti parādījās tautas zemākajiem slāņiem tuvajos operas tipos, piemēram, *opera buffa*, vodevilās un dziesmuspēlēs (*Singspiel*).

Mūsdienām tuvā nozīmē jēdzienu *nacionāls* sāka lietot apmēram 18. gadsimta vidū. Šis pavērsiens atspoguļojas Žana Žaka Ruso idejās. Tautasdziesmā Ž. Ž. Ruso saskatīja profesionālās skaņumākslas priekštecī. Gan tautasdziesma, gan profesionālā mūzika esot brīvas sabiedrības izpausme.

Vācijā toreizējo moderno, tautas individualitātē sakņoto vēstures izpratni pārstāvēja Johans Gotfrīds Herders.

K. fon Fišers rakstā *Zum Begriff "national" in Musikgeschichte und deutscher Musikshistoriographie* (*Par jēdzienu "nacionāls" mūzikas vēsturē un vācu mūzikas historiogrāfijā*) piedāvā vairākus dažādu autoru nacionālās mūzikas skaidrojumus [9]. Piemēram, Hermanis Mendels izdevumā *Musikalische Conversation-Lexikon* (*Mūzikas konversācijas leksikons*) 1877. gadā rakstījis, ka par nacionālo mūziku uzskatāma tautas mūzika, jo profesionālā māksla attīstoties pēc pavisam citiem, mūžīgiem likumiem, kuri nav saistīti ar nacionālajām īpatnībām. Vēlāk H. Mendels tomēr piebildis, ka tautas mūzikas ietekme uz profesionālo mākslu nav pilnībā noliedzama.

Desmit gadus vēlāk vācu muzikologs un diriģents Hermanis Krečmars savā darbā *Führer durch den Konzertsaal* (*Koncertzāļu vadonis*) vienā vienīgā rindkopā ietvēris programmatiskās mūzikas un simfonijas nacionālo virzienu raksturojumus. Nacionālais tādējādi tiek cieši saistīts ar koloristiku un programmu [15].

Glūži citādi savukārt bijuši vācu komponista un publicista Valtera Nīmaņa uzskati [17]. Grāmatā *Die Musik seit Richard Wagner* (*Mūzika kopš Riharda Vāgnera*) viņš apgalvojis, ka nacionālais aspekts ir jebkura liela mākslas darba virzītājspēks. Turklāt dažādas nacionālās skolas vērtētas kā vienlīdzīgas, jo romāņiem un slāviem vācu mūzika šķietot tikpat īpatnēji vāciska kā vāciešiem krievu mūzika –

krieviska. Tomēr vācu mūzikai dota priekšroka, jo vācieši vismaz 19. gadsimtā bijuši citu tautu mūziķu skolotāji. Kā piemērs minēts Mihails Gļinka, kurš taču mācījies Berlīnē pie Zigrīda Vilhelma Dēna.

Tikai šveiciešu muzikologa Valtera Nefa darbā *Einführung in die Musikgeschichte (Ievads mūzikas vēsturē)* jēdziens *nacionālās skolas* pirmoreiz interpretēts mūsdienu nozīmē [16]. To lietojis arī cits šveiciešu muzikologs un ērgelnieks Žaks Handšins pētījumā *Musikgeschichte im Überblick (Mūzikas vēstures pārskats)*, tiesa gan, izslēdzot krievu mūziku, jo tā esot pārāk plaša un daudzveidīga, lai to salīdzinātu ar mazāku tautu nacionālajām skolām [11].

19. gadsimta nacionālās skolas veidojās starptautiskā kultūras vidē. Galvenā loma bija itāļu operai un vācu instrumentālmūzikai. Opera bija visērtākais žanrs nacionālo īpatnību uzsvēršanai. *Couleur local* (lokālais kolorīts) tika pasludināts par ļoti svarīgu, un to apliecināja nacionālā garā veidotās dekorācijas un tērpi. Instrumentāldarbos šai ziņā būtiska nozīme bija programmatiskajiem žanriem, simfoniskajam tēlojumam. Īpaša uzmanība tika pievērsta ainavām. Runa nav par ainavas ģeogrāfisko realitāti, bet drīzāk par dabu kā vienu no romantisma kategorijām. Daudzi komponisti iemūžināja savus ceļojumu iespaidus (Mihaila Gļinkas *Aragonas hota*, Ferencs Lista *Ceļojumu gadi*, Antonīna Dvoržāka simfonija *No Jaunās pasaules* u. c.). Romantisma laikmetā svarīgs bija ne tik daudz nacionālais stils, cik individuāla stila radīšana ar nacionālu elementu palīdzību. Ne mazums paradoksālu ideju, šķiet, savulaik izskanēja Brno kolokvijā par Leošu Janāčeku 1968. gadā. Proti, F. Lista *Ungāru rapsodijās* neesot nevienas ungāru tautas melodijas. Lielākā daļa F. Lista apdarināto melodiju esot tā laika čigānu kapelu repertuārs. Tāpēc šie skaņdarbi esot daudz tuvāki Franča Šūberta vai Johannesa Brāmsa ungāru stilā rakstītajai mūzikai nekā patiesajai ungāru folklorai [4, 365]. Cits strīdu objekts ir Frideriks Šopēns. Sastopam viedokli, ka nez vai viņš tiešām būtu piederīgs poļu nacionālajai kompozīcijas skolai tāpēc vien, ka Polija ar savām tipiskajām dejām un dziesmu melodijām parādās viņa daiļradē kā simbols. Drīzāk tās esot romantiskās ilgas pēc dzimtenes [10, 24].

Nacionālas skolas kļuva iespējamās tikai tad, kad tautas apziņa politiski un sabiedriski bija nobriedusi – daudzās Eiropas valstīs tas notika 19. gadsimtā. Īpaša

nozīme šeit piešķirama neatkarības centieniem, kuri, piemēram, Bohēmijā (tagadējā Čehijā) atmodināja nacionālo pašapziņu arī mūzikas jomā. 19. gadsimtā vispār nacionālā stila jēdziens bija saistīts ar J. G. Herdera *tautas gara* ideju. Šī ideja mudināja mainīt attieksmi pret folkloru. Folkloras apguve notika divos virzienos: no vienas puses, tā izpaudās kā tautasdziesmu, pasaku vākšana un sakārtošana, no otras – kā nacionāla satura ieviešana profesionālajā mākslā. Vācu, itāļu, franču stilu sajaukums, kas tik uzsvērti tika sludināts 18. gadsimtā, simts gadus vēlāk vienkārši tika atmests. Nacionālais stils vairs netika uztverts kā visiem pieejamu paņēmienu komplekss. Tas kļuva par etnosa dvēseles un būtības izpausmi, kuru neviens nevar piesavināties, jo tā tiek iemantota, jau piedzimstot.

Vēstures attīstības gaita Rietumeiropā stipri atšķīrās no tās, ko piedzīvoja krievi, poļi, čehi un citas Austrumeiropas tautas. Nekur Rietumos tautas mūzika netika uztverta kā pretstats profesionālajai mākslai. Šajā reģionā jau pirms daudziem gadsimtiem pilsētu sadzīves un kultūras saikne ar laukiem bija attīstījusies tiktāl, ka profesionālā mūzika gluži vienkārši kļuva par likumsakarīgu, dabisku tautas daiļrades turpinājumu. Baroka un klasicisma laikmetā komponisti nemaz nemēģināja apzināti lietot folkloras elementus, viņi tikai izmantoja sava laika mūzikas žanru bagātību – gan baznīcas korāļus, gan dažādu tautu dziesmas un dejas. Austrumeiropā turpretī lauku apvidiem daudzviet vispār nebija nekādu sakaru ar pilsētām, un profesionālā māksla nemaz nevarēja ietekmēt tautas daiļradi.

Profesionālās mākslas attīstība Austrumeiropā aizsākās romantisma laikmetā – periodā, kad par nacionālā gara avotu, atbilstoši Ž. Ž. Ruso un J. G. Herdera idejām, tika uzskatīta tautas vēsture, tās dziesmas, dejas un ieražas. Tieši tāpēc Austrumeiropas literāti, kritiķi un mākslinieki daudz rakstīja par tautas dvēseli, par melodiju labāku izmantošanu mākslas darbos. Viņi nevēlējās iekļauties kādā kopējā, vispāratzītā Eiropas strāvojumā, bet gribēja radīt savu īpatnēju, jaunu mūzikas stilu, kura galvenā un svarīgākā iezīme būtu *t a u t i s k u m s*.

Krievijā nopietna interese par nacionālo kultūru radās 18. gadsimta beigās. Pirmais pētījums krievu tautas mūzikas jomā bija Nikolaja Ļvova priekšvārds viņa paša sastādītajam tautasdziesmu krājumam. Līdztekus melodiju klasifikācijai viņš

mēģināja arī definēt krievu tautas rakstura īpatnības, kuras pilnībā izpaužoties dziesmās:

Gari velkamo dziesmu minorīgajās skaņās, kuras, kā augstāk minēts, krievu dziedāšanai ir visraksturīgākās, filozofija, protams, redzēs krievu tautas maigumu, jūtīgumu un to dvēseles tieksmi uz melanholiu, kura visās ciltīs rada dižus ļaudis [25, 232].

Pēc 1812. gada Tēvijas kara notikumiem tautiskums Krievijā kļuva sevišķi aktuāls. M. Gļinka izpelnījās ievērojamā krievu mūzikas kritiķa Vladimira Odojevskas sajūsmu tieši ar dzimtenes aizstāvēšanas idejai veltīto operu *Dzīvība par caru (Ivans Susaņins)*, kas pirmizrādi piedzīvojusi 1836. gadā:

[..] ar šo operu tiek risināts mākslai vispār un it īpaši krievu mākslai svarīgs jautājums, un proti – krievu operas, krievu mūzikas, visbeidzot, tautas mūzikas eksistence. [..] Gļinkas operā parādās tas, ko jau sen meklē un neatrod Eiropā – jauna stihija mākslā; tās vēsturē sākas jauns periods: krievu mūzikas periods [26, 159–160].

Līdz ar M. Gļinkas operu krievu mūziķiem pamatoti radās sajūta, ka viņi *iegājuši Eiropā*. Jau 19. gadsimta otrajā pusē krievu skaņumākslā aizsākās vairāki jauni strāvājumi, kuros tomēr jūtama saikne ar M. Gļinkas tradīcijām. Milijs Balakirevs spēja uztvert gan M. Gļinkas centienus, gan tā laika Rietumu komponistu F. Šopēna, R. Šūmaņa, H. Berliozas, F. Lista idejas. Tās viņš tālāk nodeva topošajai *Varenajai kopai*.

Pēc Aleksandra Serova domām, nacionālo kultūru attīstība vienmēr sākas ar svešā apgūšanu. Tikai pēc tam rodas oriģinālais, kas *pamazām iesakņojas un, pateicoties liela kalibra māksliniekiem, piešķir konkrētam mākslas virzienam konkrētā valstī, konkrētā laika periodā individuālu, īpašu nokrāsu, rada to, ko sauc par “stilu”, “skolu” itāļu, franču, vācu, krievu utt. mākslā [24, 81].*

Krievu 19. gadsimta *stilā* dominēja tautas mūzikas ietekme – tā izpaudās gan kā interese par episko, seno un vēsturisko Varenās kopas komponistu skaņdarbos, gan kā pievēršanās jaunākiem, aktuālākiem folkloras slāņiem, piemēram, Pētera Čaikovska daiļradē.

* * *

Par latviešu nacionālās skaņumākslas esamību lielā mērā varam būt pateicīgi Johanam Gotfrīdam Herderam. Viņš interesējās par daudzu tautu folkloru un vismaz teorētiski nenoliedza arī latviešu kultūras eksistences iespēju. Varbūt pati svarīgākā no J. G. Herdera idejām par mūziku bija atziņa, ka tieši tautasdziesmā slēpjas tautas dvēsele un perfektu izsmalcinātību patiesībā pilnīgi atsver pašas dzīves diktētās idejas. 1764. gadā J. G. Herders ar sajūsmu aprakstīja latviešu dzejisko valodu:

Atskaitot svētku dziesmas, t. i., tādas, ko dzied zināmos svinīgos gadījumos, vairākums dzejojumu tiek improvizēti. Tiem visiem piemīt satīriskā, reizēm arī ļaunā angļu ielas dziesmu zobgalība. Turpretim viņu mīlas dziesmām piemīt viss maigums, ko var sniegt iemīlējusies melanholija; viņi tik veikli prot iesaistīt sīkos, bet nozīmīgos blakus apstākļus, liegākās maigās sirds trīsas, ka viņu dziesmas ir neparasti aizkustinošas [12, 124].

No jaunlatviešu kustības un Pirmajiem vispārējiem latviešu dziesmu svētkiem šos vērojumus šķir ilga laika distance. To tapšanas brīdī latvieši vēl bija dzimtcilvēki un par jebkādu nacionālo mākslu vai kultūru droši vien nemaz nedomāja – ja nu vienīgi vispārdrōšākajos sapņos.

Latviešu profesionālās mūzikas vēsture nav pārāk gara. Tās pirmsākumus varētu meklēt 19. gadsimta 40. gados, jo 1839. gadā Valmierā un 1841. gadā Irlavā dibināti pirmie skolotāju semināri. Tur mācījās daudzi vēlāk ievērojami latviešu kultūras darbinieki. Par to izsmeļoši stāsta Valentīns Bērzkalns savā grāmatā *Latviešu dziesmu svētku vēsture 1864–1940* [2].

T. s. jaunlatviešu kustības rašanos iezīmēja Jura Alunāna *Dziesmiņu* (1856) iznākšana. Ar tām autors uzsāka latviešu literārās valodas kopšanu.

Latviešu valoda pielīdzināma treknai, auglīgai zemei, kas palaista un bez kopšanas būdama, gušņas un dadžus izaudzina, bet, kas ar prātu kopta, svarīgus zelta kviešus simtkārtīgos augļos atmet, J. Alunāns vēlāk rakstīja. Viņam bija sekotāji, un jau ļoti drīz par latviešu literārās valodas pamatu atzīta tautas daiļrade. Īstus latviskus vārdus jau citādi nespēsīm sakrāt, kā tikai tad, kad savāksim un uzzīmēsīm visas tautas dziesmiņas, ir jaukā pasaciņas un teikas, kodolīgos sakāmos vārdus, gudrās latviešu mīklas [1].

Latviešu jaunie inteliģenti brauca mācīties uz Tērbatas universitāti, uz Pēterburgu. Tieši tur viņi iepazinās ar pirmajām igauņu tautasdziesmu publikācijām, un jau 19. gadsimta 50. gados Krišjānis Valdemārs ierosināja vākt folkloru. Viņš arī aktīvi un reizēm pat diezgan asi mudināja latviešus nekaunēties no savas tautības un justies tikpat vērtīgiem kā jebkuras citas tautas pārstāvjiem.

Latviešu tautai jūs esat vajadzīgi, Jūs, kas kaunējāties par savu tautību, un tādēļ arī no citām tautām daudzreiz topat nievāti. Latviešu tauta nevar cieņā un godā tikt, kad katrs, kas augstākā vietā ticis, aizliedz savu latviešu tautību un tādēļ nenāk tautai par godu (kā gandrīz visām tautām), bet par kaunu [22].

Topošo literātu, gleznotāju, grafiķu, komponistu galvenais mērķis bija radīt latvisku mākslu, tādu, kas atšķirtos no tolaik valdošās krievu un vācu kultūras. Jurjānu Andrejs, uz Pēterburgu braukdams, veda līdzī kokli un tautastērpu. Tika rīkoti pirmie koncerti, pirmie dziesmu svētki. Par leģendu jau kļuvis Kronvaldu Ata protests Jāņa Cimzes runai Pirmajos vispārējos dziesmu svētkos (1873), kur latviešu tauta salīdzināta ar māsu, kam pūru kaļ trejādi bāleliņi – vācu skolas, vāciskā Rīga un Baltijas muižniecība. Pēc laikabiedru atmiņām, *Kronvalds piecēlās un atgādināja, ka dziesmu svētku dēļ pateicība nākoties RLB-ai, tautietēm, mātēm un tautas dēliem. Bet prasot, kur c ē l ā s šie svētki, kas vieno Kurzemi un Vidzemi, jāatbildot: ne valoda vien, ne dziesma vien, ne vācu skolas neesot to darījušas. Bet p i r m a i s gods nākoties t a u t ī b a s garam, kas jaunākos laikos brīnišķīgi spēcīnājis latviešus. V ā c u skolas strādājot ilgus gadus mūsu zemē, bet v i s p ā r ī g o s l a t v i e š u dziesmu svētkus tikai t a g a d svinam, kad t a u t a s gars mūs cilājis saviem varenajiem spārnēm [2, 51].* Latvieši līdz Pirmajiem dziesmu svētkiem bija kļuvuši jau pietiekami patstāvīgi un pašapzinīgi, lai nejustos atkarīgi no jebkādiem blakus apstākļiem un pat no valdošās vācu sabiedrības.

Samērā tālu šajā laikā bija attīstījusies arī latviešu folkloristika. Kaspars Biezbārdis bija viens no literātiem, kuri episku sacerējumu trūkumu mēģināja pamatot nevis ar apgalvojumu, ka latviešiem nav savas vēstures, bet gan izskaidroja to ar tautas rakstura īpatnībām: *Latviešu tauta nav nekad uz vareniem asiņainiem darbiem dzinusies, nav nekad tādus darbus ieraudzījusi par slaveniem. Latviešu tauta ir bijusi arvien tāda, kā vēl šo baltu dienu: visai mierīga un rāma tauta, to pierāda mūsu visu*

vecākās vēl tagad līgotas un gaviļētas tautas dziesmas. Latviešu tauta nav nekad cienījuse darbus ar asinīm traipītus, bet tos nožēlojuse; arvien laipnīga, pacietīga tauta, brammaņus nekad godā neturēdama, viņa vairāk meklējuse glābšanos no briesmu uzņēmāšanās nekā dzinusies uz atriebšanos [3].

Pievēršanās lielākoties vienbalsīgām tautas melodijām šķiet neparasta laikmetam, kad mūzikā jau attīstījusies harmoniskā domāšana, tātad daudzbalsība. Tautasdziesmu skaņkārtas atšķīrās no pierastā mažora un minora, tās mudināja eksperimentēt. Jaunās, *tautiskās* harmonijas loģika balstījās kontrapunktējošu melodisko līniju kustībā, modalitātē. Mūzikas folkloristikas toreiz Latvijā vēl nebija, taču jau ļoti drīz, pēc Trešajiem vispārējiem dziesmu svētkiem, Jurjānu Andrejs, pamatodams vajadzību pēc tautas melodiju krājuma, rakstīja:

Lai nu šie mūsu mākslinieki varētu radīt tiešām oriģinēlu tautisku mūziku, ir nepieciešami vajadzīgs, ka viņi pamatīgi pazīst savas tautas mūziku, t. i., tautas dziesmu, rotaļu, daiņu un deju melodijas, jo “bez tautības nav oriģinālības” [13].

Rīgas Latviešu biedrības Zinību komisija 1896. gadā sarīkoja etnogrāfisko izstādi, kurā piedalījās jauno mākslinieku grupas *Rūķis* dalībnieki. Izstādē bija arī Rīgas Latviešu biedrības Mūzikas komisijas veidota mūzikas nodaļa, kurā varēja apskatīt vairākus senus instrumentus un arī dzirdēt latviešu tautas mūziku. Ap to pašu laiku bija jau iznākusi Jurjānu Andreja *Latvju tautas mūzikas materiālu* pirmā burtnīca (1894). Vienlaikus ar šo pētījumu tika publicēts arī Krišjāņa Barona *Latvju dainu* pirmais sējums.

Tautas dziesmas ir ļoti daudzpusīgas, tāpat kā veselas tautas dzīve, ko tās visos smalkumos tēlo. Tām nepietiek, ja tās tikai dzejas daiļuma gaismā un no dzejas daiļuma stāvokļa aplūkojam. Pareizu, pilnīgu gaismu tautas dziesmām dod pilnīgi un pareizi saprasta tautas dzīve un ieskatī, tautas liktens, tautas sirds un gars, un īsteno stāvokli mēs ieņemsim, ja piesavināsimies tautas jūtas tais brīžos, tais gadījumos un apstākļos, kad tā savas dziesmas dzied jeb senāk dziedāja un kas viņās klausījās [13].

Pirms simts gadiem bija izveidojies samērā skaidrs priekšstats par tautas mākslu, bija arī vēlēšanās to izmantot un darīt pieejamu pašai tautai. Vēlāk, pēc Pirmā pasaules kara, žurnāls *Taurētājs* rakstīja par Jurjānu Andreja nozīmi mūsu kultūrā:

Visapkārt veras tukšumi, kuriem pāri stiepijas tautas dziesmu melodiju meti. Jurjāns ir pirmais, kas šos tiltus metis pāri tukšai neesamībai un mezdams domājis pie latviešu mūzikas dārzkiem, kuriem reiz atzaļot [7].

Runa ir par 19. gadsimta 80. gadiem. Parīze jūsmo par Klodu Debisī, bet Rīgā skan Jurjānu Andreja *Latvju vispārējo dziesmu svētku maršs*, *Latvju dejas* un Jāzepa Vītola simfoniskais tēlojums *Līgo*.

Tomēr apzināsimies, ka, piemēram, dziesmu svētku pastāvēšana Baltijā, vērtējot to Eiropas nacionālo kultūru attīstības kontekstā, ir skaists, aizkavējis un aizkavējams mirklis – laikposms, kuru citas tautas vairs nespēj atsaukt. Tas ir brīnumains pilnīgas garīgās vienotības mirklis, rets viesis, kurš nāciju apmeklē tikai atmodā vai briesmās.

Savdabīgi J. G. Herdera idejas atbalsojās Austrumeiropā, kur tautasdziesmas jau pirms viņa darbības laikmeta veidojušas nozīmīgu kultūras daļu, parasti kļūstot par nacionālās pašapliecināšanās pamatu. Dziesmu svētki visur sastapās ar nācijas sociālās slāņošanās faktu. Piemēram, Vācijā kā pretstats sākotnēji patriotisma iedvesmotajai koru kustībai jau 19. gadsimta vidū sāka veidoties strādniecības kori un to savienības, ko raksturoja sociālas, šķiriskas biedrošanās mērķi un atšķirīgs repertuārs. Zviedrijā koru kustība ātri kļuva *pilsētnieciska* – tā sadalījās pa profesionālām un strādnieku biedrībām, reliģiskām organizācijām, pat pa politiskām partijām, sazarodamās pēc to dažādajām interesēm. Latvijā un Igaunijā baznīcas korišu iekoptie pirmie asni tūdaļ laida saknes lauku laicīgo dziedāšanas biedrību augsnē. Lauku tradicionālās kultūras pamatus kordziedāšanā stiprināja zemnieku folkloras noteicošā loma repertuārā – pirmais būtiskais dzinulis šai ziņā bija J. Cimzes neaizmirstamā darbība tautiska repertuāra sarūpēšanā.

Gadsimtu mija kļuva par saspringtu laiku tautas kultūras izziņā un jaunradē. Pēterburgā darbojās Ādama Alkšņa, Jāņa Valtera un Riharda Zariņa lolotais jauno mākslinieku pulciņš *Rūķis*. J. Vītols savās atmiņās raksta:

Viens no svarīgākiem, ja ne pats svarīgākais dzinulis latvju daiļniecības jaunatnes sadzīvē un attīstībā laikā priekš gadusimtu maiņas bija “Rūķis”. Akadēmistu un štigliciāniešu nodibināts, tas drīzi ap sevi pulcināja arī citu mākslu pārstāvjus; un mēs, jaunie mūziķi, “Rūķī” vienmēr atradām plaši atvērtas durvis un

sirdis. Šeit iepazīnos un sadraudzējos ar Purvīti, Rozentālu, Zariņu, Tilberģi, Jaunkalniņu, Šķilteri, Brencēnu, Līberģi, Lapiņu u. d. c., kas jau tuvākā nākotnē pa daļai sev iekaroja vadošas vietas mūsu latvju un arī pasaules mākslā [21, 101–102].

Nacionālajai mākslai pagājušā gadsimta sākumā tika izvirzītas ļoti stingras prasības. Tai bija jāatbilst latviešu garam, latviešu raksturam un vienlaikus jābūt augstvērtīgai. Komponists un kritiķis Emīls Dārziņš puda romantisku uzskatu par latviešu noslieci uz klusām, rūgtām skumjām, kādu, manuprāt, vēlākajos gados mantojis ne viens vien komponists.

Īstai nacionālai dzejai un mūzikai vajag būt dzimušai, tā sakot, no tautas sirds. Tā pati tauta, kas dzied “Ej, saulīte, drīz pie Dieva, dod man svētu vakaru”, nevar dziedāt no sirds “Pa kalniem un lejām”. Šādas gaviles mums svešas [6, 287].

Daudz dedzīgāka ir Teodora Ūdera vēstule štigliciešiem 1911. gada 7. aprīlī:

Kungi, grābsim dziļāk cilvēces dabā, neņemsim sīkās ikdienišķības tipus, šās viendienas mušas, par varoņiem, bet dosim tipus, kas tēlo latvju tautas sīksto, izturīgo gribu, dzīves spēju, dzīves prieku un viņas spēku apzinīgi mirt. [...] Ņemsim, kungi, ar vārdu sakot, visu to no mūsu zemnieku tautiņas, ko cilvēce ir par labāko pie cilvēka atradusi, tēlosim, tad tā būs liela latviešu māksla, bet ne raibs maisījums no ārzemju tendencēm un lokālām sīkām formām, kā ir tagad [...]. Ko es pagēru latviešu mākslā, tas ir izcelt bez šaurām lokālām vai ārzemju tendencēm tās dziļi iesakņojušās vispārcilvēciskās īpašības, kas latviešiem tāpat piemīt kā vecām kultūras tautām, un ietērt latviešu vietējās formās. Tikai caur šīm vispārcilvēciskām īpašībām mūs sapratīs kā līdzbiedrus arī vecās kultūras tautas [20].

1919. gadā tika dibināta J. Vītola vadītā Latvijas konservatorija. Ilgus gadus profesors Vītols bija visas latviešu mūzikas dzīves noteicējs. Jāatceras, ka viņa mūzikas izpratne bija veidojusies gadsimtu mijā Pēterburgā, *beļajeviešu* Nikolaja Rimskā-Korsakova, Vladimira Stasova, vēlāk Aleksandra Glazunova un Anatolija Ļadova ietekmē. Pats J. Vītols rakstīja:

Latvieši ar retiem izņēmumiem mācījušies Krievijas konservatorijās. No saviem skolotājiem apgūdami tehniku, viņi tanī pašā laikā, skolotāju pamudināti, iemācījās dziļi cienīt tautas mākslu, izjust patiesu aicinājumu apgūt savas tautas mūzikas elementus, veidot no tiem savas daiļrades stilu. Krievu komponisti – latviešu

jaunatnes audzinātāji vienmēr interesējušies par savu skolnieku talanta nacionālajām izpausmēm, viņi centušies padziļināt šo audzēkņu tautiskās tieksmes. Un tādējādi krievu skola lielā mērā sekmējusi latviešu mūzikas mākslas patstāvības veidošanos [23].

Šādas J. Vītola domas acīmredzot vispirms attiecas uz viņa paša Pēterburgas konservatorijā iegūto izglītību un spēcīgo vēlēšanos nodot to tālāk pēc iespējas nesamaitātā veidā. Mūsdienās varam droši teikt, ka tas ir izdevies.

Protams, šis apskats nespēj aptvert latviešu mūziku visā tās pilnībā, taču sniedz priekšstatu par nacionālā stila attīstību, pagaidām gan tikai publicistikas līmenī. Teorētiskās koncepcijas veidošana ir nākotnes uzdevums.

Understanding of national style and its historical development in European culture

Gunta Makane

Summary

This paper deals with the so-called national style in music. For some unfortunate reasons it is not a very popular topic in the Latvian musicology nowadays, and that is why I thought it necessary to write about it.

Most of the articles I used were published in Germany or Switzerland, and that is the reason for them dealing mostly with issues of European history. That is, for example, with the problems of the nationality during the Middle Ages, and similar. I also used quite many articles from the Latvian periodics in the 19th century. These seem to be important, because they deal with Latvian language, and it is probably the most important part in the national culture, which began to exist just hundred years ago. It was also interesting to see, how the issue of nationality developed in the big neighboring country Russia.

I think, it is an issue worth thinking about, especially now, when we are about to enter Europe: a place, where Latvia has always belonged.

Literatūra

1. [Alunāns J.] *Par latviešu valodu* // Pēterburgas Avīzes. – 1862 / 21. nr.
2. Bērzkalns V. *Latviešu dziesmu svētku vēsture 1864–1940*. – Ņujorka: Grāmatu Draugs, 1965.
3. Biezbārdis K. *Mūsu tautas dziesmas* // Mājas Viesis. – 1873 / 27. nr.
4. *Colloquium Leos Janáček et musica Europaea*. – Brno, 1968.
5. Dahlhaus C. *Nationale und übernationale Musikgeschichtsschreibung // Europäische Musik zwischen Nationalismus und Exotik*. – Winterthur, 1984.
6. Dārziņš E. *Par mūziku*. Rakstu krājums. – Rīga: LVI, 1951.
7. E. R. *Jurjānu Andreja darbiem...* // Taurētājs. – 1918 / 7/8. nr., 402. lpp.
8. Finscher L. *Die Entstehung nationaler Stile in der europäischen Musikgeschichte // Europäische Musik zwischen Nationalismus und Exotik*. – Winterthur, 1984, S. 35–56.
9. Fischer von K. *Zum Begriff „national“ in Musikgeschichte und deutscher Musikhistoriographie // Frankfurter Studien: Band 3 (Zwischen den Grenzen. Zum Aspekt des Nationalen in der neuen Musik)*. – Mainz, 1979, S. 11–17.
10. Gojowy D. *Nationalismus und Kosmopolitismus // Nationaler Stil und europäische Dimension in der Musik der Jahrhundertwende*. – Darmstadt, 1991, S. 20–36.
11. Handschin J. *Musikgeschichte im Überblick*. – Lucern, 1948.
12. Herders J. G. *Darbu izlase*. – Rīga: Zvaigzne, 1995.
13. Jurjāns A. *Latvju tautas mūzikas lietā* // Baltijas Vēstnesis. – 1888 / 239. nr.
14. Krasinska L., Vītoliņš J. *Latviešu mūzikas vēsture, I*. – Rīga: Liesma, 1972.
15. Kretzschmar H. *Führer durch den Konzertsaal*. – Berlin, 1887.
16. Nef W. *Einführung in die Musikgeschichte*. – Zürich, 1920.
17. Niemann W. *Die Musik seit Richard Wagner*. – Berlin, 1913.
18. Seidel W. *Nation und Musik // Nationaler Stil und europäische Dimension in der Musik der Jahrhundertwende*. – Darmstadt, 1991, S. 5–19.
19. Sulzer J. G. *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. – Leipzig, 1774.
20. Ūders T. *Atdot spēkus nākotnei / vēstuļu fragmentu publicējums J. Pujata atlasē // Literatūra un Māksla*. – 1968 / 20. nr.
21. Vītols J. *Manas dzīves atmiņas*. – Rīga: Liesma, 1988.
22. Zobugals [Valdemārs K.]. *Kaunīgi latvieši* // Pēterburgas Avīzes. – 1863 / 8. nr.
23. Витол Я. *Народная песня* // Сегодня. – 1929 / 270. nr.
24. *История русской музыки: том 6 / редкол.: Ю. Келдыш и др.* – Москва: Музыка, 1989.
25. *Музыкальная эстетика России XI–XVIII веков / сост. А. Рогова*. – Москва: Музыка, 1973.
26. Одоевский В. *Письма к любителю музыки об опере г. Глинки “Иван Сусанин” // Материалы и документы по истории русской реалистической музыкальной эстетики: том 1 / сост. А. Оголевец*. – Москва: ГМИ, 1954, с. 159–166.