

“RAKSTOT DIVU VEIDU MŪZIKU”: VERNONS DJŪKS ALIAS VLADIMIRS DUKEĻSKIS

Marianne Beca (*Marianne Betz*)

Kopsavilkums

Vladimirs Dukeļskis (*Vladimir Dukelsky*, 1903–1969), kurš auga Kijivā līdz brīdim, kad viņa ģimene emigrēja uz ASV 1921. gadā, ir “bilingvāls” vairākās nozīmēs. Viņa dzimtā valoda bija krievu, taču viņš nevainojami runāja arī angļu valodā, kas bija ceturta no pārvaldītajām valodām līdzās franču un vācu mēlēm. Izglītību Dukeļskis ieguva Kijivas konservatorijā, absolvējot klavieru un kompozīcijas klases. Taču viņam piemita ne mazāks talants populārajā mūzikā. Sava mentora Džordža Gēršvina (*George Gershwin*) iedvesmots, Dukeļskis pieņēma amerikāņu pseidonīmu “Vernons Djūks” (*Vernon Duke*), kopš 1926. gada savas kompozīcijas parakstot gan kā Dukeļskis, gan Djūks.

Dukeļska-Djūka neparastās biogrāfijas pētniecība, īpaši 20. gs. 20. un 30. gadu kontekstā, sniedz vērtīgu ieskatu viņa komponista rokraksta attīstībā, vienlaikus izmantojot “divas muzikālās idiomās”. 1955. gadā ar Vernona Djūka vārdu publicētajā autobiogrāfijā viņš apraksta savu neparasto “duālo muzikālo eksistenci” kā savdabīgu personības dalīšanos – no vienas puses “nopietnais” Dukeļskis”, kurš mēģina atrast savu vietu 20. gadsimta klasiskajā mūzikā, no otras – “nenopietnais” Vernons Djūks, kurš prieka pēc raksta populāras dziesmiņas un mūziku šoviem, kas tomēr beigās kļūst par viņa ienākumu avotu.

Dukeļska viendabīgais Klavierkoncerts Domažorā, sarakstīts Artūram Rubiņšteinam (*Artur Rubinštejn*), ir tipisks viņa agrīnās klasiskās mūzikas paraugs, kas aplūkojams kontekstā ar iegūto pamatīgo konservatorijas izglītību un viņa saikni ar, piemēram, Sergeja Prokofjeva (*Sergej Prokof'ev*) kompozīcijas stilu.

Caur Rubiņšteinu Dukeļskis iepazīna 20. gadu Parīzes un Londonas mākslinieku vidi. Viņš tikās ar Sergeju Djaģiļevu (*Sergej Dâgilev*), kurš uzaicināja Dukeļskis sacerēt mūziku baletam *Zefīrs un Flora* (*Zéphire et Flore*, 1925), un Seržu Kusevicki (*Serge Koussevitzky*), kurš ne tikai piedāvāja izdot viņa mūziku, bet arī pasūtīnāja simfoniju, kuras pirmatskaņojumu 1929. gadā Bostonā pats arī diriģēja.

Pirmie skaņdarbi ar Djūka vārdu bija dziesmas un dejas Vīnes stila operešu Londonas iestudējumiem ap 1926. gadu. Vairākas Žana Gilberta *Ivonnas* no operas *Uši* (*Uschi*) versijas uzskatāmi parāda, kā šie numuri tika izmantoti oriģināldarbu “uzlabošanai”. Pēc pārceļšanās uz dzīvi ASV 1929. gadā Djūks savu karjeru sāka kā dziesmu, filmu un izrāžu mūzikas komponists, tādējādi finansējot Dukeļska darbu. Kad Djūka dziesma *I am only human after all* ar Airas Gēršvina (*Ira Gershwinn*) un Edgara “Jipa” Harburga (*Edgar “Yip” Harburg*) vārdiem 1930. gadā tika iekļauta rēvijā *Garrick Gaieties*, tā kļuva par viņa “biļeti uz Brodveju”.

I am only human after all vispirms bija dziesma, pēc tam izrādes hits, savukārt dziesmu *April in Paris* Djūks ar Harburga vārdiem komponēja 1932. gadā rēvijai *Walk a Little Faster*, un tā kļuva par vienu no Djūka populārākajām melodijām. Bostonas kritiķis H. T. Pārkers savā recenzijā ne vien slavēja aizkustinošo, gandrīz sentimentālo melodiju, bet arī dēvēja Djūku par modernistu drosmīgu ritmu un griezīgu disonansu izmantojuma dēļ. Vairākas desmitgades vēlāk Aleks Vailders (*Alec Wilder*) līdzīgi aprakstījis Djūka harmoniju efektus kā tādus, kas liek publikas matiem celties stāvus. *April in Paris* guva popularitāti pateicoties gan nošizdevumiem, gan, jo īpaši, ierakstiem, kas ļāva mūziku izplatīt plašās masās. Dažādu mūziķu interpretācijas šo melodiju pārvērtā par standartu, kas slavenajā Kaunta Beizija orķestra (*Count Basie Orchestra*) 1955. gada ierakstā 1985. gadā tika uzņemts *Grammy* Slavav zālē. Dziesmas popularitāti veicināja radiopārraides, sākot jau ar 1934. gadu, kad Djūks pārveidoja to par Fantāziju klarnetei un orķestrim *April in Paris Fantasy*. To atskaņoja CBS radio, programmas pieteicējam komentējot komponista duālo dabu un dēvējot dziesmu par “divu talantu un personību laulību”.

Vēlākās kompozīcijas topošo Brodvejas komponistu Djūku padarīja par atzītu mūziķi. Dukeļska mūzika – Pirmā un Otrā simfonija – palika neizdota, tādēļ reti atskaņota un neierakstīta, bet populārajā mūzikā Djūka rokraksts redzami attīstījās. 1934. gadā tapušajai dziesmai *Autumn in New York*, Djūks pirmoreiz sacerēja arī vārdus angļu valodā. Viņš pats to aprakstīja kā “traku dziesmu; tā lēkā no vienas tonalitātes uz citu, sarežģījot dziedātāja darbu.” *Autumn in New York* kā noslēdzošais muzikālās rēvijas *Thumbs Up!* numurs tika papildināts ar Manhetenas attēliem uz kustīgiem ekrāniem fonā. Šova panākumi bija mēreni, toties melanholiskā un sarežģītā oda Manhetenai kļuva par bieži atskaņotu hitu. Ar 1940. gada mūziklu *Cabin in the Sky* Djūks sasniedza kārtējo virsotni un pavērsienu savā karjerā. Mūzika dziesmas, īpaši tituldziesma *Taking a chance on love*, drīz vien kļuva par hitiem, 1943. gadā mūzikls tika iemūžināts filmā. Tomēr, kā raksta Džeralds Bordmens (*Gerald Bordman*), šie skaņdarbi bija “[Djūka] pēdējās Brodvejas melodijas, kas kļuva populāras.”

Ar Prokofjeva atgriešanos PSRS 1936. gadā un Gēršvina nāvi 1937. gadā, Djūks gada laikā zaudēja “divus labākos draugus mūzikā.” 1939. gadā viņš kļuva par ASV pilsoni, un kopš tā laika arī oficiāli par Vernonu Djūku, vienlaikus paliekot komponists, kas sevi definē divos atšķirīgos mākslinieciskajos rokrakstos. Svarīgs šīs dihotomijas iemesls slēpjas tajā estētikā, kādu Djūks bija apguvis konservatorijā un uz kuru attiecās Prokofjeva kritika – komponistam nevajadzētu vienlaikus sacerēt “tra-la-la” un “īstu” mūziku. Prokofjevs nebija vienīgais Djūka padomdevējs, taču svarīgākais gan, ja runa ir par ieteikumiem drīzāk koncentrēties uz sava talanta Dukeļska daļu, nevis izšķiest enerģiju populārajā mūzikā. Savulaik Krievijā par jauno un daudzsoļošu talantu dēvētais komponists Dukeļskis pamazām sāka atpalikt no praktisku iemeslu dēļ tapušā Djūka, taču abi vārdi kļuva par zīmoliem katrs savā mūzikas jomā.

Autobiogrāfijas noslēgumā Djūks beidzot paziņo par atteikšanos no Dukeļska uzvārda. 20. gs. 50. gados viņa muzikālais mantojums pamazām zaudēja aktualitāti.

Viņš vairs nesaņēma pasūtījumus izrādēm un piedāvājumus klasiskās mūzikas nošizdevumu iespiešanai. Taču arī populārās mūzikas jomā bija iestājusies stagnācija. Tomēr divi no komponista pēdējiem darbiem – *Stīgu kvartets* (1957) un *Sonāte vijole un klavierēm* (1960) parakstīti ar Vernona Djūka vārdu. Tikai 1962., 1965. un 1968. gadā tapušie dzejoļi krievu valodā publicēti kā Dukeļska darbi.

Kopš 20. gs. 60. gadiem etnomuzikologi kaldinājuši terminu “bimuzikalitāte”, kas apzīmē “mācīšanos no dažādām muzikālu priekšnesumu praksēm, kas pieder no pētnieka “dzimtās” mūzikas atšķirīgai tradīcijai”, par to plaši diskutējot. Nesenākā pagātnē minētā definīcijas paplašināta līdz “muzikālai kompetencei atšķirīgos stilos”, tādējādi ļaujot to piemērot gan dažādiem lokāliem kontekstiem, gan “kompozīcijas stilu daudzveidībai” vienas kultūras ietvarā. Šajā ziņā Dukeļskis-Djūks bija bimuzikāls. Viņa pašuztvere, izmantojot divas muzikālās idiomās vai divas muzikālās valodas, norāda uz to, ka komponists savā daiļradē “pārslēdzies” no viena muzikāla koda uz citu. Vēl viena pieeja minētās dihotomijas raksturošanai varētu būt šo kodu sociolingvistiska definēšana, nosaucot tos par sociolektiem vai etnolektiem. Djūka daiļrade sakņojās Eiropas un Amerikas klasiskās un populārās mūzikas tradīcijās. Iedvesmojoties no tādiem komponistiem kā Gēršvins un Prokofjevs, viņš attīstīja savu stilu. Viņš bija bilingvāls krievu un angļu valodās, un tieši tāpat viņš bija bilingvāls mūzikā, vienlaikus attīstot atšķirīgas, bet savstarpēji saistītas muzikālās idiomās.