

Jāzepam Vītolam – 150  
Mūzikas akadēmijas raksti

Jāzēpa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, 2015

XII

Mūzikas akadēmijas raksti, 12  
Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, 2015, 264 lpp.  
ISSN 978-9984-588-38-4

**Izdevējs • Publisher**  
**JĀZEPA VĪTOLA LATVIJAS MŪZIKAS AKADĒMIJA**

**Redakcijas kolēģija • Editorial Board**

Boriss Avramecs (Rīgas Pedagoģijas un izglītības vadības akadēmija)  
Anda Beitāne (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)  
Tamāra Bogdanova (Rīgas Pedagoģijas un izglītības vadības akadēmija)  
Mārtiņš Boiko (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)  
Jons Brūveris (*Jonas Bruveris*; Lietuvas Mūzikas un teātra akadēmija)  
Ēvalds Daugulis (Daugavpils Universitāte)  
Lolita Fūrmane (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)  
Ilma Grauzdiņa (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)  
Ingrīda Gūtberga (Bostonas Universitāte)  
Baiba Jaunslaviete (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)  
Jefims Jofe (*Efim Yoffe*; Levinska Izglītības koledža, Telaviva; Maimonīda Valsts klasiskās akadēmija, Maskava)  
Kevins K. Kārns (*Kevin C. Karnes*; Emorija Universitāte, Atlanta)  
Arnolds Klotiņš (Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts)  
Jānis Kudiņš (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)  
Taťjana Kuriševa (*Татьяна Куришева*; P. Čaikovska Maskavas Valsts konservatorija)  
Jeļena Ļebedeva (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)  
Georgs Pelēcis (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)  
Ilze Šarkovska-Liepiņa (Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts)  
Jānis Torgāns (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)  
Audrone Žuraitīte (*Audronė Žiūraitytė*; Lietuvas Mūzikas un teātra akadēmija)


Sastādītāja un redaktore • Ilze Šarkovska-Liepiņa  
Konsultants • Jānis Torgāns  
Angļu valodas tekstu tulkotāji un redaktori • Egils Kaljo, Toms Ostrovskis  
Krievu valodas tekstu redaktore • Jeļena Ļebedeva  
Literārā redaktore • Ilze Velšmida  
Dizains • Dita Pence, Kristīna Bondare

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

© Natālija Braginska (*Наталья Брагинская*), Taťjana Broslavskā (*Татьяна Брославская*), Lolita Fūrmane, Ilma Grauzdiņa, Jūlija Jonāne, Jānis Kudiņš, Urve Līpusa (*Urve Lippus*), Jeļena Ļebedeva, Zane Prēdele, Tamāra Skvirskā (*Тамара Сквирская*), Vladimirs Somovs (*Владимир Сомов*), Ilze Šarkovska-Liepiņa, Armands Šuriņš

Krājums izdots ar Valsts Kultūrkapitāla fonda atbalstu



  
**Komponista Jāzepa Vītola  
150. gadadiena  
(1863-1948)**  
Apvienoto Nāciju Izglītības, zinātnes un kultūras organizācija  
Svinam kopā ar UNESCO



Tipogrāfija ABC Jums  
SIA "ABC Jums"  
Kurzemes prospekts 10-2,  
Rīga, LV-1063  
e-pasts: abcjums@abcjums.lv



**Jāzeps Vītols –  
personība, daiļrade, konteksti**

---

**Jāzeps Vītols –  
Personality, Creative Work, Contexts**

---

**Язепс Витолс –  
личность, творчество, контексты**



Jāzeps Vītols Sanktpēterburgā. Fotoattēls glabājas Sanktpēterburgas  
N. Rimska-Korsakova Valsts konservatorijas bibliotēkā (СПбГК).

## Saturs

Priekšvārds	8
Preface	10

## LAIKMETS, ESTĒTIKA, MŪZIKAS DZĪVE

<b>Jānis Kudiņš</b>	13
---------------------	----

Jāzeps Vītols Eiropas mūzikas vēsturē. Izcilā klasiķa estētisko uzskatu un stila koordinātas

Jāzeps Vītols in European Music History. The Aesthetic Beliefs and Style Coordinates of the Distinguished Classicist

<b>Baiba Jaunslaviete</b>	23
---------------------------	----

Jāzeps Vītola mūzika Rīgas vācu un krievu preses atsauksmēs

Reviews of Jāzeps Vītols Music in the Riga German and Russian Press

<b>Urve Lippus/ Urve Lipusa</b>	39
---------------------------------	----

Latvian Music and Musicians in Tartu, Summer 1916

Latviešu mūzika un mūziķi Tartu 1916. gada vasarā

<b>Ilze Šarkovska-Liepiņa</b>	52
-------------------------------	----

Jāzeps Vītols un Dziesmu svētku tradīcija

Jāzeps Vītols and the Tradition of Latvian Song Festivals

## ARHĪVI UN DOKUMENTI

<b>Наталья Брагинская/ Natalia Braginskaya/ Natālija Braginska</b>	71
--	----

Язепс Витолс в Петербургской консерватории (по материалам архивов Санкт-Петербурга)

Jāzeps Vītols at the St. Petersburg Conservatory (Based on the Material from the St. Petersburg Archives)

Jāzeps Vītols Pēterburgas konservatorijā (pēc Sanktpēterburgas arhīvu materiāliem)

<b>Lolita Fūrmane</b>	92
-----------------------	----

Krievu mūziķu sarakste ar Jāzepu Vītolu pēc viņa aizbraukšanas no Sanktpēterburgas (par retiem vītoliānas avotiem Latvijas Mūzikas akadēmijā)

The Correspondence of Russian Musicians with Jāzeps Vītols after His Departure from St. Petersburg (Regarding Rare *Vitoliana* Sources at the Latvian Academy of Music)

**Тамара Сквирская / Tamara Skvirskaya/ Tamāra Skvirska** 116

Наследие Язепа Витолса в научно-исследовательском отделе рукописей Петербургской консерватории

The Heritage of Jāzepe Vītols in the Manuscript Scientific Research Department at the Library of St. Petersburg Conservatory

Jāzepe Vītola mantojums Pēterburgas konservatorijas bibliotēkas Rokrakstu zinātniskās pētniecības nodaļā

**Владимир Сомов/ Vladimir Somov/ Vladimirs Somovs** 130

Материалы Язепа Витолса в архиве Попечительного Совета для поощрения русских композиторов и музыкантов (Отдел рукописей Петербургской консерватории)

Jāzepe Vītols Materials in the Archive of the Board of Trustees for the Promotion of Russian Composers and Musicians

Jāzepe Vītola materiāli Krievu komponistu un mūziķu atbalsta kuratoru padomes arhīvā (Pēterburgas konservatorijas Rokrakstu nodaļa)

**Armands Šuriņš** 146

Jāzepe Vītola maz pazīstamo vēlīno vēstuļu liecinājums sarakstē ar Irēni Narvaiti

The Testimony of the Little-known Late Letters of Jāzepe Vītols to Irene Narvait (Irēne Narvaite)

**Zane Prēdele** 166

Jāzepe Vītols ikonogrāfiskajos avotos

Jāzepe Vītols in the Sources of Iconography

## **VĪTOLA MŪZIKA ŽANRA UN STILA PĒTNIEKU SKATĪJUMĀ**

**Ilma Grauzdiņa** 187

Situācijas gleznas Jāzepe Vītola *a cappella* kormūzikā

Situation Images in Jāzepe Vītols *a cappella* Choir Music

**Jeļena Lebedeva / Elena Lebedeva** 208

Žanru teksti un konteksti Jāzepe Vītola mūzikā

Texts and Contexts of Genre in the Music of Jāzepe Vītols

**Татьяна Брославская/ Tatyana Broslavskaya/ Tatjana Broslavska** 226

Приношение белявцам: отголоски ориентализма в творчестве Язепа Витолса (с учетом рукописей, хранящихся в Санкт-Петербургской консерватории)

Dedicated to the Belyayevs: Oriental Echoes in the Creative Works of Jāzeps Vītols (Considering Manuscripts in the St. Petersburg Conservatory)

Veltījums beļajeviešiem: orientālisma atbalsis Jāzēpa Vītola daiļradē (vērtējot manuskriptus, kas glabājas Sanktpēterburgas konservatorijā)

**Jūlija Jonāne**

239

Jāzēpa Vītola reliģiskās mūzikas (re)vīzija

The (Re)View of the Sacred Music of Jāzeps Vītols

**Par autoriem/About the authors**

255

## Priekšvārds

2013. gadā Latvijā plaši svinēja latviešu komponista Jāzepa Vītola (1863–1948) 150. gadskārtu, kas tika iekļauta UNESCO svinamo dienu kalendārā līdzās rakstnieka Alberta Kamī, izgudrotāja Rūdolfa Dīzeļa, komponista Riharda Vāgnera un citu ievērojamu personību gadadienām. Jāzeps Vītols ierindojas to pasaules autoritāšu vidū, kuras veicinājušas izglītības, kultūras un zinātnes attīstību. Viņa personības monumentalitāte un daudzšķautņainība noteica to, ka Jāzeps Vītols kļuva par Latvijas mūzikas galveno autoritāti vairāk nekā pusgadsimta garumā. Sabiedrībā novērtēts kā komponists, pasniedzējs, kritiķis, publiskais tēls, Vītols spēlēja nozīmīgu lomu mūzikas izglītības attīstībā un Latvijas profesionālās mūzikas dzīvē 19. un 20. gs. mijā. Viņš ir devis arī būtisku ieguldījumu latviešu Dziesmu svētku tradīcijas pilnveidē – Vītola opusi ir neatņemama Dziesmu svētku un tādējādi arī UNESCO Cilvēces mantojuma daļa. Līdz pat mūsdienām viņa personība turpina ietekmēt Latvijas mūzikas gaitu un atpazīstamību pasaulē.

Jāzepa Vītola daudzpusīgā devuma apguve un analīze ir intriģējošs un nozīmīgs pētniecības lauks, ar kuru saskaroties joprojām urda neskaitāmi jautājumi gan par Vītola ietekmi uz daudzu, arī cittautu komponistu izaugsmi, gan par Vītola personību, viņa biogrāfiju, daiļrades sociālajiem un kultūras kontekstiem. Šiem un citiem jautājumiem 2013. gada oktobrī tika veltīta Starptautiskā zinātniskā konference *Jāzeps Vītols – personība, daiļrade, konteksti*. To organizēja Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija sadarbībā ar Nikolaja Rimskakorsakova Sanktpēterburgas konservatoriju, veltot abu augstskolu ilggadējā profesora, Latvijas Mūzikas akadēmijas dibinātāja un pirmā rektora mantojuma analīzei. Konferencē nolasītie referāti nu iekļauti Mūzikas akadēmijas rakstu jaunajā krājumā, kurš šoreiz ir tematiski viengabalains, veltīts vienai personībai.

Krājuma pirmā sadaļa – *Laikmets, estētika, mūzikas dzīve* – aptver materiālus, kas izgaismo Vītola māksliniecisko un publicistisko, kā arī sabiedrisko darbību, analizējot estētiskos un vēsturiskos aspektus, atspoguļojot atsevišķus mūzikas dzīves rakursus. **Jānis Kudiņš** meklē Jāzepa Vītola radošā mantojuma uztveres koordinātas Eiropas mūzikas vēsturē, risinot jautājumus par Vītola estētikas pamatiem. **Baiba Jaunslaviete** salīdzina dažādus skatījumus uz Jāzepa Vītola daiļradi, kas pausti Rīgas vācu un krievu presē komponista darbības aktīvākajā laikā – kopš 19. gadsimta 80. gadiem līdz 20. gadsimta 30. gadiem. Kā saka autore, „viedokļi par nacionālo kultūru, ko pauž paši tās pārstāvji un vērtētāji no malas, nekad nebūs identiski”. Tāpēc to salīdzinājums, iespējams, var sniegt atbildi uz jautājumu: kas nacionālajā kultūrā ir interesants un spilgts ne tikai lokālajā ziņā, bet arī plašākā kontekstā raugoties. Šādu starptautisku dimensiju un salīdzinājumus iezīmē arī igauņu muzikoloģe **Urve Lipusa** (*Lippus*, Tallina), atspoguļojot



latviešu mūziķu darbību Tartu un Vītola personības ietekmes Igaunijā Pirmā pasaules kara laikā. Jo vērtīgs šis materiāls ir arī tāpēc, ka mūsu kolēģe gluži nesen aizgājusi no dzīves, un šī ir viena no viņas pēdējām publikācijām. Savukārt **Ilze Šarkovska-Liepiņa** apkopo un analizē Jāzepa Vītola devumu Latvijas Dziesmu svētku tradīcijas attīstībā.

Sadaļa *Arhīvi un dokumenti* atver ne vienu vien intrigējošu un pirmreizīgu lappusi Vītola personības iepazīšanā. **Natālija Braginska** (Sanktpēterburga) ataino Jāzepa Vītola darbību Pēterburgas periodā, balstoties uz Krievijas Ziemeļu galvaspilsētas arhīvu krājumiem. **Lolita Fūrmane** ielūkojas līdz šim nepētītos Vītola piemiņas istabas materiālos – krievu mūziķu vēstulēs Jāzepam Vītolam pēc viņa aizbraukšanas no Sanktpēterburgas. **Tamāra Skvirska** (Sanktpēterburga) sniedz pārskatu par Vītola materiāliem Pēterburgas konservatorijas krātuvēs, savukārt **Vladimirs Somovs** (Sanktpēterburga) analizē dokumentus Krievu komponistu un mūziķu atbalsta kuratoru padomes arhīvā, raksturojot Vītola lomu Pēterburgas mūzikas dzīves pašā centrā – izdevēja Mitrofana Beļajeva tuvāko draugu lokā un Pēterburgas mūzikas aktivitāšu organizēšanā. **Armands Šuriņš** pārlūko unikālu Vītola pēdējo dzīves gadu liecību – komponista vēstules Vācijā dzīvojošajai bijušajai skolniecei Irēnei Narvaitei, kura pirms nāves savu nelielo, taču kultūrvēsturiski nozīmīgo vēstuļu kolekciju novēlēja mūsu Mūzikas akadēmijai. Krājumā ietverts arī **Zanes Prēdeles** pētījums, kas veltīts Vītola portretu, šaržu un karikatūru analīzei, mēģinot atšifrēt informāciju, nolasīt simbolus, izzināt kultūrvēsturiskos kontekstus mākslinieku vizuālajos vēstījumos. Latvijas mūzikas vēsturē ikonogrāfisko avotu pētniecība pagaidām vēl nav aktuāls virziens, tāpēc autore sniegums šajā jomā ir jo īpaši vērtīgs.

Jāzepa Vītola radošā mantojuma analīzes jautājumiem veltīta trešā rubrika – *Vītola mūzika žanra un stila pētnieku skatījumā*, kuru ievada **Ilmas Grauzdiņas** raksts par *situācijas gleznām* Jāzepa Vītola *a cappella* kormūzikā, atklājot komponista kormūzikas rokraksta īpatnību – spēju objektīvā vēstījumā ietvert gleznieciskus, situāciju raksturojošus, izteiksmīgus elementus. **Jeļena Lebedeva** iedziļinās žanra problemātikā, atklājot Vītola muzikālās domāšanas saistību ar klasisko žanru tradīciju, un vienlaikus – ar skaņumākslas attīstību romantisma virzienā. **Tatjana Broslavska** (Sanktpēterburga) Vītola daiļrades žanriskajā daudzveidībā izceļ orientālās atbalsis, vērtējot manuskriptus, kas glabājas Sanktpēterburgas konservatorijā un sasaistot šīs komponista rokrakstam netipiskās iezīmes ar beļajeviešu jaunrades tradīciju ietekmi. Nozīmīga Jāzepa Vītola mantojuma šķautne skar sakrālās mūzikas žanru, kuru vērtē **Jūlija Jonāne**, *revidējot* komponista daudzveidīgo devumu reliģiskās mūzikas laukā un pievēršoties arī mazāk pazīstamiem opusiem, kā arī ielūkojoties Vītola atstātajās teorētiskajās un reliģiski filozofiskajās atziņās.

Krājuma sastādītāja  
Ilze Šarkovska-Liepiņa

## Preface

Composer Jāzeps Vītols' (1863–1948) 150<sup>th</sup> birthday was widely celebrated in Latvia in 2013, and his birthday was included in the UNESCO calendar of notable celebrations, along with writer Albert Camus, inventor Rudolf Diesel, composer Richard Wagner and other notable personalities. Jāzeps Vītols is now among those world authorities who have facilitated development of education, culture and science. His monumental and multi-faceted personality allowed Jāzeps Vītols to become the main authority in Latvian music for more than half a century. Praised as a composer, teacher, critic, and public persona, Vītols played a significant role in the development of music education and Latvian professional music life at the end of the 19<sup>th</sup> century and beginning of the 20<sup>th</sup> century. Jāzeps Vītols also made a vital contribution to the Latvian Song Festival tradition – his works are a permanent part of the Song Festival and, correspondingly, on the UNESCO intangible cultural heritage list. Even today his personality continues to influence the progress and knowledge of Latvian music in the world.

The study and analysis of Jāzeps Vītols' diverse contributions is an intriguing and significant field for research, and, when encountering this field, countless questions constantly emerge both about Vītols' influence on the development of many Latvian and international composers, as well as Vītols' personality, biography, and creative work in social and cultural contexts.

For these and other discussions, an international scientific conference was held in October 2013 and titled *Jāzeps Vītols – personība, daiļrade, konteksti (Jāzeps Vītols – Personality, Creative Work, Contexts)*. It was organized by the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music in collaboration with the Nikolai Rimsky-Korsakov St. Petersburg Conservatory, dedicating it to the analysis of the heritage of the professor of many years at both institutions, as well as to the founder and first rector of the Latvian Academy of Music.

The presented lectures are now included in the latest collection of research papers of the Academy of Music, which this time is thematically dedicated to a single subject – one distinguished personality.

The first section of the collection – *Laikmets, estētika, mūzikas dzīve (The Era, Aesthetics, Musical Life)* – includes materials which reveal Vītols' artistic and public, as well as social work, analysing aesthetic and historical aspects, reflecting certain attributes of musical life. **Jānis Kudiņš** searches for coordinates of perceptions of Jāzeps Vītols' heritage in European music history, resolving questions about the foundations of Vītols' aesthetics. **Baiba Jaunslaviete** compares diverse views of Vītols' creative work expressed in the German and Russian press in Riga in the most active period of the composer's life – from the 1880s to the 1930s. As the author says, „Opinions on national culture expressed by its very own representatives, as well as observers, will never be identical”. That is why their comparison could possibly offer an answer to the question – what is interesting and striking in a national culture not just in a local sense, but also in a broader context. The Estonian musicologist **Urve Lippus** (Tallinn) also notes these international dimensions and comparisons, reflecting the work of Latvian musicians in Tartu and the influences of

Vītols' personality in Estonia during World War I. This material is also valuable as our colleague passed away only recently, and this is one of her last publications. **Ilze Šarkovska-Liepiņa** gathers and analyses Jāzeps Vītols' contribution to the development of the Latvian Song Festival tradition.

The section *Arhīvi un dokumenti (Archives and Documents)*, reveals, for the first time, more than one intriguing page in the introduction of Vītols' personality. **Natalia Braginskaya** (St. Petersburg) addresses Jāzeps Vītols' work during his time in St. Petersburg, based on the archive collections of the northern capital of Russia. **Lolīta Fūrmane** investigates previously unexamined materials in the Vītols Memorial Room – letters from Russian musicians to Jāzeps Vītols after his departure from St. Petersburg. **Tamara Skvirskaya** (St. Petersburg) offers an overview of Vītols' materials in the St. Petersburg Conservatory collection, while **Vladimir Somov** (St. Petersburg) analyses documents in the Russian Composer and Musician Support Curator Council Archive, characterising Vītols' role in the very centre of musical life in St. Petersburg – as a part of publisher Mitrofan Belyayev's closest circle of friends, as well as being the organiser of many musical activities in St. Petersburg. **Armands Šuriņš** details and analyses a unique testimony from the last years of the composer's life – letters from the composer to his former student Irene Narvait in Germany, who, before her death, left her small but culturally and historically significant collection of letters to our Academy of Music. This section also includes **Zane Prēdele's** research, which is dedicated to the analysis of the many portraits, satirical cartoons, and caricatures of Vītols, attempting to reveal information, interpret symbols, and determine cultural and historical contexts in the visual representations by the artists. The research of iconographic sources in Latvian music history is not currently an active field of study, and that is why the author's work in this field is particularly valuable.

The third section is dedicated to the analysis of questions of Jāzeps Vītols' creative heritage – *Vītola mūzika žanra un stila pētnieku skatījumā (The Music of Vītols in the View of Genre and Style Researchers)*. In the introduction, **Ilma Grauzdiņa** writes about the *situation paintings* in the *a cappella* choir music of Jāzeps Vītols, revealing the unique aspects in the handwriting of Jāzeps Vītols' choir music – the ability to include artistic, situationally characteristic and expressive elements in an objective presentation. **Jeļena Lebedeva** goes deeper into the problems of genre, revealing the links between the musical thinking of the composer and the classical genre traditions, and, at the same time, the development of romantic trend in compositional art. **Tatiana Broslavskaya** (St. Petersburg) reveals the Eastern echoes of the genre diversity of Vītols' creative work, evaluating manuscripts stored at the St. Petersburg Conservatory and linking unusual aspects of this composer's writing with the influence of the Belyayev creative traditions. A significant branch of Jāzeps Vītols' heritage is the sacred music genre, studied by **Jūlija Jonāne**, who examines the composers' varied contributions to the field of religious music, examines lesser known opuses, as well as reviews Vītols' theoretical and religious philosophical conclusions.

# LAIKMETS, ESTĒTIKA, MŪZIKAS DZĪVE

*The Era, Aesthetics, Musical Life*

Эпоха, эстетика, музыкальная жизнь

# JĀZEPS VĪTOLS EIROPAS MŪZIKAS VĒSTURĒ. IZCILĀ KLASIKA ESTĒTISKO UZSKATU UN STILA KOORDINĀTAS

Jānis Kudiņš

**Atslēgvārdi:** Jāzeps Vītols, individuālais stils, estētiskie orientieri, Eiropas mūzikas vēsture

Analizējot latviešu klasika Jāzeps Vītola radošo darbību, laika gaitā ir aktualizējies jautājums par komponista mūzikas uztveri plašākā pagātnes norišu kontekstā. Vītola radošā mantojuma pētnieciskajā interpretācijā trūkst mēģinājumu dažādās salīdzinošās konstelācijās atbildēt uz jautājumu par to, kādu vietu un lomu ieņem latviešu klasiķis tajā kopīgajā radošās domas attīstības telpā, ko varētu dēvēt par Eiropas mūzikas vēsturi. Kā būtu iespējams definēt komponista Vītola devumu komponista dzīves laikā valdošo estētisko priekšstatu un stilistisko risinājumu kopumā citu Eiropas valstu kontekstā? Atbildes meklējumos nelielajā apcerē autors piedāvā aplūkot šādus aspektus:

- skatījums uz Jāzeps Vītola estētiskajiem priekšstatiem un stilistiskajiem orientieriem mūzikā;
- komponista attiecības ar viņam labi zināmajām 19. gadsimta romantisma stila tendencēm un 20. gadsimta sākumā strauji uzplaukušo modernisma estētiku;
- Jāzeps Vītola mūzikas individuālā stila vieta un loma Eiropas mūzikas vēsturē 19. gadsimta beigās un 20. gadsimtā.

## Jāzeps Vītola estētiskie uzskati

Iedziļinoties Vītola estētiskajos priekšstatos, uzreiz jākonstatē, ka šis ir viens no vismazāk skartajiem jautājumiem mūsu vītoliānā. Kādi ir komponista estētiskie orientieri? Ikviens radoša personība savu māksliniecisko pasaulu uztveri reprezentē jaundarbos ar izteiksmes līdzekļu kopumu, to kompozicionālajiem risinājumiem un žanru prioritātēm. Šis aspekts dod pietiekami daudz informācijas par komponista mūzikai raksturīgo poētiku. Un, ja skaņradis līdztekus kompozīcijai darbojies arī kā publicists, šis darbības lauks noteikti piedāvās daudz norāžu estētisko uzskatu teorētiskajam vispārinājumam.

Vītols mantojumā ir atstājis bagātīgu mūzikas kritikas klāstu, kura lielāko daļu veido kritiskās apceres Sanktpēterburgas periodā (savulaik to lietpratīgu analīzi veica Vija Muške grāmatā *Jāzeps Vītols – mūzikas kritiķis*, 1974). Vītola mūzikas kritiķa darbība joprojām ir viens no vērtīgākajiem avotiem paša komponista estētisko uzskatu konkretizācijā.

Turklāt īpašu vērtību tam piešķir apstākļi, ka Sanktpēterburgas periods (1880–1918) Vītola daiļradē bija visintensīvākais. Tolaik latviešu komponists radīja lielāko daļu kompozīciju, kas var kalpot kā atskaites punkts salīdzinājumam ar Latvijas pirmās brīvvalsts laikā radīto mūziku.

Kādas mērauklas raksturo Vītola mūziku un uzskatus par mūziku? Atbildes meklējumos varētu izvirzīt šādu tēzi: ar Vītola vārdu Latvijas mūzikas vēsturē skaidri izceļas viena no 19. gadsimta romantisma laikmeta tendencēm – savveida klasicistisks akadēmisms romantisma estētikas ietvaros. Tieši 19. gadsimta klasisko žanru mūzikas ievirzē Vītols bija atradis tos estētiskos ideālus, kas viņam bija aktuāli visā radošajā mūžā un kas regulāri parādās viņa skaņdarbos. Kā skaisti veidota dekoratīva virskārta tajos laika gaitā ir nedaudz mainījusies vien mūzikas stilistika – raugoties, tā teikt, *no putna lidojuma*, acīmredzami parādās viena pamatlīnija. Vītola mūzikā dominē izsmalcinātas romantiskas liriskas elements, kas jo spilgti pārstāvēts vokālajā kamermūzikā un kordziesmās. Vienlaikus, it īpaši atsevišķu kora balāžu izteiksmē, parādās arī emocionāli atklātāks romantisks patoss. Savukārt instrumentālmūzikas žanros raksturīga iezīme ir tembru koloristika un formas plastika. Tā jo īpaši skaidri uztverama Vītola simfoniskajos darbos, piemēram, uvertūrās, arī vispazīstamākajā orķestra darbā *Dārgakmeņi* (1924), un arī klaviermūzikas meistardarbos – variācijās par tautasdziesmu *Ej, saulīte, drīz pie Dieva* (1891) un *Viļņu dziesmā* (1909).

Kopumā Vītols nav pilnībā piederīgs 19. gadsimta *tīrajiem* romantiķiem – kaut vai tādēļ vien, ka komponists dod priekšroku izteiksmīgai formas plastikai un dramaturģijas līdzsvarotībai. Pretstatā romantiskajai pasauluztverei raksturīgajam, nereti melnbaltajam redzējumam un emocionālajai sakāpinātībai līdz sirdi plosošai un fatālai baltkvēlei Vītols pārsvarā izvēlēties distancētu emocionalitāti. Piemēram, daudzās Vītola solodziesmās priekšplānā ir nevis pārdzīvojamu tieša izpausme, bet tēla psiholoģisko aspektu niansēta atklāsme (to precīzi raksturojis arī Arnolds Klotiņš publikācijā *Jāzeps Vītols kā mūzikas fundamentālists un universālists*, skat.: Klotiņš 2013).

Iepriekš teiktā kontekstā svarīgi novērtēt faktoros, kas ietekmēja Vītola estētiskos ideālus. Publicista darbībā Pēterburgā, vērtējot gan savu laikabiedru, gan iepriekšējo paaudžu komponistu mūziku, izgaismojas noteikti orientieri. Piemēram, Vītola iemīļotākie komponisti viņa kritikās ir Johanness Brāmss (*Brahms*, 1833–1897) un Rihards Vāgners (*Wagner*, 1813–1883).

Pirmajā brīdī var rasties priekšstats par pretrunu – cik gan daudz kopīga var būt abām norādītajām vācu – austriešu mūzikas kultūras tradīcijām piederīgajām un tik atšķirīgajām personībām? Saistībā ar Vītola uzskatiem pretruna tomēr ir tikai šķietama. Nebūdam Vāgnera proponētās mākslu sintēzes idejas adepts (ši ideja saistīta ar mākslu

sintēzi muzikālās drāmas veidolā), latviešu komponists analītiskajos publicista novērojumos ļoti precīzi uztvēra un augstu vērtēja ģeniālā vācu operkomponista prasmi radīt visnotaļ harmonisku kompozīciju, izmantojot visus izteiksmes komponentus (Muške 1974: 70–72).

Savukārt Vītola uzskatos par Brāmsa daiļradi ir vērojama visai izteikta gara radniecība ar vācu komponistu. Vērtējot Brāmsa mūziku, Vītola tekstos parādās tādi formulējumi, kā, piemēram, tīras jeb absolūtas mūzikas formas, kuru virsotne ir simfonijas žanrs. Akcentēta arī spēja kompozicionāli prasmīgi un pārliecinoši strādāt ar tēmu – specifiskas muzikālās idejas paudēju skaņdarbā (Muške 1974: 66–67).

Vītols kritiķa darbībā Pēterburgas periodā daudzreiz ir izteicis atzinību arī Sergeja Taņejeva (*Танеев*, 1856–1915) un Aleksandra Glazunova (*Глазунов*, 1865–1936) mūzikai. Šos komponistus viņš uzskatīja par paraugu centienos kompozicionāli ļoti pārdomātā formā un dramaturģijā paust emocionāli piesātinātu vēstījumu, piešķirt ekspresīvai brīvībai objektīvu izteiksmi, izmantojot 19. gadsimta klasiski romantiskās mūzikas valodas plašās iespējas.

Kopumā Vītola formulējumi, kas kritikās veltīti dažiem komponista favorītiem, ļauj diezgan precīzi atrast norādes uz viņam aktuālo mūzikas estētisko un stilistisko orientieru pirmavotiem ne tikai mūzikas praksē, bet arī 19. gadsimta vācu mūzikas teorijā. Respektīvi, Vītola spriedumi par skaisto un kompozicionāli pārliecinošo mūzikā ir radniecīgi 19. gadsimtā pazīstamā vācu mūzikas kritiķa un publicista Eduarda Hanslika (*Hanslick*, 1825–1904) traktātam par absolūto jeb instrumentālo mūziku kā tās skaistuma etalonu (*Hanslick* 1854). Hanslika publikācija diezgan skaidri rezonē ar 19. un 20. gadsimta mijā notikušo mūzikas interesentu filozofisko polemiku starp divām lielām uzskatu grupām. Diskusijas vienā pusē atradās romantisma kā atklātu jūtu paušanas un mākslu sintēzes formas ideju piekritēji, savukārt pretējā pusē – mūzikas kā mākslinieciski izteiksmīgas skaņu struktūru, *stikla pērlīšu spēles* pieejas atbalstītāji. Hansliks šajā diskusijā pārstāvēja vienu no radikālākajām mūzikas autonomijas idejām – tās tika attīstītas un dažādi interpretētas 19. gadsimta vācu ideālisma filozofijas pārstāvju, piemēram, Artura Šopenhauera un Georga Vilhelma Frīdriha Hēgeļa mācību ietvaros. To raksturo, piemēram, šādas atziņas:

“Muzikāli skaistais ir ietverts skaņās un to mākslinieciskajos savienojumos un tādā veidā tas ir nesaisīts ar saturu, kas tiek piešķirts skaņu savienojumiem. [...] Galvenais mūzikas elements ir saskaņa, nepieciešams tās pastāvēšanas priekšnoteikums ir ritms. Neizsmeljami bagātīgais materiāls, no kura rada komponists, ir ietverts visu skaņu kopumā, savstarpējā mijiedarbē veidojot melodiju, harmoniju un ritmu. Muzikālā skaistuma pamatā ir melodija ar tās nebeidzamajām pārvērtībām, pārejām un uzplūdiem, atslābumu un skaņu kāpinājumu. Harmonija dod mūžam jaunu noskaņu, savukārt abu, melodijas un harmonijas, plūdumu nosaka ritms. Ritms ir muzikālās dzīves pulss, kura kolorītu izceļ tembra daudzveidība. Šādu materiālu kopumā arī izmanto komponists muzikālas idejas

paušanai. Pilnībā izteikta un noformēta, muzikālā ideja ir pats par sevi pastāvošs skaistais, kas nav uzskatāms par kādu domu vai jūtu paudēju. Mūzikas saturu nosaka skanošā forma.” (Hanslick 1854: 31–32)

Jāpiebilst, ka Hanslika apcerējums par muzikāli skaisto, īpaši akcentējot instrumentālās mūzikas nozīmi skaņu mākslas būtības noslēpuma definēšanā, ir uzrakstīts brīvā, esejiskā formā. Tajā gan ir ne mazums dažādu pretrunu, kas līdz pat mūsdienām ir norādītas dažādos ar mūzikas estētiku saistītos pētījumos. Tomēr kopumā Hanslika traktāts varētu būt viena no bākām, kas palīdz izgaismot Jāzepa Vītola mūzikā iekodētos estētiskos orientierus. Protams, nebūtu īsti pamatoti vilkt ļoti tiešas paralēles starp Vitolu un viņa vienmēr īpaši augsti vērtēto Brāmsu. Latviešu komponistu nevar uzskatīt par Hanslika ideju tiešu adeptu, tomēr var konstatēt pietiekami būtisku, lai arī pastarpinātu atsaukšanos uz Hanslika idejām. Līdzīgas ietekmes saskatāmas arī Vītola uzskatu radniecībā ar divu citu 19. gadsimta otrajā pusē pazīstamu vācu mūzikas teorētiķu Ādolfa Marksa (*Marx*, 1795–1866) un Hugo Rīmaņa (*Riemann*, 1849–1919) kompozīcijas teorijas (harmonijas, formas) mācībām. Arī to pamatā ir liktas atziņas par nepieciešamību ikvienam komponistam apgūt harmonisku kompozīcijas veidošanas prasmi, kurā valda visu izteiksmes līdzekļu līdzsvars, tādējādi atbalsojot arī klasicistiski orientētas estētikas kanonus.

16

### **Jāzeps Vītols laikabiedru kontekstā**

Iepriekš teiktais, protams, raisa tālākus jautājumus, tajā skaitā arī jautājumu par Vītola piederību krievu tā sauktās jaunās mūzikas jeb kompozīcijas skolas atzaram, kas Nikolaja Rimski-Korsakova (*Римский-Корсаков*, 1844–1908) vadībā attīstījās Sanktpēterburgas konservatorijā laikā 19. gadsimta pēdējā trešdaļā un 20. gadsimta sākumā līdz Pirmajam pasaules karam.

Vītola radošā darba saikne ar Rimski-Korsakovu ir vispārzināma. Tomēr jāatceras arī tas, ka, būdams slavenā krievu komponista ietekmēts un iesvaidīts dažādos mūzikas radīšanas noslēpuma jautājumos, Vītols tomēr savas mūzikas estētikā tikai daļēji atbalso skolotāja idejas un stila izpausmes. Atbalsis skaidri uztveramas, piemēram, Vītola apgūtajā prasmē mākslinieciski interpretēt folkloras materiālu klasisko žanru darbos, arī partitūru tembrālā skanējuma meklējumos, veidojot koloristiski spilgtas kompozīcijas, un mākā nepārspilēt ar melnbaltiem kontrastiem skaņdarba dramaturģijā.

Draugu un domubiedru kopums, kas no vēstures avotiem pazīstams kā *Beļajeva pulciņš* ar Rimski-Korsakovu priekšgalā 19. un 20. gadsimta mijā, pastāvēja nemītīgā attīstībā un dažādu personību ietekmju mijiedarbē. Šajā radošajā kopienā līdzās Rimskim-Korsakovam un viņa domubiedriem, kuri tiecās pēc sava metra daiļradei raksturīgajām



akadēmiski līdzsvarotajām līnijām, – Vitolam, Taņejevam, Glazunovam, Anatolijam Ļadovam (*Лядов*, 1855–1914) –, laika gaitā pievienojās arī citādas stilistiskos orientierus reprezentējošas personības, piemēram, Aleksandrs Skrjabins (*Скрябин*, 1872–1915). Vītola kritikās, analizējot Skrjabina darbus, iezīmējas noliedzoša attieksme pret vēlinā romantisma un tobrīd dzimstošā modernisma estētiku.

Tātad savā mūzikā un uzskatos Vītols sevi ir skaidri pozicionējis kā klasicistiski akadēmisku tradīciju piekritēju un īstenotāju, tāpēc interesanti noskaidrot, cik lielā mērā Eiropā līdzās citām konkurējošām tendencēm un stila virzieniem 19. gadsimta pēdējā trešdaļā un 20. gadsimta sākumā varēja piesaistīt publikas uzmanību Vītola izvēlētais, stila ziņā akadēmiski mērenais virziens. Atbildot uz šo jautājumu, jāatceras gan latviešu komponista publicistikā paustā attieksme, gan Vītola paša daiļrades izpausmes. Komponista dzīves laikā viņa kritikās, arī autobiogrāfiskajās dzīves atmiņās skaidri iezīmējas atturīgā attieksme pret vēlinā romantisma izpausmēm – pret ekspresīvi tiešo, emocionāli sakāpināto izteiksmes veidu, ko izmanto Vītola dažādu paaudžu laikabiedri – Antonīns Dvoržāks (*Dvořák*, 1841–1904), Edvards Grīgs (*Grieg*, 1843–1907), Žans Sibēliuss (*Sibelius*, 1865–1957) un citi. Vītola pārdomātās kompozicionālās formas un stilistiskās skaidrības, viengabalainības ideāliem nepavisam neatbilda 19. un 20. gadsimta mijā dzimstošā laikmetīgā daudzslāņu stila idejas un to atbalsošanās Gustava Mālera (*Mahler*, 1860–1911) un Riharda Štrausa (*Strauss*, 1864–1949) mūzikas pasaulē (Muške 1974: 132–139).

20. gadsimta sākuma latviešu sabiedrībā Vitolu uzskatīja par komponistu, kura mūzikai piemīt formas izsmalcinātība un emocionāli pavēsa izteiksme. To spilgti ilustrē latviešu komponista klasiķa Emīla Dārziņa (1875–1910) savulaik ļoti trāpīgi uztvertie Jāzepa Vītola estētiskie orientieri:

“Visbeidzot, runājot par Vītola mūzikā iekšējā, dinamiskā nopakāpeņojuma augstumu un dziļumu, jāsaka, ka tur ir pieejama jūtu skala no liriskā līdz dramatiskajam. Sevišķi izdevušies ir dramatiskie momenti viņa mūzikā un rāda mums autoru kā spēcīgu, vīrišķīgu personību. Bet arī liriskas ziedu viņa mūzikā diezgan. Tikai šī lirika nav izplūstošā, dvēselē dziļi smeldzošā, erotiskā ilgu un sāpju lirika, kādu to atrodam pie slāvu komponistiem Šopēna, Čaikovska un citiem, bet vairāk tuvojas ģermāņu komponistu *intīmās* lirikas tipam. Lūk, kādēļ priekš moderna, izsmalcināta jūtu un nervu cilvēka Vītola mūzika arvien būs, ja tā var teikt, daudz par *klasisku*.” (Dārziņš 1909: 124)

Vai šodien, vairāk nekā pēc simts gadiem, ir pamats uzskatīt Dārziņa atziņas par Vītola mūziku kā pārspīlētas? Diez vai. Dārziņa teiktais, manuprāt, ļoti precīzi iezīmē jautājumu par Vītola mūzikas vietu mūsu priekšstatos un attiecīgā pagātnes perioda mūzikas kultūras paradigmā. Arī pats Vītols refleksijās par sev tuviem mūzikas estētiskajiem ideāliem piedāvā pietiekami daudz norāžu uz to, ka pats viņš sevi, iespējams, uztvēris kā skaņradi, kurš vērs skatu uz stabilām pagātnes vērtībām,

nevis neskaidriem rītdienas izaicinājumiem. Vienlaikus Vītols sevi pauž kā radošu personību, kura laika ritējumā prot sadzirdēt un saprast arī tādas idejas, kas pašam nekad nav bijušas tuvas. Šeit zīmīgs ir Vītola komentārs par Kloda Debisī (*Debussy*, 1862–1918) mūziku, rakstīts meistara dzīves un radošās darbības gados Rīgā, Latvijā:

“Kad 19. gs. beigās Kloda Debisī māksla pārsteidza Eiropas mūziķus un melomānus, tad blakus nedaudziem cildinātajiem tie satika nesaprašanu, neticību, līdz galīgai atraidīšanai. Tagad, kad agrākā klasicisma un romantisma destrukcija dažiem šķietas jau Bābeles daudzvalodība tikusi, kad īstenībā sen jau vairs nepietiek agrāk daudz zināmo vārdu impresionisms, ekspresionisms, naturalisms – tagad romantiķu opozīcija – un tanī apvienojās vairākums tolaiku vadošo mūziķu – kļūst jo saprotamāka. Tas bija cīņas sākums starp divām pasaulēm. Valdošā skola aizstāvēja gadsimtiem iekarotus mākslas loģikas altārus, ko jaunie vēji draudēja apgāzt, iznīcināt. Šīs cīņas pirmā fāze aiz mums, protam jau orientēties notikušajā sadrupināšanas procesā, saprotam šīs kustības tendences: skaņu mākslas elementu diferenciacija, atsevišķu daļu noteiktā dominēšana virs citām noved mūziku pamazām līdz jaunai, lai arī pagaidām vēl stipri subjektīvai un tamdēļ ne katram saprotamai loģikai. Ritms – harmonija – meloss – krāsa – forma, no romantisma sintētiskā koka cirsti, tagad katrs par sevi meklē tālāko piepildījumu: un nedz šīm separātiskām tieksmēm jau gals paredzams, nedz arī saredzamas pazīmes kādai sintēzei, kas visus šos elementus no jauna vienotu – domājams, kādā galīgi citādā nogrupējumā.” (Vītols 1929: 148)

18

Interesanti, ka Vītola uzskati ne vienmēr sakrīt ar stilistiskas eksperimentēšanas piemēriem viņa paša daiļradē. Atmiņā var atsaukt, piemēram, vairākas 19. un un 20. gadsimta mijā un 20. gadsimta pirmajā pusē komponētās solodziesmas, to vidū *Sapņu tālumā* (Aspazija, 1906), *Bīķeris mīroņu salā* (Jānis Poruks, 1906), *Orhidejas sapnis* (Fricis Bārda, 1918), kuras negaidīti atklāj Vītolu kā emocionāli sakāpinātas, teju ekspresionistiskas muzikālas gleznas meistarū. Arī vairāku kordziesmu (piemēram, *Trīs čigāņu dziesmas*, Fricis Bārda, 1914; *Trīs nāves*, Fricis Bārda, 1917) faktūra un harmoniskās valodas izsmalcināti noklusinātās disonanses apliecina, ka sava laika stilistiskās novitātes Vitolam ar viņa aso analītisko prātu nav paslidējušas garām nepamanītas. Tādējādi jau pirmās Latvijas brīvvalsts laikā, divdesmitajos gados radītie divi vienlīdz spilgtie šedevri – simfoniskie *Dārgakmeņi* (1924) un kora poēma *Dāvids Zaula priekšā* (Fricis Bārda, 1928) – ir jāuzskata par likumsakarību. Tajos atbalsojas Eiropas modernisma mūzikas aizsākuma pieteikumi, franču impresionisma elementi – harmonijas fonikas meklējumi, smalki faktūras zīmējumi un tembru koloristiski sabalsojumi. Lai arī izlases veidā un pastarpināti pārtverti, šie elementi līdz pat šodienai apliecina, ka Vītols nekādā ziņā nav akadēmiski formāli *pareizas*, stila ziņā laikā sastingušas mūzikas radītājs.

Priekšstatus par Vītola vietu sava laika profesionālās mūzikas kultūrā var iezīmēt arī plašāku procesu mījsakarībā. Pētot mūziku ne tikai kā pašvērtību, bet arī tās recepciju sabiedrībā, šīs apceres noslēgumā ir sniegtas dažas atziņas, kas varētu rosināt turpmākās diskusijas par Vītola muzikālo mantojumu.

## Jāzepa Vītola mūzika pagātnes pieredzes izpratnes diskursā

Raugoties no šodienas skatpunkta, 20. gadsimta sākuma stilistiskais virziens, kas kultivēja akadēmiski klasiskās tradīcijas un ko Sankt-pēterburgā bija izkopusis Vītols, ilgtermiņa attīstības perspektīvā tomēr nespēja pārspēt izaicinošākās novitātes. Tās pārstāvēja vēlīnā romantisma komponisti, kuru meklējumi bija vērsti uz lielāku eksaltāciju un formveides brīvību. Tie bija prasmīgi dažādu stilu kompilētāji un eklektiķi, kā arī principiāli jaunu mūzikas izteiksmes veidu meklētāji, pirmie modernisti. Gan Vitolam tik tuvais Brāmss, gan arī Vītola līdzinieki 19. gadsimta pēdējā trešdaļā un 20. gadsimta sākumā citās Eiropas zemēs un nacionālajās kompozīcijas skolās, piemēram, Dvoržāks, Grīgs, Sibēliuss, Karls Nīlsens (*Nielsen*, 1865–1931), pieprasījumu pēc emocionālas reakcijas īstenoja daudz mērķtiecīgāk – ar tiešāk un asāk provocējošām kompozīcijām un dažādām novitātēm stilistikā. Savukārt klasicistiski akadēmiskais, 19. gadsimta romantisma mūzikas valodu dziļi integrējušais izteiksmes veids, piedāvājot daudz mākslinieciskās vērtības ziņā spilgtu piemēru, arī mūsdienu uztverē bieži eksistē tikai kā sava laikmeta fona elements. Varbūt tieši šajā apstākļī meklējama atbilde uz jautājumu, kādēļ Vītola mūzika, vērtējot to plašākā Eiropas mūzikas vēsturiskās pieredzes kontekstā, pirmajā mirklī nav uzreiz sadzirdama. Tomēr šī problēma nav uztverama un pētniecībā risināma vienkāršoti, jo Vītola pārstāvētā stila paradigma ir pelnījusi nopietnas izpētes un iepazīšanas darbu.

20. gadsimta klasiskās mūzikas vēstures pētniecība līdz pat mūsu dienām ir skaidri reflektējusi par nepieciešamību apgūt, izprast un izskaidrot dažādo stilistisko novitāšu klāstu, kas nerimtīgā intensitātē ir piesātinājis pagājušo simtgadu periodu pasaulē. Pastiprināta uzmanība pret dažādiem 20. gadsimta mākslinieciskajiem jaunatklājumiem mūzikas historiogrāfijā ir kļuvusi tik pašsaprotama, ka gribot negribot atstāj ēnā stilistiskos strāvījumus, kas reprezentē rimtu turēšanos pie akadēmiskām skaņumākslas tradīcijām. Apliecinājums tam ir daudzās un dažādās 20. gadsimta mūzikas jaunrades vēsturei veltītās grāmatās. It īpaši tajās, kas izdotas ārpus Latvijas, reti varēs atrast Vītola un citu viņam radniecīgu laikabiedru devuma apskatus. Parasti to uzmanības centrā ir Jaunās Vīnes skolas ideju attīstības analīze, kā arī orientēšanās uz tādu komponistu mūziku, kuru pagājušā gadsimta dažādos periodos uztvēra kā savam laikam drosmīgu, dažkārt arī skandalozu modernitātes izpausmi.

Vai latviešu komponists Jāzeps Vītols objektīvi nolemts atpazīstamībai tikai vienas nacionālās kultūras kanona ietvaros un galvenokārt kā oficiāls pieminekļis nacionālās mūzikas kultūras sākumposmam? Vai arī tomēr ir pamats Vītola radošo mantojumu konceptualizēt plašākā, Eiropas mūzikas vēstures un dažādu tradīciju uztveres kontekstā? Šķiet, visā līdzšinējā vītoliānā Latvijas muzikoloģijā ir pietiekami daudz norāžu, ka latviešu klasiķa mūzika noteikti ir pelnījusi salīdzinošu un

vienlaikus godīgu pētniecisku izvērtējumu. Izvērtējumu, kurā līdzās Jāzepa Vītola mūzikas piemēriem daudz dziļāk un vispusīgāk tiktu iztirzāts jautājums par klasicistiski akadēmiskā strāvojuma vēsturisko nozīmi 19. gadsimta beigū un 20. gadsimta Eiropas mūzikas vēsturē. Visai iespējams, ka, veicot šādu izpētes darbu, mūzikas stilistika un estētika, ko pārstāv arī Vītols, nekad nevarēs pārspēt 20. gadsimta modernitātes māksliniecisko atradumu spilgtumu un nozīmību. Varētu arī teikt – objektīvi nepārspēs to uztveres inerci, kas izriet no masīvā līdz šim izstrādāto pētniecisko tekstu slāņa par šī perioda mūziku. Tomēr, aktīvāk veicot pētījumus par Vītola radošās darbības nozīmi un estētiskajām idejām, ir pamats prognozēt jaunu atziņu rašanos.

### **Literatūra**

Dārziņš, Emīls (1909). Jozefs Vītols (noslēgums). *Zalktis* 7, 93.–125. lpp.

Hanslick, Eduard (1854). *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Leipzig: Rudolph Weigel

Klotiņš, Arnolds (2013). Jāzeps Vītols kā mūzikas fundamentālists un universālists. *Letonica* 25. Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 95.–107. lpp.

Muške, Vija (sast.; 1964). *Jāzeps Vītols. Raksti*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība

Muške, Vija (1974). *Jāzeps Vītols – mūzikas kritiķis*. Rīga: Zinātne

Vītols, Jāzeps (1929). Klods Debišī. *Burtnieks* 2, 148.–152. lpp.

Vītols, Jāzeps (1963). *Manas dzīves atmiņas*. Stokholma: Daugava

# JĀZEPS VĪTOLS IN EUROPEAN MUSIC HISTORY

Jānis Kudiņš

## Summary

**Keywords:** Jāzepe Vītols, individual style, aesthetic orientation, European music history

Analysing the creative work of Latvian classic Jāzepe Vītols, the issue of the perception of the composer's music in the context of broader processes in the past has become more significant. Altogether, in the research interpretation of Vītols' creative heritage, there is a notable lack of attempts to search for the answer to the question about what place and role does the Latvian classicist hold in Europe and in its entire space of creative thought development that could conclusively be called European music history. How might it be possible to define the creative contribution of Vītols the composer to the dominating aesthetic opinions and characteristic stylistic contexts that were dominant in Europe during his lifetime? While searching for an answer to this question, the author identifies three aspects in this paper.

Firstly, it is a view of Jāzepe Vītols' aesthetic opinions and stylistic orientation in music. The paper stresses the fact that, in Latvian music history alongside the name of Vītols one of the tendencies of the 19<sup>th</sup> century era of romanticism stands out – it can conclusively be described as a classic academicism in the frames of the romanticism aesthetics. Vītols is not truly considered one of the *pure* 19<sup>th</sup> century romanticists – this is confirmed by the expressive elasticity of musical form and balanced dramaturgy. In contrast with a romantic world view, which is often characterised by a black and white view and an emotional tension reaching an emotionally raging and fatal incandescence, Vītols chooses reserved emotionality. The basis for this conclusion can be found in critiques of Vītols' music while he lived in St. Petersburg (1880–1918). These critiques are notable for Vītols' affinity for the music of Johannes Brahms and Alexander Glazunov. On the other hand, he was always very reserved or critical towards the music of Alexander Scriabin, Gustav Mahler and Richard Strauss. The similarities of the Latvian composer's views with the expressed viewpoints in the well-known publication *Vom Musikalisch-Schönen (The Beautiful in Music, 1854)* by the 19<sup>th</sup> century music critic and publicist Eduard Hanslick are also outlined.

Secondly, the paper reviews the Latvian composer's relationship with his personally familiar 19<sup>th</sup> century romanticism style tendencies and the quickly developing aesthetics of modernism at the beginning of the 20<sup>th</sup> century. Despite Vītols' cautious views on varied new trends in the stylistic panorama in music at the end of the 19<sup>th</sup> century and beginning of the 20<sup>th</sup> century, the composer reflects the aesthetics and

musical language elements of expressionism and impressionism in an individualized manner in his creative work. This allows us to conclude that Vītols should not be considered simply as a creator of music that is academically formally correct and, in the stylistic sense, as someone who is frozen in time – he was a refined interpreter of the new trends that were characteristic of his era.

Thirdly, when attempting to define the place and role of the individual style of Jāzeps Vītols' music in European music history at the end of the 19<sup>th</sup> century and beginning of the 20<sup>th</sup> century, the author of this paper observes that the manner of classic artistic expression that Vītols represents is nowadays often considered an element of the music culture environment of his era.

These conditions answer the question why Vītols' music, when evaluating it in the broader context of the historical experience of European music, is not as well-known as the work of other composers. The style and aesthetics represented by Vītols in music are not able to objectively overcome or influence the inertia of the perception and the canons which exist in numerous research papers and in various languages, and are mainly centred on the analysis of diverse aspects of modernism. In the context of his time, Vītols' music was not as innovative or as provocative to listeners as, for example, new works by Antonín Dvořák, Edvard Grieg, Jean Sibelius or Carl Nielsen. Here lies the answer to the question why Vītols' music, when evaluating it in the context of a broader European musical history experience, is not present. Still, there is a reason to predict that active research into Vītols' creative work and aesthetic ideas will produce new conclusions regarding Jāzeps Vītols as a distinguished European classicist.

# JĀZEPA VĪTOLA MŪZIKA RĪGAS VĀCU UN KRIEVU PRESES ATSAUKSMĒS

Baiba Jaunslaviete

**Atslēgvārdi:** Jāzepe Vītols, nacionālie motīvi, individuālais stils, Rīgas vācu un krievu prese, mūzikas kritika

Viedokļi par nacionālo kultūru, ko pauž paši tās pārstāvji un vērtētāji no malas, nekad nebūs identiski. To salīdzinājums ir saistoša un izpētes vērtā tēma, jo sniedz atbildi uz jautājumu: kas nacionālajā kultūrā ir interesants un spilgts ne tikai lokālā ziņā, bet arī plašākā kontekstā raugoties? Latviešu kultūrvēsturē šādam izvērtējumam no malas savulaik bijusi nozīmīga loma – jo īpaši 19. gadsimta otrajā pusē un 20. gadsimta pirmajos četros gadu desmitos, kad Latvijā pastāvīgi darbojās triju nacionālo kopienu – latviešu, krievu un vācu – prese. Katrai no tām bija savas kultūras procesu atspoguļojuma tradīcijas.

Vissenākās tās neapšaubāmi bija vācbaltiem, kuri jau kopš 18. gadsimta dominēja gan Rīgas opermūzikas, gan simfoniskās un kameramūzikas dzīvē. Tai velītās recenzentu atsauksmes regulāri tika publicētas laikrakstos *Rigasche Zeitung* (1778–1889) un *Zeitung für Stadt und Land* (1866–1939, kopš 1894 nosaukums *Rigasche Rundschau*<sup>1</sup>). Tieši šajos izdevumos rodamas pirmās cittautu preses atsauksmes par dažādām latviešu nacionālās atmodas izpausmēm, tajā skaitā Pirmajiem Vispārējiem dziesmu svētkiem. Vēlāk laikrakstu klāstu papildina arī *Rigaer Tageblatt* (1876–1914, līdz 1882 nosaukums *Neue Zeitung für Stadt und Land*) u. c. izdevumi.

19. gadsimta otrajā pusē būtiski pieauga Rīgas krievu iedzīvotāju skaits. Cēloņi bija gan straujā industrializācija, gan rusifikācijas politika; tā kulminēja cara Aleksandra III valdīšanas laikā (1881–1894), taču aizsākās jau agrāk un bija vērsta pirmām kārtām pret vācu ietekmi reģionā. Viens no impulsiem Rīgas krievu sabiedriskās aktivitātes pieaugumam bija „visu kārtu saiets” par godu Krievijas valsts tūkstošgadi (1862): pēc pētnieka Vladislava Volkova atziņas, šajā pasākumā „pirmoreiz svinīgās pusdienās pie viena galda tikās krievu tirgotāji – gan pareizticīgie, gan vecticībnieki” (Volkovs 2007: 98). Zīmīgi, ka saiets risinājās tikai gadu pēc vācbaltu dziesmu svētkiem Rīgā (1861) – notikuma, kurā savukārt vērienīgi un pacilāti bija paustas šīs kopienas idejas par īpašo misiju Baltijā<sup>2</sup>. Turpmāk vācu un krievu konkurence Rīgā kļuva aizvien saspringtāka. 19. gadsimta 60. gadu nogalē dibināts arī līdz pat 1. pasaules karam ietekmīgākais Rīgas krievu laikraksts *Рижский Вестник* (1869–1917; kopš 1915 Tērbatā)<sup>3</sup>. Tā ilggadējais redaktors Jevgrafs Češihins (*Евграф Чешихин*, 1824–1888)<sup>4</sup> bija krasā opozīcijā vācu dominantei Baltijā un, līdzīgi kā viņa vecākais domubiedrs, Krievijā ietekmīgais publicists un filozofs Jurijs Samarins (*Юрий Самарин*, 1819–1876), dedzīgi atbalstīja slavofilu

<sup>1</sup> No 1915. līdz 1917. gadam laikraksts iznācis krievu valodā ar nosaukumu *Рижское Обозрение*, savukārt no 1917. līdz 1919. gadam tā darbībā bijis pārtraukums.

<sup>2</sup> Plašāk par to skat. Jaunslaviete 2007: 37–39.

<sup>3</sup> Jau 20. gadsimtā par otru nozīmīgāko Rīgas krievu laikrakstu kļuva izdevums *Рижская Мысль* (1907–1915). Savukārt Latvijas brīvvalsts periodā autoritatīvākā krievu avīze bija laikraksts *Сегодня* (1919–1940; kopš 1924. gada papildināta ar vakara izdevumu *Сегодня Вечером*).

<sup>4</sup> J. Češihins guvis ievēribu arī kā Baltijas vēstures pētnieks un viens no savulaik Rīgas krievu inteliģences aprindās populārā Krievu literārā pulciņa dibinātājiem (1876); skat.: Volkovs 2007: 99. Interesanti, ka J. Češihina dēls Vsevolods (*Всеволод Чешихин*, 1865–1934) bijis šā laikmeta pazīstamākais un ilggadējākais Rīgas krievu mūzikas kritiķis.

idejas. Vācbaltu literāts un preses vēstures pētnieks Oskars Grosbergs (*Oskar Grosberg*, 1862–1941) raksturojis *Рижский Вестник* redakcijas mērķus šādi:

„Češihins un [Ignatijs] Šutovs iestājās par „krievu interesēm reģionā” Maskavas panslāvistu garā, un viņi iesaistījās gadiem ilgā asā cīņā ar Rīgas vācu laikrakstiem, kas iestājās par veco kārtību šajā zemē. *Rižskij Vestnik* kļuva par paklausīgu ieroci krievu *čīnavnieku* [*russischen Tschinowniken*] aizstāvētajiem rusifikācijas centieniem<sup>5</sup>.” (Grosberg 1927: 58)

<sup>5</sup> Citāti šeit un turpmāk manā tulkojumā. – B. J.

19. gadsimta otrajā pusē, kā jau zināms, sākās arī latviešu nacionālās atmodas kustība. Tās ideālu uzturēšanā liela loma bija preses izdevumiem, kuru skaits pieauga ļoti strauji. Turklāt jauno izdevumu, pirmām kārtām *Mājas Viesa* (1856–1910) un *Baltijas Vēstneša* (1868–1906), vēlāk arī citu laikrakstu un žurnālu slejās bieži bija sastopamas polemikas ar vācu un (retāk) krievu preses pārstāvjiem, kas norāda, ka attiecības starp trim nacionālajām kopienām neveidojās vienkārši. Pagaidām pilnīgāko ieskatu šo procesu muzikālajā šķautnē sniedz Vizbulītes Bērziņas monogrāfija *Tautas muzikālā atmoda latviešu publicistu skatījumā* (Bērziņa 1983) – vērtīgs un izsmelošs darbs, lai arī ar padomju periodā neizbēgamo pretvācu tendenci citātu atlasē un komentāros. Gan šis pētījums, gan arī laikmeta liecību pirmavoti, tajā skaitā preses publikācijas, ļauj secināt: katrai no trim nacionālajām kopienām mūzikas dzīves atspoguļojumā bija savas, atšķirīgas prioritātes. Kā tās ietekmēja viedokļus par latviešu profesionālās mūzikas pirmsākumiem, un vai līdztekus atšķirībām kritiķi – dažādu kopienu pārstāvji – atrada arī kādas kopīgas vērtības?

Atbilde uz šo jautājumu var būt visai apjomīga. Rakstā iecerēts izgaismot tikai vienu tās rakursu: proti, salīdzināt dažādus skatījumus uz Jāzepa Vītola daiļradi, kas pausti Rīgas vācu un krievu presē šī komponista darbības aktīvākajā laikā – kopš 19. gadsimta 80. gadiem līdz 20. gadsimta 30. gadiem. Jau Pēterburgas darbības periodā (1886–1918) viņš izmantojis jebkuru iespēju piedalīties latviešu auditorijai nozīmīgos pasākumos – pirmām kārtām Vispārējos dziesmu svētkos<sup>6</sup>, kā arī Rīgas Latviešu biedrības rīkotajos *Rudens koncertos*. Vēl jo lielāku vietu Rīgas koncertdzīvē viņa mūzika guvusi laikā, kad Vītols bijis Latvijas konservatorijas rektors, t. i., kopš 1919. gada. Gan Rīgas latviešu, gan vācu un krievu laikraksti šajā periodā publicējuši simtiem recenziju par viņa darbu atskaņojumiem. Tajās paustie viedokļi tiks analizēti raksta turpinājumā, galveno uzmanību veltot trim jautājumu lokiem:

- nacionālo motīvu akcentējumam Vītola daiļradē,
- viņa un citu komponistu mūzikas stilistikajām paralēlēm,
- Vītola mūzikas stila individuālajai savdabībai.

<sup>6</sup> Trešajos Vispārējos dziesmu svētkos (1888) Jāzeps Vītols darbojies koru sacensību žūrijā, savukārt Ceturtajos (1895) un Piektajos dziesmu svētkos (1910) bijis virsdiriģents (Grauzdiņa 2008: 46).



Vītola darbības pirmajā periodā – 19. gadsimta nogalē un 20. gadsimta sākumā – viena no galvenajām atmodas inspirētajām iezīmēm viņa, līdzīgi kā citu latviešu laikabiedru, darbos neapšaubāmi ir **nacionālo motīvu akcentējums**, kas jo īpaši spilgti izpaužas kordziesmās (*Beverīnas dziedonis, Staburadze, Dievozolu trijotne*, 1891; *Gaismas pils*, 1899; u. c.) un programmatiskajos orķestra darbos (simfonisks tēlojums *Līgo svētki*, 1889; uvertūra *Sprīdītis*, 1903; maza svīta *Septiņas latviešu tautasdziesmas*, 1903). Latviešu auditorijā, arī mūzikas kritikā, šī tematika parasti gūst jūsmīgu piekrišanu, turpretī nelatviešu presē tā uztverta krietni pretrunīgāk. Tiesa, arī šeit viedokļu amplitūda neietver krasi negatīvu attieksmi. Tomēr vācu kritiķu atsauksmēs nepārprotami ir jūtama piesardzība, bažas par latviešu komponista izraudzīto ceļu. To apliecina jau visagrīnākā Rīgas vācu presē sastopamā, latviešu instrumentālmūzikai veltītā recenzija – *Rigaer Tageblatt* ilggadējā mūzikas kritiķa Morica Rūdolfa (*Moritz Rudolph*, 1843–1892) atsauksme par 1889. gada 19. jūlija koncertu Majoros, kur Maskavas kapelmeistara Friča Šēla (*Fritz Scheel*, 1852–1907) vadībā atskaņoti tolaik 26 gadus vecā Vītola *Līgo svētki*. Skaņdarba raksturojumā recenzents ir labvēlīgi atturīgs: „Tēmas apdare ir bagāta un ļoti daudzveidīga – šajā ziņā komponists parāda ievērojamu meistarību. Viņš lietpratīgi pārvalda arī orķestra iespējas.“ Tomēr pati iecere simfoniskā darbā atainot tautas svētku norisi Rūdolfam šķiet drīzāk kritikas, nevis uzslavas vērtā:

„*Līgo svētki* ir sakņoti latviešu tautasdziesmās un pieder pie tām skaņu gleznām, kurās mūzikai tiek izvirzītas nereālas prasības, jo, pat sekojot speciāliem komentāriem, atsevišķas satura nianšes bieži paliek neizprotamas – vismaz tiem, kuri nespēj atsaukt atmiņā skaņdarba tēmām atbilstošos dzējas tēlus. No tīri muzikālā viedokļa jāpiebilst, ka pazīstamā līgodziesma – tās kontrapunktiskā apdare aptver visu skaņdarba otro pusi – instrumentālā sniegumā skan krietni citādi, turklāt nebūt ne labāk kā tad, ja tiek dziedāta ar vārdiem. Piekārtējs sākumskaņas atkārtojums šai melodijai piešķir diezgan stīvu raksturu; agrāk, klausoties vokālo izpildījumu, mums tas nelikās uzkrītoši.“ (Rudolph 1889)

Citāts sniedz vismaz daļēju ieskatu arī paša Rūdolfa estētiskajos uzskatos. 19. gadsimta otrās puses tik intensīvajā viedokļu sadursmē starp programmatiskās/neprogrammatiskās mūzikas piekritējiem šis kritiķis

## Locales.

**Concert in Majorenhof.** Das vorgestrige Symphonie-Concert brachte wieder eine Reihe interessanter Programm-Nummern, die sich hauptsächlich auf den im Saale ausgeführten zweiten Concerttheil vereinigten. Da war zunächst ein neues symphonisches Gemälde, „Lihgo“ betitelt, componirt von Josef W i h t o l. Der Componist ist uns nicht mehr neu, indem vor Jahresfrist, gelegentlich des dritten lettischen Sängersfestes, eine Symphonie von ihm ausgeführt wurde. Da aber damals die artistischen Verhältnisse so ungünstig lagen, daß wir in Bezug auf die Symphonie von „Gehörthaben“ kaum reden können, so machten wir etnigermassen nähere Bekanntschaft mit ihm trotzdem erst jetzt. „Lihgo,“ auf lettischen Volksliedern basirend, ist eins von denjenigen Tongemälden, in denen der Musik manches Unmögliche zugemuthet wird, und die darum, selbst beim Verfolgen der speciellen Inhaltsangabe, in ihren Einzelzügen vielfach unverstanden bleiben, wenigstens für denjenigen, der sich die zu den musikalischen Themen ursprünglich gehörenden Gedächtnis-Gebanken nicht zu vergegenwärtigen versteht. Kein musikalisch genommener, machten wir die Bemerkung, daß das bekannte Lihgo-Lied, dessen contrapuntistische Verarbeitung die ganze zweite Hälfte des Stückes einnimmt, gespielt wesentlich anders, und zwar weniger günstig wirkt, als wenn es mit Worten gesungen wird. Die fünfmalige Wiederholung des Anfangstones verleiht ihm den Charakter einer gewissen Starrheit, der uns bei früheren Vocal-Aufführungen nicht aufgefallen ist. In der Verarbeitung des Themas, die reich und von großer Mannichfaltigkeit ist, verräth der Componist eine bedeutende Gewandtheit. Auch in der Handhabung der orchestralen Mittel besitzt er Geschick. Wir möchten aber von ihm vor Allem erst einmal eine Probe absoluter, also nicht programmatischer Musik hören. — Das dem W i h t o l ' s c h e n Tongemälde folgende Es-dur-Clavierconcert von Beethoven wurde von Fel. v. M ü t h e l gespielt und von der Scheel'schen Capelle recht wacker begleitet. Mit Lösung der Aufgabe, die zu den schwierigen pianistischen Problemen gehört, legte die Solistin Ehre ein. Nicht nur an Technik und Anschlag wurde sie dem Werke gerecht, sondern auch der Stil ihres Vortrags führte aus einem anziehenden Momente in das andere, so daß das Behagen an der Vorführung bis zum Ende anhielt. — Die Ausführung einer großen Symphonie wäre nach dem Vorhergegangenen schon aus Rücksichten der Zeit nicht thunlich gewesen. Herr Scheel hatte deshalb recht gethan, ein kürzeres Werk zu wählen und uns die von leistungsfähigen Orchestern nicht gerade bevorzugte Erste von Beethoven wieder einmal zu hören zu geben. Im ersten Satz gehorchte das Orchester der Intention des Dirigenten, der den Sellenatz etwas breiter zu nehmen trachtete, nicht hinlänglich, im Uebrigen wurde die Symphonie ausgezeichnet gespielt. Zu besonderer Höhe erhob sich die Ausföhrung in dem mit bezaubernder Accurateffe und mit großem Schwung wiedergegebenen Finales. — Außer dem zweiten Concerttheile, der ein genügend langes Concert für sich abgegeben haben könnte, fanden noch die Säkuntala- und die Jubelouverture von Goldmark und Weber, die Serenade von Haydn (bei der die Begleitung allzu discret gehalten war), zwei Naphobien von List und Ballo und die Chopin'sche Ass-dur-Polonaise auf dem Programm. M. R.

ačīmredzot aizstāvēja *tīrās* mūzikas ideju. Uz šādu pieņēmumu vedina skaņdarba apskata beigu teikums: „Tomēr vispirms mēs būtu vēlējušies sagaidīt no J. Vītola pieteikumu absolūtās, proti, neprogrammatiskās, mūzikas jomā.” (Rudolph 1889) Tālaika latviešu instrumentālmūzikas komponisti lielākoties bija pretēju uzskatu piekritēji – to apliecina kaut vai simfonisko tēlojumu un poēmu lielais īpatsvars viņu daiļradē<sup>7</sup>, kas arī ļauj visdetalizētāk iemiesot dažādus ārpusmuzikālus, tajā skaitā nacionālus, sižetus.

<sup>7</sup> Pētot latviešu komponistu simfoniskos darbus, kas radušies 19. gadsimtā un 20. gadsimta pirmajā gadu desmitā, atklājas, ka tikai Jurjānu Andreja *Simfonisks Allegro* (1880) un Vītola abas simfonijas (1887, 1901) pārstāv *tīro* mūziku. Pārējie sacerējumi ir programmatiski, turklāt lielākoties (ar nedaudziem izņēmumiem) atspoguļo latviešu folkloras iespaidu. Tikai dažī piemēri: Jurjānu Andreja *Latvoju Vispārīgo dziesmu svētku maršs* (1880), *Latvoju dejas* (1894), Alfrēda Kalniņa simfoniskā idille *Mana dzimtene* (1906) u. c.

Interesanti, ka vācbaltu kritiķa recenzija piesaistījusi arī latviski rakstotās preses uzmanību. Anonīms laikraksta *Dienas Lapa* līdzstrādnieks 1889. gada 21. jūlijā ar lepmumu atreferē šīs atsauksmes atzinīgo daļu; savukārt, rakstot par Rūdolfu iebildēm, viņš norāda: „Latviešu tautas dziesmas un citi mūzikas saskaņojumi, kas uz tām dibinājas, pilnīgi būs saprotami un sajūtami tikai latviešu ausīm un sirdīm.” (J. Vītols, *Pēterburgas konservatorijas profesors* [..] 1889)

Vienlaikus jāatzīst, ka Rūdolfu vērtējums par Vītola *Līgo svētkiem*, kaut arī kritisks, pausts ļoti korekti. Tāpēc diez vai ir pamats Emīla Dārziņa asajiem vārdiem, kas 1906. gadā rakstīti jaundibinātā žurnāla *Zalktis* 1. numurā, atskatoties uz 1889. gada koncertu. Autors uzskata, ka Maskavas kapelmeistars Frīdrihs Šēls par uzdrošināšanos atskaņot latviešu Vītola *Līgo svētkus* tika „no vācu preses un publikas bezmaz akmeņiem nomētāts” (Dārziņš 1906: 152). Patiesībā Rūdolfu atsauksme par *Līgo svētkiem* tālaika vācu periodikā bija vienīgā, un, kā jau izriet no citētajiem fragmentiem, to diez vai var raksturot kā *nomētāšanu ar akmeņiem*. Emīla Dārziņa replika šajā gadījumā atspoguļo drīzāk saspīlētās attiecības starp latviešu un vācu inteliģenci (iespējams, arī vecāku laikabiedru subjektīvi interpretētus pārstāstus, ko viņam nācies uzklausīt), nevis vēsturisko patiesību.

Morica Rūdolfu pausto skepsi par skaņdarba veidošanu uz tautasdziesmu pamata pārmantojuši arī vairums citu Rīgas vācu mūzikas kritiķu. Iespējams, ka vismaz neapzināti viņu spriedumos izpaudušās bažas par pārlieku straujo nacionālās pašapziņas pieaugumu latviešu vidē, lai gan tiešos formulējumos šis motīvs recenzijās neparādās. Katrā ziņā nacionālā romantisma triumfa gājiens, kas Vītola darbības laikā bija aktuāls daudzviet Eiropā, Rīgas vācu mūzikas kritiķiem lielākoties šķitis ja ne gluži negatīvi vērtējams, tad vismaz diskutabls. To apliecina, piemēram, Hansa Šmita (*Hans Schmidt*, 1854–1923) atsauksmes par latviešu mūzikas koncertiem 20. gadsimta sākumā. Te jāatgādina, ka *Rigasche Rundschau* ilggadējais kritiķis Šmits jau pirms ierašanās Latvijā (1885) bija ievērojama personība arī tālaika Vācijas kultūras dzīvē – cita starpā, Johannesa Brāmsa draugs, viņa *Sapfo odas* (*Sapphische Ode*; no cikla *Piecas dziesmas/Fünf Lieder* op. 94 nr. 4, 1883) teksta autors. Vēlāk draudzīgas attiecības saistīja Šmitu arī ar daudziem latviešu mūzikas pārstāvjiem. Jāzeps Vītols pat nosaucis viņu par vienīgo „no visas vācu kritikas, kas netrūka nevienā latviešu koncertā, [..] priecājās

par katru latvju mūzikas jauno panākumu un ieguvumu“; Šmits ar patiesu sašutumu noraidījis savu vācu kolēģu ieteikumus latviešu mūziku ignorēt (Vītols 1923: 2). Taču tieši šīs labvēlīgās attieksmes gaismā jo zīmīgāki šķiet Šmita ieteikumi latviešu komponistiem neuzsvērt mūzikā tik ļoti nacionālo kolorītu un vairāk censties atklāt katra individuālo savdabību. Viens no piemēriem ir atsauksme par 1906. gada 4. septembra latviešu orķestra mūzikas koncertu, kas līdzās Emīla Dārziņa, Alfrēda Kalniņa un Jurjānu Andreja darbiem ietvēra jau nosauktos Vītola *Līgo svētkus* un Variācijas klavierēm par tautasdziesmu *Ej, saulīte, drīz pie Dieva*:

„Daiļrades pirmavots viņiem visiem ir kopīgs – sakņojums latviešu tautas mūzikas motīvos, ļaušanās to ierosmei un ietekmei. Lai gan šī īpatnība pati par sevi šķiet nenoliedzami simpātiska [...], tā ietver arī zināmas briesmas. Pārmērīgi kultivējot nacionālo, individualitātes attīstībai, kā tas viegli pamanāms, tiek vienīgi kaitēts. Tieši jaunāko laiku mūzikas vēsture šajā ziņā rāda ne vienu vien brīdinošu piemēru.“ (Schmidt 1906)

Nemiers par latviešu komponistu, tajā skaitā Vītola, mūzikas šķietami pārliedzošo nacionālismu raksturīgs vācu recenzentu atsauksmēm 19. gadsimta nogalē un 20. gadsimta pirmajos gadu desmitos, taču ne vairs 20.–30. gadu publikācijām. Protams, nozīmīgs ir mainīgais politiskais konteksts – jo īpaši tas jūtams autoritārisma periodā (1934–1940), kad ne vien latviešu, bet arī cittautu mūzikas kritikā bieži sastopams motīvs ir latviskuma cildinājums. Viens no piemēriem ir Alfrēda Hērvāgena (*Alfred Heerwagen*) raksts, kas 1938. gada 26. jūlijā publicēts laikrakstā *Rigasche Rundschau* un veltīts Jāzepa Vītola 75 gadu jubilejai. Komponists apzīmēts kā „teiksmu apvītas, mūžīgas tautas“ apdziedātājs, kura kordziesmās, piemēram, *Gaismas pīlī* un *Beverīnas dziedonī*, kā arī simfoniskajos darbos saklausāma „bardiem raksturīga heroika“ (Heerwagen 1938). Protams, sava loma ir arī apstāklim, ka šajā laikā Vītola – ilggadējā konservatorijas rektora – autoritāte sabiedrības acīs jau ir tik liela, ka jēlkādas kritiskas piezīmes par viņa mūziku (kas nebija retums vēl 20.–30. gadu mijā<sup>8</sup>) presē gandrīz nav vairs atrodamas.

Arī krievu mūzikas kritikā diskusijas par Vītola mūzikas nacionālo kolorītu visbiežāk sastopamas komponista darbības sākumposmā – 19. un 20. gadsimta mijā. Interesanti, ka šīs kopienas preses izdevumos iebildumi par pārliedzošo nacionālā kolorīta akcentējumu latviešu komponistu skaņdarbos gandrīz neparādās. Toties te vairākkārt sastopam citu interesantu uzskatu – viedokli, ka latviešu kolēģi Vītola nopelnus tieši nacionālās idejas atklāsmē stipri pārvērtē<sup>9</sup>. Piemēram, laikraksta *Рижский Вестник* līdzstrādnieks N. Severskis 1912. gada 14. augustā raksta:

„Jautājums, kurš no latviešu komponistiem dibinājis nacionālo dziesmu, piešķirot tai mūsdienīgu harmonisko veidolu, ir ļoti strīdīgs. Paši latvieši par savu pirmo episki nacionālo autoru, liekas, uzskata Pēterburgas konservatorijas profesoru J. Vītola kgu. Bet diez vai īstenībā tā ir. Tiesa, Vītola kgs daudzus darbos izmanto tīri tautiskus motīvus, lai radītu viņam nepieciešamos iespaidus. Taču

<sup>8</sup> Skat., piemēram, Vidvuda Jurēviča sniegto Balādes pirmatskaņojuma vērtējumu laikraksta *Сегодня Вечером* 1928. gada 19. novembra numurā: „Pievērsīsimies tagad J. Vītola jaundarbam, viņa „Balādei“ ar apakšvirsrakstu „Rudens dziesma“ [...]. Kopumā jaunā partitūra, kuru noteikti gribētos dzirdēt vēlreiz, atstāj divējādu iespaidu. No vienas puses, tai raksturīga solīda meistarība, no otras – galēja sevis ierobežošana, askētiskums, gandrīz nabadzība ideju, melosa, pārdzīvojuma ziņā. Varbūt to ietekmējis laikmeta gars ar savu „lietišķumu“, atteikšanās no „jūtām“ un „idejām“?“ (Юревич 1928)

<sup>9</sup> Atkāpjoties no Rīgas preses apskata, var piebilst, ka viens no kuriozākajiem secinājumiem šajā sakarā pausts kritiķa K. Koņinska publikācijā par Ceturrtajiem dziesmu svētkiem (1895). Tajos atskaņoto Vītola *Beverīnas dziedoni* recenzents raksturo šādi: „Šajā kopumā skaistajā melodijā ir maz oriģinalitātes; tajā pietrūkst individuālu vaibstu un savdabīgas radošās domas. Nekur nav iespējams saskaņot plaģiātu vai precīzi norādīt avotu, no kura motīvs ir aizgūts, turklāt Vītola kgs to arī nav aizguvis, bet tikai izmantojis kā iedvesmas avotu un, apliecinot gan neapšaubāmu gaumi, gan skaistuma izjūtu, pārtvēris no mazkrievu dziesmas *Простояла я с казаченьком*. Šis koris ir izstrādāts lieliski, un harmonija atsauc atmiņā mazkrievu kordziesmu paraugkrājumus, ko veidojis talantīgais ukraiņu komponists N. Lisenko [Mikola Lisenko – B. J.].“ (Конинский 1895)

viņa kompozīciju forma un arī pats to gars ne vienmēr atbilst latviešu dziesmas nacionālajiem vaibstiem.“ (Северский 1912)

Kritiķis uzskata, ka Jurjānu Andrejs un Alfrēds Kalniņš nacionālo kolorītu pauž pārlicinošāk par Vītolu. Ar šo domu sasaucas arī Vsevoloda Češihina apgalvojums laikraksta *Рижская Мысль* 1910. gada 8. decembra numurā:

„Alfrēds Kalniņš pieder latviešu melodiju skolai – tā ir cieši saistīta ar tautasdziesmu kā daiļrades galveno iedvesmas avotu un vadlīniju –, nevis melodeklamatoru skolai, kam ir vairāk kosmopolītiska ievirze (pēdējo pārstāv, piemēram, J. Vītols, kurš nesen par savām solodziesmām saņēmis Gļinkas prēmiju).“ (Чешихин 1910б)

Jāatzīst, ka Rīgas krievu kritiķu spriedumi daudzējādā ziņā šķiet pamatoti. Neraugoties uz nacionālās un patriotiskās tematikas lielo lomu oriģināldarbos un daudzajām tautasdziesmu apdarēm, Vītols netiecas izmantot tikai latviešu folklorai raksturīgas intonācijas. Toties viņš plaši lieto ne vien latviešu, bet arī citu tautu folklorai tipiskus izteiksmes līdzekļus – diatoniku, maiņu skaņkārtu, variēšanas principu utt. Zīmīgi, ka pētniece Dzintra Eriha, rakstot par Vītola audzēkni Lūciju Garūtu, variēšanas principa izpausmēs (melodijas ostinato) konstatē pēctecības līniju, kas Garūtu un viņas skolotāju Vītolu vieno ar 19. gadsimta krievu mūziku, tajā skaitā Mihailu Gļinku un Nikolaju Rimski-Korsakovu (Eriha 2013: 173).

Varam secināt, ka Vītola skaņdarbu nacionālā kolorīta uztvere dažādu tautību recenzentu skatījumā bijusi dažāda. Līdzīgas atšķirības izpaužas arī vācbaltu un krievu kritiķu viedokļos par Vītola daiļrades **stilistiskajām paralēlēm** ar citu komponistu darbiem. Vācbaltu autori, viņu vidū jau iepriekš nosauktais Hanss Šmits, pirmām kārtām akcentē saiknes ar Rietumeiropas komponistu daiļradi, piemēram, radniecību starp Edvarda Grīga Balādi variāciju formā un Vītola Variācijām par *Ej, saulīte, drīz pie Dieva* („abu skaņdarbu līdzību blakus pozitīvai īpašībai – briljantam klavieru stilam – pasvītro arī kopīgs trūkums, proti, zināma satura vienpusība“) (Schmidt 1906) vai arī Roberta Šūmaņa iespaidu Vītola agrīnajā Klavierisonātē („ļoti jūtams Šūmaņa gars, taču vienlaikus mūziku caurstrāvo visas skaistās jaunības vētras un dziņas“) (Schmidt 1911). Krievu recenzenti turpretī pievērš lielāku uzmanību Vītolam kā krievu mūzikas tradīciju turpinātājam. Šāda viedokļu dažādība atspoguļo ne vien Vītola mūzikas patiesi stilistiski daudzveidīgos avotus, bet vismaz dažos gadījumos arī vācu un krievu inteliģences slēpto cīņu par ietekmi latviešu kultūrvidē. It īpaši 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā Latvijas krievu autoru, tajā skaitā mūzikas kritiķu, rakstos bieži ir pasvītota doma par latviešu un krievu garīgo radniecību, latviešu tuvību krievu kultūrai; tādējādi jūtama vēlme dzīt arī ķīli latviešu un vācbaltu attiecībās. Viens no piemēriem šai slēptajai cīņai ir *Рижская Мысль* recenzenta Vsevoloda Češihina atsauksme par Piektajos latviešu dziesmu svētkos dzirdētajām tautasdziesmu

apdarēm (tajos skanējušas arī Vītola *Aun, meitiņa baltas kājas* vīru korim un *Kur, priedīte, tavas skujuas* jauktajam korim – B. J.):

„Latviešu tautasdziesma ir ļoti veca; latvieši ir ļoti sena rietumāriešu cilmes tauta, kas pārstāv slāvu – lietuviešu atzaru, viņi bijuši slāvu laikabiedri jau pirms pēdējo sadalīšanās [dažādās tautībās]. No Rietumāzijas latviešu senči atnesuši to senseno piecu skaņu gammu, kas ir pamatā arī pašām senākajām krievu tautasdziesmām. Taču gregoriskās skaņkārtas, ko Gļinka lietojis darbā ar krievu tautasdziesmu, latviešu apdarēs parādījušas tikai nesen, to latviešu ietekmē, kuri pabijuši Krievijas konservatorijās. Latviešu dziesma vēl gaida savu Gļinku; pagaidām tā visbiežāk harmonizēta pēc vācu paraugiem, kuri tai „nepiestāv”. Tomēr pat šādā veidolā latviešu dziesma saglabā savu oriģinālo, pa daļai slāvisko ievirzi (pastāvīgās svārstības starp mažoru un minoru).“ (Чешихин 1910a)

Šī citāta gaismā arī saprotama krievu kritiķu vēlme saklausīt latviešu mūzikā paralēles ar krievu komponistu daiļradi. Turklāt interesanti, ka Vītola gadījumā bieži pasvītota nevis viņa piederība Rimska-Korsakova skolai, bet gan radniecība Čaikovskim. Tā, piemēram, jau citētajā rakstā par Piektajiem dziesmu svētkiem Češiņins apzīmē Vītola dziesmu *Dieva lūgums* kā ļoti jauku, melanholisku kompozīciju *à la Чайковский* (Чешихин 1910a), savukārt cits iepriekš citētais autors N. Severskis uzskata, ka Vītola *Dramatiskajā uvertūrā* ik taktī jūtams Čaikovskis (Северский 1912). Jau Latvijas brīvvalsts periodā, 1925. gadā, līdzīgas paralēles Vītola agrīnajā Stīgu kvartetā atradis Solomons (Šlomo) Rozovskis (Соломон (Шломо) Розовский, 1878–1962) – mūziķis, kurš dzimis Rīgā, vēlāk emigrējis uz Palestīnu un pēc tam uz Ņujorku, kur guvis arī starptautisku autoritāti muzikoloģijas jomā. Viņa viedoklis par Vītola Stīgu kvartetu, kas pausts laikraksta *Сегодня* 28. janvāra numurā, rada īpašu interesi, jo līdzās Čaikovska iespaidam tajā trāpīgi raksturota paša Vītola **individuālā stila** savdabība:

„Kurš gan spēs noliegt Čaikovska ietekmi kvarteta *Andante elegiaco* vai pat *Intermezzo* daļā? Taču šo ietekmi ir pārtvēris līdzsvarots, harmonisks talants, kurš izbauda mūzikas formu, un tāpēc Vītola rezignācija [...] negūst tik slimīgas izpausmes kā Čaikovskim. Latviešu komponista kvartets izceļas ar muzikālās domas skaidrību, nevainojamu balsvirzi un lielisku skanējumu.“ (Розовский 1925)

Rozovska citāts ļauj beidzot tuvoties tām Vītola stila iezīmēm, kuru vērtējumā vācu un krievu (līdzīgi kā latviešu) kritiķu uzskatos bijis vairāk kopīgā nekā atšķirīgā. Rozovska norāde par viņa daiļrades līdzsvarotību, harmoniskumu sasaucas ar daudzām atziņām, kurās akcentēta Vītola tieksme uz objektivizētu, intelekta kontrolētu mūzikas izteiksmi, zināmu atturību, apvaldītību jūtu izpausmēs. Cits laikraksta *Сегодня* līdzstrādnieks Vidvuds Jurēvičs (Видвуд Юревич, 1892–1945?) 1926. gada 13. decembrī publicētajā apcerējumā saredz paralēles ar Anatoliju Ļadovu:

„Vītola daiļradi man gribētos salīdzināt ar mūziku, kuru radījis viens no ievērojamiem krievu klavierminiatūru meistariem, proti, Ļadovs – arī viņu izsmalcinātības un „vēsuma” dēļ plaša publika pietiekami

<sup>10</sup> Domāts šis raksts: Витоль, Иосиф (1916). Творчество Ан. К. Лядова. Ан. К. Лядов. Петроград: Попечительный совет для поощрения русских композиторов и музыкантов. – В. J.

<sup>11</sup> Zālītis salīdzina Vītola mūziku ar marmora statuju, kuru mākslinieks kaldinājis ar milzu pacietību, līdz beidzot sasniedzis formas pilnību, taču vērotājam ilgi nākas stāvēt šīs skulptūras priekšā ceļos un lūgties, iekams aukstais marmors atdzīvojas un skaitītāja iztēlē pārtop par dzīvu, pulsejošu būtni ar miesu un asinīm (pārstāsts pēc: Юревич 1926).

<sup>12</sup> Var citēt, piemēram, Pētera Plakida vārdus: "Personīgo izjūtu izpaušmēs Jāzepe Vītols visbiežāk gan ir aristokrātiski atturīgs, it kā neatļaujoties par tuvu nākt klausītājam ar „emocionāliem pārdzīvojumiem“." (Plakidis 1988: 6) Arnolds Klotiņš, nenoliedzot liriskas īpašo vietu Vītola mūzikā, tomēr atzīst: pēc dabas viņš ir drīzāk episkas ievirzes komponists, nevis lirīkis par excellence kā, piemēram, Emīls Dārziņš vai Alfrēds Kalniņš (Klotiņš 2013: 11).

<sup>13</sup> Piemēram, Jānis Čirulis 1926. gadā apraksta Vītola evolūciju mūzikas krāsu izjūtā. „Atsevišķu instrumentu un grupu skaņu krāsas veiklu nojautu“ viņš saskata jau pirmajā orķestra darbā *Līgo svētki* (1889), vēl jo vairāk *Dramatiskajā uvertūrā* (1895) un uvertūrā *Sprīdītis* (1907), taču jo īpaši svītā *Dārgakmeņi* (1924). „Vītola redzam jau kā pilnīgi nobriedušu orķestra komponistu, kuram pazīstami visi instrumentācijas noslēpumi un krāsas.“ (Čirulis 1926: 404) Jēkabs Poruks sniedz vēl detalizētāku šīs Vītola mūzikas īpatnības raksturojumu: „Izmeklēti rūpīgs, izsmalcināts savu darbu instrumentētājs (saprotot zem instrumentācijas katras kompozīcijas, ne vien orķestrālas, realizāciju dzirdamās skaņās), viņš tomēr pārāk mīl līnijas skaidrību, tīri muzikālo domu, lai to ziedotu ārējam efektam. Viņš mīl modulāciju mozaīku – mazu motīvu apstarojumu dažādā gaismā.“ (Poruks 1933: 382)

<sup>14</sup> Laikraksts pastāvējis no 1922. līdz 1925. gadam un dēvēts par „demokrātisko ebreju izdevumu“ (*Орган демократического еврейства*).

nenovērtē. (Starp citu, Vītola spalvai pieder liels darbs – Ļadova klaviersacerējumu iztirzājums, kas iekļauts komponista piemiņas krājumā<sup>10</sup>.) Gan vienam, gan otram raksturīgs zināms nevērīgums pret sentimentu, kvēlām emociju izpaušmēm, filigrāna faktūra, stila un noskaņu izsmalcinātība. Varētu turpināt šīs paralēles un norādīt arī uz atšķirīgo, bet tas neietilpst manā pašreizējā uzdevumā.“ (Юревич 1926)

Jurēviča rakstā rodām arī atsauci uz Jāņa Zālīša<sup>11</sup> piedāvāto Vītola mūzikas portretējumu; tā ir viena no liecībām, ka laikraksta *Сегодня* recenzentu viedokļi par šo Vītola daiļrades iezīmi sasaucas ar latviešu mūzikas kritikā valdošajiem priekšstatiem. Mikus Čeže pamatoti konstatē, ka arī vācu autoru 20.–40. gadu publikācijās par Vītolu akcentēts akadēmizācijas, racionālās sākotnes pārsvars (Čeže 1995: 44). To apliecina, piemēram, *Deutsche Zeitung im Ostland* 1942. gada 25. marta numurā izklāstītie Villija Moges iespaidi: „Klausoties Vītola kompozīcijas, allaž radās priekšstats, ka darīšana ir ar izcilu tehniku, kuram racionālā sākotne bieži vien ir dominējoša.“ (Mogge 1942) Acīmredzot šādai komponista daiļrades uztverei ir vēra ņemams pamats: ne velti tā bieži atspoguļojas arī mūsdienu autoru rakstos par Vītolu<sup>12</sup>.

Otra Vītola mūzikas iezīme, kas šķitusi vienlīdz būtiska gan latviešu<sup>13</sup>, gan cittautu recenzentiem, ir viņa nosliece uz izsmalcinātām koloristikas niansēm. Recenzenti bieži jūsmo par Vītola spēju radīt teju vizuālas asociācijas ar īpašiem tembra vai harmonijas paņēmieniem. Piemēram, Hanss Šmits jau citētajā 1906. gada 4. septembra *Rigasche Rundschau* recenzijā ne vien pārmet latviešu komponistiem nacionālā kolorīta pārlietu izcēlumu, bet atzīmē arī virkni pozitīvu iezīmju Vītola simfoniskajā tēlojumā *Līgo svētki*: izmantotās tautasdziesmas viņa skatījumā „ir guvušas filigrānu apdari un ietēru tiklab kontrapunkta, kā instrumentācijas ziņā, viscaur ārkārtīgi izsmalcinātais mūzikas audums rada vizuālo mirdzuma iespaidu“ (Schmidt 1906). Krievu laikraksta *Рижский Вестник* recenzents G. Romanovskis 1911. gada 25. novembrī kā vienu no skaņraža mūzikas virsotnēm izceļ *Līgo vakaru* no kantātes *Vaidelotis* (diemžēl darbs nav saglabājies), kas, viņaprāt, kļuvis par īstu muzikālu atklājumu: „Spožu iespaidu atstāja lieliskā instrumentācija – it īpaši komponistam pavevusies dažādu dabas skaņu (viesuļa gaudošanas, vēja) atveide, kas radusi bagātu izteiksmi.“ (Романовский 1911)

S. Almazovs (С. Алмазов, 1864?–1941) 1924. gada 9. novembrī laikrakstā *Народная Мысль*<sup>14</sup> poētiski, krāsas vizualizējot arī iztēlē, raksturo Vītola simfonisko svītu *Dārgakmeņi* – ciklu, kas, arī raugoties no mūsdienu viedokļa, izturējis laika pārbaudi un patiesi pieder pie dārgakmeņiem latviešu simfoniskās mūzikas vēsturē:

„Klausītāju iztēlē, mezdami spožus starus, uzdzirkstī un iemirdzas: ametists – tumšā un noslēpumainā krāsā, blīvā orķestra pilniskanībā; teiksmaino caru akmens smaragd – oriģināla, raksturīga melodija krieviskā garā; orķestra dzīlēs dzimstoša, zaigjoša tēma – pērle, ko it kā apskalo bangaini vilņi; asiņainais rubīns – svelmaina un kaislīga austrumnieciska rakstura tēma; visbeidzot, briljants, kura zaigjošie gaismas kūļi pārtverti kolorītā, augstā orķestra melodijā...“ (Алмазов 1924)

**1 „Чистка“.**

ной Мысли“).  
о, а труднее всего  
азывается, овладеть  
двоят, а в театре  
„буржуазный“  
ь, 5-го ноября в  
ли: „Спящая красавица“, „Юлий Цезарь“,  
рть Пазухина“, „Коло“, „Принцесса Туркирофля“, „Лась“,

инград не может  
такой репертуар и  
заодно сообщает,  
частных театров:  
толь идеологическое  
литического просв  
ворить газета, взять  
хоть выявлен ост  
одить современность  
и старческих орга  
низа дозу из года  
в омолодить“.  
управляющим част  
удожественным ру  
очная предписани  
сь“ (в котором  
комедийная актриса  
/казана „неприме  
нного лица его — архи  
прививающего хор  
реступление) отри  
предложенъ большой  
ыхъ, но созвучныхъ  
которая онъ дол  
приемлемой режисс  
ского театра“.

виского театра вы  
иченко „Брежн“ и  
жено получить „ок  
кстат и новизн  
кой столицы—Харь

истка“ репертуара и  
трова. В резуль  
татива въ эмигрант  
ктеровъ и актрисъ

**12 танцы.**

родной Мысли“.

литпросить повел  
ни вечерами и за  
акижъ вечера съ  
детовъ.

утъ лаваться раз  
вскимъ организация  
з танцами, доходъ с  
г на неотложный над  
ного значения. Одно  
ивалась лишь въ за  
орода, а вторая плат  
руб. (около 30 латовъ)  
строга, шимми в др  
спрешается

или эти танцоваль  
е въ свободномъ на  
емъ Петербургъ по  
кальные мѣры.

# Театръ и искусство.

## НАЦИОНАЛЬНАЯ ОПЕРА.

### Вечеръ новыхъ произведеній Общества Композиторовъ.

Вся музыкальная Рига въ сборѣ; театръ полонъ. Мѣстные композиторы выступаютъ съ новыми произведеніями. Общая въсьмъ отличительная черта — частое, добросовѣстное отношеніе къ дѣлу при большемъ или меньшемъ талантъ; молвой атональность вѣтъ — всѣ пишутъ по старому, „по хорошему“.

Передъ началомъ концерта директоръ оперы г. Рейтеръ сообщаетъ потрясающую вѣсть о кончинѣ дирижера Бернгарда Валле. Оркестръ стоя исполняетъ траурный маршъ въ „Эрония“, дублима стоя выслушиваетъ за душу хватающую композицію, какъ бы говорящую о превратности всего сегого...

Сначала скромный жрецъ великаго храма Искусства... Да будетъ земля ему куколъ!

Концертъ начинается съ симфонической картины Яна Медныя „Имавта“. Композиція въ стилѣ Сибелюса, съ произведеніями котораго она имѣетъ много общаго какъ по тематическому материалу, такъ и по характеру разработкы; въ началѣ имѣется отличная тема въ волнообразъ, на которой строится почти вся первая половина картины; къ сожалѣнію композиція слишкомъ растянута и съ середины авторъ теряетъ нить и мысли забываетъ многословіемъ. Во всякомъ случаѣ — работа знающаго музыканта.

Слѣдуетъ несомнѣнно талантливая, интересная баллада г. И. Залита для баритона съ оркестромъ; почему-то г. Вернеръ, пѣвший эту балладу, исполняетъ ее подъ аккомпанементъ фортепiano, что, конечно, значительно умалило впечатлѣніе: баллада написана укѣлой рукой и съ знаніемъ вокальныхъ требованій. Г. Вернеръ исполнилъ ее очень недурно и доставилъ себѣ успѣхъ, а автору оваціи.

Загѣмъ соната фисъ-моль для скрипки и фортепiano г. Гарри Оре — три части старой, хорошей фактуры съ значительными, хотя и не очень оригинальными, мелодическими красотами: названіе „аллегро то“, мягкая — подъ сурдинку — „капюветта“ и „аллегро виваче“ — скорѣе по характеру скерцо — живое, съ темпераментомъ, таиноваго ритма а ја чараша. Исполнено хорошо г. г. А. Норитъ и П. Шубертъ.

Въ заключеніе первой части очень интересная и оригинальная по замыслу композиція проф. И. Витоя: „Драгоценные камни“, сюита изъ 5 миниатюръ, небольшихъ, яркихъ и характерныхъ вещей... въ блескѣ своихъ преломленій предъ слушателемъ искрятся и блестятъ: аметистъ — темными, загадочными свѣтомъ — густой полный звукъ оркестра, смарагдъ — камень сказочныхъ царей — оригинальная, характерная мелодія въ русскомъ духѣ, жемчужина — свѣтится изъ глубины оркестра въ темѣ какъ бы омываемой прибоемъ волнъ, кровавый рубинъ — жгучая и страстная тема восточнаго характера, и, наконецъ, бриллиантъ, переливающий снопами свѣта въ красочной, высокой мелодіи оркестра.

Публика устроила маслито му профессору большую и заслуженную овацію.

Во второмъ отдѣленіи недурная, но расплывчатая композиція г. А. Абеля — три части безъ общаго названія формы; лучше другого „интермеццо“ болѣе выдержаннаго характера; первая дѣя части довольно мелодична, но мелодія слишкомъ тягуча, такъ что подъ конецъ нѣсколько утомляютъ.

Сюита для виолончели и фортепiano г. Юсифа Медныя значительно выиграла бы, еслибы не была такъ безконечно длинна... авторъ талантливъ, изобрѣтателенъ въ мелодическомъ отношеніи, но не знаетъ мѣры и не умѣетъ во время остановиться; въ результатѣ вниманіе слушателя притупляется и много хорошаго въ композиціи пропадаетъ. Очаровательскъ „гавогъ“ — сильная и оригинальная мелодія, притомъ единственная короткая часть сюиты. Если значительно сократить — получится дѣнная композиція.

Извѣстная исполнительница народныхъ пѣсенъ Г-жа Вигьеръ-Грюнбергъ съшла 6 латышскихъ народныхъ пѣсенъ, прекрасно гармонизованныхъ и оркестрованныхъ г. А. Кальниномъ.

\* И пѣвица и композиторъ имѣли большой и заслуженный успѣхъ.

Къ сожалѣнію, интересны конпертъ не особенно удачно закончился большой, но очень слабой симфонической картиной „Шабашъ вѣдьмъ“ (Veldņa) г. Е. Мелнгайлса; чрезвычайно наивная тема, повторяющаяся безъ конца, безвѣстный маршъ въ средней части и неистовый шуръ финала этой симфонической картины не даютъ слушателю никакой картины.

Отчетный конпертъ показала солидную работу и серьезное стремленіе латышскихъ композиторовъ; отъ нѣкоторыхъ изъ нихъ можно много ждать въ будущемъ.

**С. Алмазовъ.**

### АНДА Г-ЖИ М. КУЗНЕЦОВОЙ.

На дѣлахъ, въ частной бесѣдѣ съ М. Н. Кузнецовой среди другихъ общихъ вопросовъ искусства была затронута также вопросъ объ ее творческой трагедіи „Анда“, имѣвшей рядъ вѣдѣній въ искусной краткости.

Артистка рассказала, что она незаконно долго была въ заключеніи въ вѣдѣніи абитомъ своей героини, вѣдѣтъ со своимъ измученнымъ другомъ — художникомъ Бакстомъ.

Неудовлетворенная, измученная неразрѣшенной задачей, и вся занятая мысляю о ней, случайно во время своихъ выступленій въ Москва она встрѣтила семью индѣйской расы, которой шуръ со своей женой испавшей и съ большимъ ребенкомъ и святой подланныхъ слугъ изъ Равьеръ.

И вотъ въ этой святой, среди вѣдѣйскыхъ слушателей, она нашла, наконецъ, вѣдѣтъ такъ искусно костюма, который былъ ей особенно по душе, и также и оригинальнѣе тѣхъ вѣдѣйскихъ саронейцу новъ и дѣвственъ, которая она смутно чувствовала въ своихъ неслѣдствъ. Востикъ требуетъ отъ женщины красноты вѣдѣйскій даже въ обходѣтъ тѣлушей жизни, и вѣдѣйскими вѣдѣми разработана тогда своеобразный балетъ, который онъ танцуетъ всегда. Остатокъ дѣвственъ и полонна, вѣдѣйские Кузнецовой въ натурѣ и порываніи нашу критику своей поэзіи.

Означъ словенъ, это то, что такъ замѣчательно обрисованъ Бомельскъ въ своей вѣдѣйской книгѣ „По Индіи“.

**Лео.**

### КИНО „ФОРУМЪ“

#### „Безъ руля“.

Правильно названа эта драма — дѣткой. Жутью вѣдѣтъ отъ борьбы за обладаніе престоломъ Дивной... Дивну играетъ Марія Якобина. Прелестная артистка, художественно передающая образъ вѣдѣйскій частой, смѣлой, не подпадающей на соблазны богатаго коноводья. Для любителей божьихъ на зрѣнцѣй немало замѣчательныхъ моментовъ. Смотрится фильмъ съ интересомъ и кончается драма такъ, какъ этого хочется зрителю...

Послѣ тяжелой драмы вѣдѣтъ комедія съ морскими трюками, а въ заключеніе интересныи усъ не разъ удачливый наша индустриальность...

### Репертуаръ Русской Драмы.

Сегодня утромъ въ 1 ч. 30 м. Зѣя Барштина съ вѣдѣйскимъ. Убъ Бундукъ, Вѣдринскъ, Захаровъ, г. Де Буръ, Волковъ, Грѣшникъ, Токаржевскъ и др. Вечеромъ „Несговоренная“ съ уч. Елены Маршалоу, Терезина, Юрія Яковлева и др.

Въ послѣднѣе 10-е по значительному увеличеніемъ платимъ отъ 10 до 100 р. Дѣла съ вѣдѣйскими съ г-лей Вѣдринской и г. Терезиними въ вѣдѣйскій родъ.

Во вторникъ 11-го ноября въ первый разъ

Visbeidzot, Vidvuds Jurēvičs gatavs atzīt Vītola kolorista mākslu, pat ja skaņdarbs kopumā viņa skatījumā nav izdevies. To apliecina Balādes (*Rudens dziesmas*) pirmatskaņojumam veltītie vārdi, kas 1928. gada 19. novembrī publicēti laikrakstā *Сегодня Вечером*: „Šis programmatiskais darbs ir lieliski instrumentēts, bet ne visai bagāts satura un melosa ziņā; salīdzinot ar tā paša autora „Dārgakmeņiem“, tas ir zināms solis atpakaļ.“ (Юревич 1928)

Kā jau izriet no šiem citātiem, visbiežāk recenzenti apjūsamojuši krāsu bagātību tieši Vītola orķestra mūzikā. Otrs žanrs, kas vairākkārt šajā kontekstā izpelnījies atzinības vārdus, ir solodziesma; jo īpaši tiek novērtēta klavieru partijas bagātība. To atzīmē, piemēram, krievu laikraksta *Сегодня* pārstāvis Vidvuds Jurēvičs:

„Vītols mums ir tā īpašā solodziesmu stila pārstāvis, kura aizsācējs bijis Rimskis-Korsakovs ar savu ainavisko romanci un kuru noslēdz franču impresionisti ar Debisī priekšgalā [...].Viņa dziesmu pavadījumi arī paši par sevi ir lieliski klavierdarbi.“ (Юревич 1924)

Un citviet:

„Viņa dziesmās maz ir lirikas, subjektivitātes un skumju. Jāteic, ka plastika, krāsa, gaisma, dabasskati – tie ir iemīļoti šī komponista daiļrades motīvi.“ (Юревич 1926)

Jurēviča citātā nosauktās paralēles ar Vītola pedagogu un ilggadējo kolēģi Pēterburgas konservatorijā nav pārsteidzošas – tās ievērojuši daudzi, kas par viņu rakstījuši; arī pats Vītols autobiogrāfijā *Manas dzīves atmiņas* norāda uz Rimskis-Korsakova lomu savā radošajā izaugsmē (Vītols 1988: 63). Turpretī otrs kritiķa atzinums – analogija ar impresionistu Debisī – prasa plašākus komentārus. Latviešu muzikoloģijā nostiprinājies priekšstats par Vītolu kā par visai stingru konservatoru (kaut arī labā nozīmē), kurš nav vēlējis pārkāpt romantisma un tonālās harmonijas ietvarus<sup>15</sup>. Turklāt arī Vītols kā mūzikas kritiķis par Debisī savulaik (1913) rakstījis visai kritiski:

„Viņš neveido tēmas, bet veltī savu uzmanību tikai figūrai, viņš neiedveš skaņām dvēseli, bet apmierinās tikai ar skaņējumu. [...] tika pasniegts krāsainu glezniņu kaleidoskops, bet kaleidoskopā nevar ilgi skatīties, tas nogurdina. Būfībā tie tomēr ir tikai optiski māņi, parādības bez asinīm, bez dvēseles.“ (Muške 1964: 149)

Zinot šo paša Vītola viedokli, gribētos izvirzīt pieņēmumu: impresionistiskās asociācijas, ko reizēm raisa viņa darbi<sup>16</sup>, skaidrojamas nevis ar tiešu iespaidošanos no impresionisma, bet ar pievēršanos vienam un tam pašam stilistiskajam avotam – Rimskis-Korsakova daiļradei. Kā jau zināms, arī impresionistus spēcīgi ietekmējuši Rimskis-Korsakova meklējumi, pirmām kārtām harmonijas un tembra krāsu jomā<sup>17</sup>, taču tonālajā domāšanā viņi gājuši vēl krietni tālāk.

Vienlaikus vērts atgādināt, ka ne vienmēr Vītols latviešu mūzikā pārstāvējis *konservatīvo* atzaru. Šajā kontekstā (mazliet atkāpjoties no

<sup>15</sup> Mikus Čeže, akcentējot komponista uzticību pārbaudītām tradīcijām, savam rakstam devis nosaukumu *Jāzepa Vītola likums*.

Viņaprāt, zīmīgi, ka „dažādu autoru tekstos par profesoru Vītolu tik bieži parādās vārdi *likums, likumība, tradīcijas*“ (Čeže 2008: 6). Tapat citēti Oļģerta Grāviša un Tālivalža Keņiņa izteikumi, kas atspoguļo šo Vītola personības šķautni: „Ar niknu bardzību (pat līdz studenta izslēgšanai) skaņradis vērsas pret katru klasisko likumību pārkāpumu“ (Grāvītis 1958: 57) un „ar respektu ne pret likumu kā tādu, bet loģiku, kas no tā izriet.“ (Keņiņš 1999: 205)

<sup>16</sup> Tās atzīmētas ne tikai mūzikas kritikā, bet arī pētnieciskos rakstos. Piemēram, Anitas Miķelsones publikācijā *Jāzeps Vītols un 20. gadsimta mūzikas jaunās vēsmas* „gaiši impresionistiska krāsainība“ minēta kā raksturīga lielākam skaitam Vītola skaņdarbu – orķestra svītai *Dārgakmeņi*, solodziesmām *Mīglainas dienas*, *Gāju putni* un *Vilnis*; autore analizē arī atbilstošas iezīmes harmoniskajā valodā (veseltoņu gamma, palielinātais trijskanis u. tml.) (Miķelsone 2008: 62). Daļēji piekritot šādām paralēlēm, tomēr jāuzsver: līdzība izpaužas galvenokārt ar to impresionisma šķautni, ko šī stila pārstāvji mantojuši no vēlīnā romantisma (tajā skaitā Rimskis-Korsakova), nevis ar radikālākām, tieši impresionismam specifiskām formas vai harmonijas novācijām.

<sup>17</sup> Skat. par to, piemēram, Barbaras L. Kelijas rakstu *Debussy's Parisian Affiliations* (Kelly 2003: 36).



Rīgas preses apskata) interesanta ir Vācijas laikraksta *Staatsbürger Zeitung* atsauksme 1905. gada 11. novembrī par Berlīnē sarīkoto Malvīnes Vīgneres-Grīnbergas latviešu dziesmu vakaru. Aplūkojot koncertu, kurā skanēja dažādu autoru (Emīla Dārziņa, Andreja Jurjāna, Alfrēda Kalniņa, Jāzepa Vītola) solodziesmas, autors raksta:

„Pavisam citādi [nekā vācu modernisti – B. J.], šķiet, ir komponisti, kuri pārstāv to savdabīgo cilti, kas veido Vidzemes iedzīvotāju pamatdaļu. Tur gais ir tīrāks, tāpēc arī priekšroka tiek dota tīriem trijskaņiem, laipnākām, gaišākām un dzīvākām krāsām. Arī tur, protams, tiek izmantotas jauktās skaņkārtas, un, kā jo īpaši spilgti rādīja J. Vītola dziesmas, modernāks virziens acīmredzot tuvojas, taču tā, lai neapdraudētu daiļskanības principu.“ (*Über das Liederkonzert von Malwine Wiegner Grünberg* 1905)

Tātad tieši Vītolu vācu recenzents savulaik izcēlis kā izteiktāko modernistu latviešu komponistu vidū. Konservatora oreolu komponists ieguvis tikai vēlāk, ilggadējās radošās darbības gaitā.

Rezumējot jāsecina – vislielākās atšķirības vācu un krievu kritikā izpaužas Vītola mūzikas nacionālā kolorīta un dažādu stilistisko ietekmju atspoguļojumā. Visvairāk kopīgā turpretī ir spriedumos par viņa daiļrades individuālo stilu un tā savdabību, turklāt šajās jomās bieži iezīmējas sasaukšanās arī ar latviešu kritiķu spriedumiem. Vienlaikus gan raksturīgi, ka tie Vītola skaņdarbi, kas cittautu kritiķu vidū raisījuši galveno interesi, nepārstāv kormūziku – žanru, kas guvis visplašāko atsaucību latviešu auditorijā<sup>18</sup>. Biežāk cittautu recenzentu uzmanības degpunktā bijušas orķestra kompozīcijas (īpaši *Līgo svētki* un *Dārgakmeņi*); savukārt vokāli instrumentālos darbos profesionālu apbrīnu nereti radījis tieši instrumentālās partijas kolorīts (spoži instrumentētais *Līgo vakars* no kantātes *Vaidelotis*; solodziesmu klavierpartija, kas pati par sevi var pretendēt uz klavierdarbu statusu). Acīmredzot instrumentālie žanri un arī instrumentālā sfēra kopumā cittautu kritiķu skatījumā visspilgtāk atklājusi Vītola individuālā stila savdabību, savukārt kormūzika – drīzāk laikmeta ietekmi (šī diferenciacija, protams, ir tikai nosacīta).

Mūsdienu lasītāju no Vītola dzīves perioda šķir jau daudzi gadu desmiti. Taču viņam veltītās laikabiedru – mūzikas kritiķu – atsauksmes, lai cik tās subjektīvas, nenoliedzami ir iedziļināšanās vērtas un varētu sniegt interesantu vielu salīdzinājumam ar Vītola mūzikas uztveri mūsdienās. Tās liecina, ka Vītola skaņdarbu vidū ir ne mazums kompozīciju, kas spēj sajūsmināt cittautu klausītājus, un viņa mūzikā interesi saista ne tikai nacionālais kolorīts, bet vēl vairāk un pat pirmām kārtām – spēcīgas, neordināras personības zīmogs.

<sup>18</sup> Vītola kordziesmu mitoloģizāciju jau kā mūsdienu latviešu koncertdzīves problēmu tīrīgi raksturojusi muzikoloģe Zane Prēdele: „Likumsakarīgi rodas jautājums, kāpēc sabiedrības apziņā [...] pārspīlēti tiek kultivēts Vītola komponista tēls uz kormūzikas bāzes – ir taču arī citu žanru skaņdarbi. Joprojām arī mūsdienās Latvijā organizētajos klasiskās mūzikas koncertos pārāk reti skan Vītola solodziesmas, klavierminiatūras vai simfoniskie sacerējumi.“ (Prēdele 2012: 25; par šo pašu tēmu skat. arī Prēdeles disertācijā – Prēdele 2015: 181)

## Literatūra

Bērziņa, Vizbulīte (1983). *Tautas muzikālā atmoda latviešu publicistu skatījumā*. Rīga: Zinātne

Cīrulis, Jānis (1926). Jāzeps Vītols. *Ilustrēts Žurnāls* 12, 401.–405. lpp.

Čeže, Mikus (1995). Jāzeps Vītola tēls vācu kritikas skatījumā. 20.–40. gadi. *Māksla* 3, 44.–45. lpp.

Čeže, Mikus (2008). Jāzeps Vītola likums. *Mūzikas akadēmijas raksti* 4. Rīga: Musica Baltica, JVLMA, 6.–13. lpp.

Dārziņš, Emīls (1906). Jurjānu Andrejs kā orķestra komponists. *Zalktis* 1: 151.–156. lpp.

Erliha, Dzintra (2013). *Lūcijas Garūtas kamermūzika: biogrāfiskais konteksts, stils un interpretācija*. Promocijas darbs (JVLMA). Rīga

Grauzdiņa, Ilma (2008). *Izredzētie: Latvijas Lielā kora virsdiriģenti*. Rīga: Tautas mākslas centrs

Grāvītis, Oļģerts (1958). *Jāzeps Vītols un latviešu tautasdziesma*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība

Grosberg, Oskar (1927). *Die Presse Lettlands / mit einem geschichtlichen Rückblick*. Rīga: Baltischer Verlag

Heerwagen, Alfred (1938). Professor Joseph Wihtol 75-jährig. *Rigasche Rundschau*. 26. Juli

Jaunslaviete, Baiba (sast., 2004). Latviešu mūzika cittautu kritiķu skatījumā (1873–1926). Izlase. *Mūzikas akadēmijas raksti* 1. Rīga: JVLMA, Musica Baltica, 4.–171. lpp.

Jaunslaviete, Baiba (2007). Ieskats vācbaltiešu dziesmu svētku vēsturē. *Mūzikas akadēmijas raksti* 3. Rīga: JVLMA, Musica Baltica, 33.–52. lpp.

J. Vītols, Pēterburgas konservatorijas profesors [..] (1889). *Dienas Lapa*. 21. jūlijs

Kelly, Barbara L. (2003). Debussy's Parisian affiliations. *The Cambridge Companion to Debussy*. Edited by Simon Trezise. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 25–42

Klotiņš, Arnolds (2013). Jāzeps Vītols as a fundamentalist and universalist of music. *Music in Latvia 2013*. Rīga: Latvian Music Information Centre, pp. 3–15

Ķeniņš, Tāivaldis (1999). Profesoru Jāzepu Vītolu atceroties. *Jāzeps Vītols tuvinieku, audzēkņu un laikabiedru atmiņās*. Sastādījis Oļģerts Grāvītis. Rīga: Zinātne, 202.–206. lpp.

- Miķelsone, Anita (2008). Jāzeps Vītols un 20. gadsimta mūzikas jaunās vēsmas. *Mūzikas akadēmijas raksti* 4. Rīga: JVLMA, Musica Baltica, 51.–70. lpp.
- Mogge, Willy (1942). Wihtol-Abend. *Deutsche Zeitung im Ostland*. 25. Mārz
- Plakidis, Pēteris (1988). Priekšvārds. *Jāzeps Vītols. Dziesmas balsij un klavierēm*. Sastādījis P. Plakidis. Rīga: Liesma, 5.–6. lpp.
- Poruks, Jēkabs (1933). Jāzeps Vītols. *Piesaule* 7, 376.–384. lpp.
- Prēdele, Zane (2012). Jāzepa Vītola *Gaismas pils*: skaņdarba uztvere 20.–21. gadsimtā. *Mūzikas akadēmijas raksti* 9. Rīga: JVLMA, 23.–41. lpp.
- Prēdele, Zane (2015). *Jāzeps Vītols kultūras atmiņas dinamikā – kanoni un arhīvi*. Promocijas darbs (glabājas JVLMA bibliotēkā). Rīga
- Rudolph, Moritz (1889). Concert in Majorenhof. *Rigaer Tageblatt*, 21. Juli (2. August)
- Schmidt, Hans (1906). Konzert. *Rigasche Rundschau*, 4. (17.) September
- Schmidt, Hans (1911). Konzert. *Rigasche Rundschau*, 28. November (11. Dezember)
- [*Über das Liederkonzert von Malwine Wiegner Grünberg*] (1905). *Staatsbürger Zeitung*. 11. November
- Vītols, Jāzeps (1923). Hanss Šmidts [nekrologs]. *Mūzikas Nedēļa* 1, 2.–4. lpp.
- Vītols, Jāzeps (1964). *Raksti*. Sastādītāja un komentāru autore Vija Muške. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība
- Vītols, Jāzeps (1988). *Manas dzīves atmiņas*. Sastādītājs un komentāru autors Oļģerts Grāvītis. Rīga: Liesma
- Volkovs, Vladislavs (2007). *Krievi Latvijā. Mazākumtautības Latvijā. Vēsture un tagadne*. Sastādītājs Leo Dribins. Rīga: Latvijas Universitātes Filozofijas un Socioloģijas institūts, 91.–139. lpp.
- Алмазов, С. (1924). Вечер новых произведений Общества Композиторов. *Народная Мысль*, 9 ноября
- Витоль, Иосиф (1916). *Творчество Ан. К. Лядова*. Петроград: Попечительный совет для поощрения русских композиторов и музыкантов
- Конинский, К. (1895). Музыка [..]. *Рижский Вестник*, 22 июня
- Розовский, Соломон (1925). Третий камерный вечер. Национальная Консерватория. *Сегодня*, 28 января

- Романовский, Г. (1911). Юбилейный концерт И. И. Витоля. *Рижский Вестник*, 25 ноября
- Северский, Н. (1912). Концертный сад Горна. *Рижский Вестник*, 14 (27) августа
- Юревич, Видвуд (1924). Вечер романсов Я. Витоля. *Сегодня*, 11 декабря
- Юревич, Видвуд (1926). И. Витоль, как фортепианный и песен. композитор. *Сегодня Вечером*, 13 декабря
- Юревич, Видвуд (1928). Праздничный концерт в Национальной опере. *Сегодня Вечером*, 19 ноября
- Юревич, Видвуд (1935). Третий симфонический концерт. *Сегодня Вечером*, 5 июля
- Чешихин, Всеволод (1910а). Латышское певческое празднество. *Рижская Мысль*, 21 июня (4 июля)
- Чешихин, Всеволод (1910б). Концерт из композиций Альфреда Калныня. *Рижская Мысль*, 8 (21) декабря

# REVIEWS OF JĀZEPS VĪTOLS MUSIC IN THE RIGA GERMAN AND RUSSIAN PRESS

Baiba Jaunslaviete

## Summary

**Keywords:** Jāzeps Vītols, national motifs, individual style,  
German and Russian press in Riga, music criticism

Opinions on national culture expressed by its very own representatives, as well as observers, will never be identical. Their comparison is engaging and a theme worthy of research, as it can answer the question: in national culture, what is interesting and striking not just locally, but also when looking at the broader context? The analysis of this question can be very extensive. The goal of this paper is to reveal a single aspect of such analysis: to compare diverse opinions on the creative work of Jāzeps Vītols expressed in the Riga German and Russian press during the time of this composer's greatest activity – from the 1880s to the 1930s.

During the first period of Vītols' work – the end of the 19<sup>th</sup> century and the beginning of the 20<sup>th</sup> century, one of the main *national awakening* inspired tendencies in his, as well as other Latvian contemporaries' creative work, is the **expression of national motifs**. With Latvian audiences, as well as music critics, this theme usually generates an enthusiastic response, however, the non-Latvian press sees it in a more contradictory light. The triumphant progress of National Romanticism in Europe is viewed by the majority of Riga's German music critics if not negatively, then at least as something debateable. This is confirmed by, for example, reviews written by Moritz Rudolph (*Rigaer Tageblatt*, July 21, 1889) and Hans Schmidt (*Rigasche Rundschau*, September 4, 1906; November 28, 1911) on folklore-inspired works by Vītols. Hans Schmidt also applies his criticism to other contemporary Latvian composers:

“They all share a common source for their creative work – rooted in motifs of Latvian folk music, yielding to its urge and influence. Though this feature undoubtedly seems attractive and interesting, it still contains a certain threat. It is obvious that excessively cultivating the national only harms the individual development. Modern music history provides many disturbing examples in this respect.”  
(Schmidt 1906)

It is interesting that opposition to an excessive expression of national colour in the works of Latvian composers barely appears in Russian music criticism at the turn of the 20<sup>th</sup> century. On the other hand, we see many opinions that Latvian colleagues overrate Vītols' accomplishments in the development of national ideas. For example, this is expressed by contributor N. Severski in *Рижский Вестник* (August 14, 1912).

The critic notes composers who, in his opinion, express national colour more confidently than Vītols, such as Andrejs Jurjāns and Alfrēds Kalniņš. In turn, Vsevolod Cheshihin expresses this comparison: “Alfrēds Kalniņš belongs to the Latvian school of melody – it is closely involved with the folk song, serving as the main source of inspiration and guidance in his creative work – rather than the school of melody declamation, which has more of a cosmopolitan trend (this is represented in the work of, for example, J. Vītols).” (*Рижская Мысль*, December 8, 1910)

On the other hand, the reviews by German and Russian critics share the characterisation of Vītols’ **individual style** – a tendency towards an objectified, intellectually controlled music expression, and a notable reservation in the expression of feelings. The other aspect of Vītols’ music that seemed vital to both Latvian and non-Latvian reviewers was his disposition towards refined coloristic nuances. Reviewers Hans Schmidt (*Rigasche Rundschau*, September 4, 1904), G. Romanovski (*Рижский Вестник*, November 25, 1911), S. Almazov (*Народная Мысль*, November 9, 1924) are often enthusiastic about Vītols’ ability to create almost visual associations with unique timbral or harmonic techniques. At times, parallels with impressionism are noted (Vidvud Jurevich, *Сегодня*, December 11, 1924). Vītols himself expressed a deprecatory opinion about this musical style; however, there are some clear parallels with it, considering that he is a former student of Nikolai Rimsky-Korsakov, who was influenced by impressionists.

The reviews of Vītols by his contemporary music critics, though subjective, are worth investigating deeper, and could provide interesting material for comparison of the opinion of Vītols’ music today. They confirm that among Vītols’ compositions there is no lack of works that are able to delight non-Latvian listeners, and interest in his music is generated not just by national colour, but also more significantly and even as a primary reason – by his powerful and extraordinary personality.

# LATVIAN MUSIC AND MUSICIANS IN TARTU, SUMMER 1916<sup>1</sup>

<sup>1</sup> This work has been supported by the institutional grant IUT 12-1 from the Estonian Ministry of Education and Research.

**Urve Lippus**

**Keywords:** Jāzeps Vītols, Juhan Aavik, musical life in Tartu, Latvian and Estonian communities, Baltic Germans, *Vanemuine* Society

The developing public concert life in the 19<sup>th</sup> century Europe was largely based on various musical and choral societies. Tartu together with the southern part of Estonia and northern part of Latvia formed the Livonian governorate in imperial Russia with the capital in Riga. Tartu University, which was reopened in 1802, became an important centre of musical activities. Although Tartu University was officially a Russian imperial institution (*Keiserliche Universität*), it was a German university until official policy of Russification was launched in the 1880s aiming to unite foreign-speaking border-areas more closely to Russian culture. Though directed more against the strong German domination in the Baltics, it also affected local people.

Social life in Tartu was closely related to Riga and St. Petersburg – the administrative and cultural centres of the area. Since the beginning of the 19<sup>th</sup> century, musical life in Tartu had profited from its geographical position between those two larger cities, as artists travelling from the West to St. Petersburg often stopped in Tartu. The students of Tartu University as well as academic staff came not only from the local families, but also from a wider area; communication in both German and Russian was common practice at the turn of the century. Furthermore, national movements in Riga and Tartu had created several Estonian and Latvian organisations with the aim to cultivate national language, literature and arts, to develop national cultural and educational institutions. One might find it interesting that there were Estonian Students' Societies not only in Tartu (1870–1940, continued in emigration), but also in St. Petersburg (1880–1918) and Riga (1909–1915).

As mentioned before, St. Petersburg Conservatory, founded in 1862, was certainly the most important institution for students of music. It became the closest and most accessible university level music school for Estonians and Latvians who mostly did not come from wealthy families and could not afford to travel to western musical centres for studying purposes. St. Petersburg was a multinational capital and there were about 50 000 Estonians living there in the beginning of the 20<sup>th</sup> century. Hence many young musicians found their first accommodation at some relative's home or a job to earn a living through their connections in the local Estonian community. Like several Estonians from his generation, Jāzeps Vītols came from a teacher's family. Whilst browsing the biographies of the first group of Estonian composers, one can find

several descendants of teachers' and *kösters'* families, i. e. comparatively well-educated but not wealthy young people. By the time the future remarkable Estonian composers like Rudolf Tobias or Artur Kapp were beginning their studies at the conservatory, Vītols had already become an instructor. By the time one of the central figures of the present article Juhan Aavik (1884–1982) was studying trumpet and composition (with Aleksander Glazunov) in St. Petersburg (1901–1911), Vītols had become a professor, worked as a regular music reviewer for the *St. Petersburger Zeitung* and was one of the leaders of the famous Belyayev's circle. Juhan Aavik became the leader of musical life in Tartu after graduation and continued contacts with his teachers and colleagues.

Whilst studying at the St. Petersburg Conservatory in 1880–1886, Vītols together with his Estonian friend, also a music student Johannes Kappel (1855–1907) often used to visit the pastor of the Estonian Jaani Church at St. Petersburg Jakob Hurt and participate in domestic music making. Hurt was one of the leaders of the Estonian national movement, organiser of collecting folklore, his home was open not only to Estonian intellectuals living at St. Petersburg, but also to others. Hurt's assistant Aleksander Mohrfeldt in the 1880s (later his son-in-law and pastor at the Novgorod Lutheran Church) described social life at their home:

„Making music and singing had unified and attracted people to this family earlier and continued so after moving to the new place. It was already known that *Frau* Hurt was active as a musician and singer, elder children needed piano lessons. Teachers from the church school were the first to join the family. Young celebrities in music, Johannes Kappel together with his friend, later Latvian professor Joosep Wihtol were always welcomed as guests and piano teachers. In years they were accompanied by names that were becoming well-known musicians and ladies, like Rudolf Tobias.“  
(Mohrfeldt 2007: 196)



Figure 1. Rudolf Griwing (*Griwinš*, b. 1853 in Ļaudona, d. 1922 in Tartu), organist and conductor at Tartu Jaani (St. Johannes) Church since 1896

At the end of the 19<sup>th</sup> century, musical life in Tartu centred around the German *Musikalische Gesellschaft Dorpat* led by *Musikdirector* Rudolf Griwing (also *Griwinš*, *Griving*; 1853–1922), the organist and conductor at the Jaani Church (Rohtla 2005: 27–35). This was the most important (German) congregation in Tartu and its musicians always had a prominent position in local musical life. Griwing was a Latvian from Laudon (*Ļaudona*) county and had studied at the university and conservatory in Leipzig. In 1897, he also founded a music school in Tartu to train up church musicians.



**St. Johannis-Kirche.**  
**Dinstag, den 6. April a. c.**  
 2. Aufführung  
 des Oratoriums  
**„Elias“**  
 für Chor, Soli und Orchester  
 von  
**Mendelssohn-Bartholdy**  
 unter Leitung des  
**Herrn Musikdirect. Rudolf Griwing.**

**Solisten:**  
 Sopran: **Frau J. von Zur-Mühlen** und  
**Frau von Samson-Kosse**  
 Alt: **Frau von Samson-Bockenhot.**  
 Tenor: **Herr A. von Fossard.**  
 Baas-Baryton (Elias): **Herr A. von Smollan.**

**Beginn um 8 Uhr Abends.**

Billette inclusive Kronsteuer: im Altarraum à 1 Rbl. 60 Kop., in den Emporen à 1 Rbl. 10 Kop., im Mittelschiff (numerirte Plätze) à 80 Kop. und im übrigen Raum der Kirche à 50 Kop. in E. J. Karow's Universitäts-Buchhandlung und an dem Concerttage eine Stunde vor Beginn an der Kirchenthür.

**Texte à 10 Kopeken.**

Figure 2. Nordliivländische Zeitung on April 5, 1899



Figure 3. Louis Höflinger, Eduard Ivanson, *Die St. Johanniskirche*. Album von Dorpat, 1860. Library of the Tartu University

It was supported both by the church and local German societies, so the tuition fee was lower than at private studios and many future Estonian musicians started their education there (Lippus 1997: 19). *Musikalische Gesellschaft* organised concerts in Tartu, professional musicians were joined by amateurs for a symphonic orchestra, often there were also amateurs among soloists. It was quite usual at Baltic German societies that among the members there were middle and upper class people with German education and cultural habits, but of a different national origin. It was characteristic for that period of time that many Estonians and Latvians moving up in social position had to choose whether to join German or Estonian/Latvian societies and professional musicians participated in various musical events. For example, the composer Rudolf Tobias (1873–1918) who was working in Tartu in 1904–1908 was also well-known as a pianist in the musical life of the German society.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> There is an anonymous review (*Nordliivländische Zeitung*, 09. (22.) 09.1905) of a recital at which the expected pianist did not appear and Tobias jumped up from the audience and accompanied the soloist. The event was not mentioned in the local Estonian daily; obviously the recital was addressed to the German society.



Figure 4. The main concert hall in Tartu up to World War II, *Bürgermusse* in 1907



Figure 5. Tartu Vanemuine, 1906 (In 1944, the building burned down during World War II)



Figure 6. Summer concerts took place in the gardens of different societies. This is the garden of the *Handwerker-Verein* in Tartu.

Concerts in Tartu, spring 1899 (Geiu Rohtla 2005, based on  
advertismets in Nordlilvländische Zeitung)

17. Januar, Neues Theater: Gesangchor von Frl. **Milna Hermann**, musikalisch-literarischer Abend unter Mitwirkung von J. Zmigrodzki
31. Januar, Johannis-Kirche: Musikdirektor **Rudolf Griwing**, Kirchen-Concert unter Mitwirkung Frau von zur Mühlen und bewährter musikalischer Kräfte
14. Februar, Bürgermusse: **Alfred Fossard**, Lieder-Abend unter Mitwirkung der Damen Frau Elly Ammon, Helene von Samson-Kosse und Frl. C. von Fossard
19. Februar, Bürgermusse: III Familien-Abend des **Vereins für Kammermusik**
24. Februar, Bürgermusse: Familien-Abend (Faschings-Aufführung) des **Vereins für Kammermusik**
28. Februar, Bürgermusse: III Symphonie-Concert unter Leitung des Musikdirektors **Rudolf Griwing** und Mitwirkung des Oratoriensängers A. von Fossard
10. März, Johannis-Kirche: **Rudolf Griwing**, Kirchenconcert am Buss- und Bettage unter Mitwirkung von Frl. Recke (Riga) und geschätzter musikalischen Kräfte
21. März, St. Petri-Kirche: Frl. **Milna Hermann**, Concert unter Mitwirkung geschätzter musikalischer Kräfte
24. März, Bürgermusse: Familienabend des **Vereins für Kammermusik** unter Mitwirkung von Frau J. von zur Mühlen und einer anderen geschätzten musikalischen Kraft
4. u 6. April, Johannis-Kirche: Oratorium "Elias" von Mendelssohn-Bartholdy unter Leitung von **Rudolf Griwing**

Table 1. Concerts in Tartu, spring 1899. Based on adverts in *Nordlilvländische Zeitung* (Geiu, Rohtla 2005)

Thus, musical life of the town was certainly not limited to singing and brass bands. Nevertheless, local Estonian musical society had no capacity to organise regular orchestral concerts in order to perform large-scale works. In 1906, *Vanemuine* Society in Tartu opened a new theatre building and founded a professional troupe. At that time, each theatre would have a small orchestra or an ensemble – instrumental music was necessary for all kinds of performances, not only for performing musical plays such as an operetta or singspiel. A larger ensemble was hired for summer music or for special symphonic concerts performed on the open-air stage. In 1908, *Vanemuine* opened a garden with a new bandstand and planned a season from the end of April to the 1<sup>st</sup> of September with three concerts a week. Even in July many concerts took place. Juhan Aavik participated in organisation being still a student at the St. Petersburg Conservatory and brought a number of his colleagues – students to play more responsible parts in the orchestra (Jürisson 1987: 14). After graduating in 1911 he became a conductor. In summer, when wealthy people moved to their manors and resorts, musical life in St. Petersburg slowed down and musicians were eager to find temporary engagements in resorts and smaller towns. That was a common way to finance their further studies among Estonian music students and they had friends with similar interests. Sometimes performances of really large-scale music were organised by *Vanemuine*, engaging also the choir of the Society. When the war broke out in 1914, German social life diminished and *Vanemuine* Society became the main organiser of musical life in Tartu.



Figure 7. Vanemuine Symphonic Orchestra's summer concerts in 1913, Juhan Aavik as the conductor

44

Riga, the capital of the Livonian province, was the largest and wealthiest city in the Baltics, and in the end of the 19<sup>th</sup> century the local Russian community founded a branch of the Imperial Russian Musical Society in Riga. This society had music schools in several Russian provincial centres and a new school was also opened in Riga. One of the first Estonian professional pianists Theodor Lemba (1876–1962) worked at this school from 1905 up until the time the war reached Latvia in 1915 (Lippus 1997: 55). As the frontline was approaching Riga, offices and schools were evacuated to different towns and the Riga music school advertised its admission exams and the beginning of classes at Tartu on the 1<sup>st</sup> of September in the local newspaper (*Postimees*, 24.08.1915).

Tartu tagasi tulnud annan jälle

## wiulimängu õpetust

**1. septembrist alates.** Walmistan konserwat. kõrgema kursusele astumiseks ja ka konserwat. seaduse § 75 põhjal tunnistuse saamiseks ette.

**Wastuwõtmine 1. septembrist igapäew kell'a 12—6 Riia uul. nr. 32-a, kort. 3. Säälсамas on ka Riia Muusikakooli kantselei.**

**A. Grünupp** Petrogradi konserwat. wabakunstnik ja Riia Muusikakooli omanik.

Figure 8. *Postimees*, August 30, 1916: A. Grünupp has returned to Tartu. As a violin teacher tutor he prepares students for entering the higher course of the conservatory. He also introduces himself as a freelance musician from Petrograd Conservatory and the owner of Riga Music School. His office is located at Riga Music School, Riia Street 32-3.



Reisertliku Wene Muusika Selti Riia osakonna

# muusikakool.

Orkestri harjutuste algus 10. septembril.

Soovijad orkestrist osa võtta andku nma tsadaandmised kuni 8. sept. kooli kantseleisse dra. Anderit'ad õpilased ja need, kellel oma muusikariistad on, arvatakse määrata wabakohtadele kooli juures kui ka sinfonia-orkestrisse. Direktor: G. D. v. Samjon-Himmelstjerna.

Figure 9. Postimees, September 1, 1915: Talented students and those who have their own musical instruments are offered by Riga Music School to join the orchestra. The orchestra members will be exempt from tuition fees. The rehearsals are to start from 10th of September onwards.

## „Wanemuise“ saalis

Teisipäeval, 25. augustil 1915.

Jurjewis asuwa Läti sõjapõgenejate abiandmise komitee toidumuretsemise punkti ülespidamise hüüks

# Sinfonia

## kontsert

hra Baltgaili (wiul), hra R. Tunze (ooperilaulja) preili B. Rogge (saatemäng) ja Wanemuise seltsi sinfonia-orkestri kaastegewusel hrade J. Awiku ja B. Künkise juhatusel.

### E E S K A W A :

- |  |          |                 |
|--|----------|-----------------|
| 1. Sinfonia № 5                          | I. osa.  | P. Tschakowski. |
| Kannab ette sinfonia-orkester.           |          |                 |
| 2. Läti rahwa'aulud                      | II. osa. | J. Wihtol.      |
| Kannab ette hra Baltgail.                |          |                 |
| 3. a) Kawaradosal aaria ooperist „Tosca“ |          | G. Puccini.     |
| b) Aaria ooperist „Luisa Miller“         |          | G. Verdi.       |
| Kannab ette hra Tunze.                   |          |                 |
| 4. Sinfoniline lugulaul „Lihgo“          |          | J. Wihtol.      |
| Kannab ette sinfonia-orkester.           |          |                 |

### Hakatus kell 9 õhtu.

Piletite hinnad (ühes häätegewa maksuga): 1. ja 2. rida 1.50 kop., 1. koht 1.10 kop., 2. koht 80 kop., 3. koht 60 kop., 4. koht 40 kop., 5. koht 20 kop., gallerie 60, 30 ja 25 kop. Piletite müük Wanemuise kassas kella 11—2 päewa ja ki. 6—10 õhtu. Komitee juhatus.

Figure 10. Postimees, August 24, 1915: a symphonic concert will take place to support Latvian refugees in Tartu.

### Sinfoniaorkestrit häätegewaks otstarbeks.

Eila pandi „Wanemuise“ kohaliku Läti sõjapõgenejate abimeeste komitee toidumuretsemise punkti üles toetamiseks sinfonia-orkestrit toime wõtta õige elawalt osa wõtet. Publikumirühadid täitis seebord pääsajalikult aina Läti seltskond.

Etteannete pattujate seas esinejad siin — pääle meile juba tuntud tegelaste: „Wanemuise“ orkestri ja wiuliloolisi J. Baltgaili — ka paar uut Läti jõudu, nimelt ooperitenor H. Tunze ja klawerimängija pri. B. Rogge, kes eeltäh. jolistide saatemängu eest hoolitses.

H. Tunze on meeldim laulja, iseranis oma kõrgemal tenorirohketel, kus ta ettelanne fortealulus puhtalt ja heltsalt kõlab, kuna ta piano poole nii häid taldurusi — wõhemalt seebord — ei ilmutanud. Oma hoolaanu ettelandega ahwaates ta kuulajaid rohetele kiidawaldustele, mille tasuks laulja weel mitmed lisanumbrid kuuldawale läi.

J. Baltgaili wiuliloolo-etteandes siin siin muu seas J. Wihtoli rhapsodiat kui Läti rahwawiiside alusel loobud taunist kunstitöödet hindama, mille maitsmises nõudekohane etteanne hääd võimalust pakkus. Saatemängija temperamentlik ojatäitmine pääjäs siin tõige mõjusamalt küll wiimimotiivide puhul „Ma kaswajin säälpool jõe“ maksuwajele.

Sinfoniaorkester kandis J. Awiku juhatusel Tschakowski 5. sinfonia tuntud nõudekohajusega kuuldawale; ainult 1. jao algus ilmutas praiguti taktiwõtetes argust. Öhtu lõpunumbrina B. Künkise juhatusel ettelantud J. Wihtoli sinfoniline poem „Lühja“ oleks aga oma waheldusriikka tempo jaoks kuldamat juhatawat läti tarotitanud, et oma rõõrtuusi täiele mõjule aidata.

Kontsert lõppes kolmelordjelt mängitud riigihümnaufega.

Lõpnks wäike märkus „Wanemuise“ juhatusetele: Wiimastel aegadel lipub publikumi keskel fuisetamine faalikeses jalutusruumis maad wõtma. Sellele nähtusele tuleks tõketa.

W.

Figure 11. Postimees, August 26, 1915: the review of the charity concert (W.)

**Keiserl. Wene  muusika-seltsi**  
 Riia osakonna  
**muusikakool**

Wastuwõtmise eksamid ja järeleksamid on 27. ja 28. augustil kell 3 päewa. Õpetuse algus 1. septembril.

Direktor H. O. von Samson-Himmelstjerna.

Figure 12. *Postimees*, August 24, 1915. The music school of the Riga branch of the Imperial Russian Musical Society has admission exams and is to open on the 1st of September.

**Wanemuine** Resdel. 4. sept. s. s. **Wanemuine**  
**AINO TAMM'E KONTSERT**  
 Liidulaste ja Poola, Läti ja Eesti laulud.

Kaastegelased: Wabakunstnik pr. Bonifazia Rogge (klawer)  
 ja hra \*.\* (cello)

**Osa sissetulekust läheb Läti sõjapõgenenute hääks**

<p><b>I.</b></p> <p>Italia: Aria oop. Anna Bolena Donizetti.</p> <p>Prantsuse: a) Elegie Massenet          b) Berceuse (Hällilaul) oop. „locelyn“ Codard.          (Cello ja klaweri saatel).</p> <p>Wene: Cello soolod:          a) Тучка (Pilweke) Gul.          b) Коночей (Õõplik) Alabiew.</p> <p>c) Съ куклоу (Nuku minulaul) Mussorgski.          d) Душечка дѣвица Даргомыжскаго.</p>	<p><b>II.</b></p> <p>Juglise: When the swallows (Kul pääsukesed) White.</p> <p>Poola: Aime-moi Chopin.</p> <p>Läti: Schupia deesamin (Maggage lapsukesed) Rahwalaul.          a) Prelude Kalnin.          b) Caprice Kalnin.          Mängib pr. Rogge.</p> <p>Eesti rahwalaulud:          a) Kul mina hakkas laulemale          b) Meie elu.          c) Olen mina ilma waenlaps          d) Pulmalaul.</p>
---	--

**NAKATUS KELL 9 ÖHTUL**

**Klawer Beckeri wabrikust, hra Sprenk'i ladust.**  
 Piletite hinnad: 160 kop., 1 rbl., 75 kop., 50 kop., 40 kop.  
 balkon 75, 50 ja 20 kop. — Piletite eelmüük „Postimehe“ ja Zirkel rmtkpl., ja kontserdi õhtul kl. 7 pääle Wanemuise kassas.

Figure 13. *Postimees*, September 1, 1915: recital of songs by Aino Tamm (soprano) accompanied by Bonifazia Rogge. Part of the concert revenue is to be donated to the Latvian refugees. Aino Tamm has introduced herself as a teacher of Riga Music School.

Admissions and the beginning of classes in September were advertised in August of the next year (*Postimees*, 28. 08.1916). Together with the music school and other refugees, the number of musicians residing in Tartu increased, there were many more musicians available for the seasons 1915/1916 and 1916/1917, among them many Latvians. Orchestral works

by Jāzeps Vītols had been in the programme of *Vanemuine* symphonic orchestra already in 1912, but in the seasons mentioned above, the number of Latvian compositions performed in Tartu increased significantly. In the summer of 1916, two special events took place – the concert of orchestral works by Alfrēds Kalniņš on the 11th of July and those by Jāzeps Vītols on the 1st of August, both were conducted by the composers themselves. It is likely that Vītols was also in Tartu in July, attending the concert of Kalniņš for they are both photographed together with Estonian musicians. During the war, Vītols spent several holidays in Tartu, as he was a family friend of the rector of Tartu University Piotr Pustoroslev.



Figure 14. Alfrēds Kalniņš, Juhan Aavik, Aleksander Läte, Leenart Neumann and Mart Saar together with Jāzeps Vītols and Artur Kapp. Tartu, July 2, 1916



Figure 15. Juhan Aavik, Aleksander Läte, Leenart Neumann and Mart Saar together with Artur Kapp. Tartu, July 2, 1916

Juhan Aavik started to plan the summer orchestra season several months ahead and tried to find good musicians as soloists, who could also perform instrumental concertos and virtuoso solo repertoire.

<sup>3</sup> Jēkabs Baltgailis (1888 Drusti, Latvia – 1954 Rīga, Latvia) – violinist, music teacher. He studied at the Drusti parish school and at the church congregation school, the Cēsis town school, and from 1903 to 1905 at the Rīga Pēters-Pāvils School. He learned how to play the violin by both self-study and with private teachers in Rīga. From 1905 to 1908, he studied at the Kaiser's Music School, from 1908 to 1912 he studied at the St. Petersburg Conservatory, but did not complete his studies. He played first violin at the Tartu *Vanemuine*, and later at the Vilnius Symphony Orchestra. Has was called up for military service during the World War I. Until 1917 he was a member of the St. Petersburg Regiment Orchestra, and later became the principal violin of the Latvian Riflemen Symphony Orchestra.

After that he was the concert master for the Latvian Riflemen's Symphony Orchestra. Until 1920, St. Petersburg Mariinsky Opera Theatre Symphony Orchestra and in 1920 graduated the St. Petersburg Conservatory. From 1922 to 1926, he was the concert master at the Liepāja Opera House. From 1926 to 1927, he was a violinist at the Latvian National Opera. From 1927 to 1954 – *tutti* and principal violin of the Latvian Radio Symphony Orchestra. He taught violin at music schools in Tartu, Liepāja, Rīga, as well as at the Latvian State Conservatory. He performed solo extensively throughout Latvia and Estonia.

<sup>4</sup> Bernhards (Bierants) Kuņķis (1877 Nica, Latvia – 1971 Oldenburg, Germany) was a Latvian conductor, choir master, and cellist. He studied cello with Robert Scherl at the Hochapfel Music School in Liepāja. He was the *kapellmeister* of the Liepāja Fortress Artillery Orchestra. From 1907 to 1912, he studied cello at the St. Petersburg Conservatory.

During World War I, Kuņķis was the *kapellmeister* of the 2nd Riga Latvian Rifleman Brigade, and later was the *kapellmeister* of the Latvian Army. From 1912 to 1914, and then from 1923 to 1944, Kuņķis was the conductor and choir master of the Liepāja Opera. He led more than 40 opera and operetta performances. From 1929 to 1944, he conducted the men's choir *Dziedonis*, one of the best choirs in Latvia. After World War II, he was a music teacher at the Oldenburg Latvian Secondary School, and was the organist of the Latvian congregation. He died in exile in Oldenburg.

<sup>5</sup> Bonifācija Roge (Rogge) (1890, Rīga, died – unknown) – German pianist. Until 1900, she studied at the Rīga First Music Institute. In 1910, she graduated the St. Petersburg Conservatory in A. Winkler's piano class. Afterwards, she returned to Rīga and worked at the Rīga School of Music. She performed in Rīga and other cities in the Baltic states as a soloist and accompanist. In 1919 she began to work at the Latvian Conservatory, from 1929 she was a professor and, in 1939, she repatriated to Germany.

In the war years, a Latvian Jekabs Baltgails (*Jēkabs Baltgailis*)<sup>3</sup> was the leading violinist in Tartu and participated also in chamber music. The cellist B. Kūnkis (*Bernhards Kuņķis*, Jürisson 1987: 32) was another recognised Latvian in the orchestra<sup>4</sup>. On 25th of August 1915, the *Vanemuine* orchestra gave a charity concert to support the organisation of Latvian refugees in Tartu. The programme contained two works by Vītols – a rhapsody of Latvian folk songs performed by the violinist Baltgails (accompanied by Bonifacia Rogge<sup>5</sup>), and the symphonic poem *Līgo*. The orchestra was conducted by Aavik, but also by the Latvian cellist Kūnkis (conductor and cellist Bernhards Kuņķis, *Postimees*, 24.08.1915). The concert was reviewed in *Postimees* (28.08.1915). One can read a comment along with the description of the performance that the concert audience consisted mostly of Latvians.

Nr. 154. — 1916.

## Vanemuise sinfonia orkester.

Esmaspäeval 11. juulil

# IV. ERAKORRALINE KONTSERT

„A. KALNINI heitöödest autoril juhatusel.“  
P. Saks'i (tenor) ja H. Hellmann'i (viul) kaastogemusel.  
Piletite hinnad 175—55 kop. — — Hakatus kell 9 õhtul.

Figure 16. *Postimees*, July 11, 1916. *Vanemuine* Symphonic Orchestra, the 4th special concert of the compositions by Alfrēds Kalniņš

A. Kalnini heitööde kontsert,  
m. s. e. õhtul „Vanemuise“ sinfoniaorkestri,  
tegevitaolija B. Saks'i ja H. Hellmanni  
viulil tegevitul oja viitel heitöödega, mis ja a-  
tuel toine parte, ande i. u. u. i. l. o. m. e. s. t. e. s. t.  
ja peenusteni aretunud muusikutele ja muusik  
tegevitaolijale tunnustuse.  
Etta kirjutasained võtab A. Kalnini muu-  
sa loojest loojest ja Eesti rahva hingeist,  
lellega tunnistuse enese hing näib lahutamata  
kõlgu südamis olevat. Eest vastatel teisel  
ei oleks kunis ja vaim, mida ta nende ainet  
väljaarendamises ilmutab, end nendega üi  
ühemeelset väljendust suutnud püüda.

Figure 17. *Postimees*, July 12, 1916.  
Review: the concert of the compositions by Alfrēds Kalniņš (W)

*Vanemuine* Society was permanently in financial difficulties and availability of orchestral material would often define the programme. Therefore, compositions once performed and acquired to the library of



the Society, were repeated because of the lack of new scores. Composers and conductors Kalniņš and Vītols, most probably, travelled with their own scores to perform a full programme of their music; it was common practice also among Estonian composers. For instance, in the summer of 1916 there was a special concert of the works of Estonian composer Artur Kapp on 25th of July that included several symphonic pieces, some of them new, and a fantasy for tenor, organ, mixed choir and symphonic orchestra *For the Sun* (composed for the opening festivities of Estonia theatre and concert hall in Tallinn, 1913). The concert started in the garden and because of the rain it was continued inside the theatre in the second half. Due to the overcrowding of the hall as a result of the large audience, the Society decided to repeat the concert three days later. On the 28 July, *Postimees* published not only the advertisement, but also a short memo: this is the last possibility to listen to the works of Artur Kapp in this season for he leaves from Tartu tomorrow and takes his manuscripts with him (*Postimees*, 28.07.1916). The first special concert of one Latvian composer was organised on 11th of July 1916, conducted by the composer Alfrēds Kalniņš (*Postimees*, 11.07.1916). The programme also contained some solo works (songs for tenor and piano; *Elegy* for solo violin and orchestra). The reviewer (*Postimees*, 12.07.1917) found that the material of his music came from Latvian nature and Latvian people and the composer's soul was excellently merged with this spirit. The singer, the Latvian tenor Pauls Sakss is particularly praised for understanding the songs. Again, many Latvians in the audience are noted. In August, the special concert of the works by Jāzeps Vītols took place (*Postimees*, 01.08.1916) and, several solo compositions were included: three orchestral works (the overture *Princess Gundega and King Brusubarda*, *Līgo*, fantasy of Latvian folk melodies for solo violin and orchestra) and variations on Latvian theme for solo piano (Variations for piano on the theme of folk song *Ej, saulīte, drīz pie Dieva*, performed by Bonifacia Rogge).

**Wanemuise sinfonia orkester.**  
**Esmaspäeval, 1. augustil**  
**VI. erakorraline kontsert**  
**J. Wihtol'i**  
**helitöödest**  
 pri. B. Rogge (klaver) ja D. Ass'i (viul) kaastegemisel.  
 Piletid 175—50 kop. saada Wanemuise kassast.  
**Kontsert on tasuta. — — Makatus kell 9 õhtul.**

Figure 18. *Postimees*, August 1, 1916. Vanemuine Symphonic Orchestra, the 6th special concert of the compositions by Jāzeps Vītols

**Prof. J. Wihtoli helitööde kontsert**  
nida helilooja ise juhatus, leidis eila õhtu-  
„Vanemuises“ õige elamat osavõtmist.

Õrte fanti 3 sinfonilist helitööd, 1 klaweri-  
kompositsioon ja 1 wiulifoolo orkestri saatel.

J. Wihtoli tööde õdige silmapaistvamata  
küljeks on kahtlemata tema hoolas tehniline  
detailitöö. Selles mõttes omandab kuulaja  
uende kompositsioonide etteandest rohkel mõõdul  
meeldivat ning kaunist. Orkestris armastab  
see külg end suurelt jaolt jõutugevas poliiso-  
nitsises mõõnawuses avaldada, klaweril ja  
wiulil enam teisendawas ja parafraasriwas  
laadis.

Et J. Wihtoli sinfonilised teosed aga hing-  
gelisi ütleelamisi mitte just sügawalt ei kujuta  
ega helides palutawa tegewuse käiku tuiht  
hoogus arenemine ei iseloomusta, heliloojale  
ka küllalt mahlasas väljendusewiis omane pole,  
siis seisawad need loometööd wäljaskpool silma-  
paistwat kirglikkust; neis tundub enam mõis-  
tuse kui fantasia tööd. Selles peitubki põhjus,  
miks näitusel Dramatilise overture ja dra-  
matilise muinasjutu „Printseps Gundega ja  
kuningas Brusebardi“ muusikas juba nime  
kõbi toonitaw külg — dramatilisus — sil-  
mapaistmusest ei mõida. Etimeit tööd oleks ta  
pidulikult suggererirwa meeleolu pärast kohajem  
wahelt piduouvertureks nimetada; teise teose  
wikalt programmi on aga ainult tattedilised  
südmustekäigu meeleolud — paiguti õdige  
ilufates detailides — helidesse seatud. Õdige  
kujukatesse raamidesse on aga sinfoniline poem  
„Õhjo“ seatud; kuid selle rahwawiisi-ainele  
arendamisel tehtatse paiguti ilufat etteawamis-  
tamistööd, millele ei wiimata oneti aren-  
duste wotamata poeetiajal järgneb.

Wärtsa sügawama mõju tekitab klaweri-  
tööde „Variatsioonid Läti teema pääle“ —  
mitte üksnes sel põhjusel, et prt. B. Rogar  
feda küdnäärilijelt õdgitises, waid siin ol  
virtuosil interpreteerida tehniliselt peensustem  
wäljaarendatud ja hingelisi kelt tabaw tempe-  
ramentlik helitöö.

Clariifant awaldas ka orkestrile ja wiuli-  
foolole komponeritud wiililijelt huvitaw „Fan-  
tasia Läti rahwawiisidele“, mille wiuliosa D.  
Õhse rohke wõndetohasusega kuuldawale tõi.

Orkester oli end selleks õhruks suure hoo-  
lega ette walmistanud. Sellekohajelt õnuestas  
siis ka ta esinemine hästi.

Prof. J. Wihtolile annetati suur simp-  
elawaid lilleid ja õhõpärä — wiimane kuul-  
dawatti siinse Läti festsõnna poolt, kes ka  
kontserdilitise seas suure e. a. m. a. s. f. n. i. t. a. s.

W.

The reviewer is rather critical about Vitols' orchestral music – though the composer has strong compositional skills, the works lack emotional depth (*Postimees*, 02.08.1916). According to the critic, the most interesting and serious composition was the variations for piano. At the end of the concert, a silver crown was placed on professor's Vitols head as a present from the local Latvian community.

In conclusion – although war and the front in Riga was a disaster, it was one of the best times for Tartu musical life. After the war, Riga regained its status as the centre of musical life in this area and several musicians of different nationalities (Latvians, Germans, Russians, Jews) moved back, whereas Tallinn was getting wealthier and it was tempting for musicians to move over there. Juhan Aavik left Tartu in 1925 to take the post of musical director of the Estonia Society in Tallinn.

## References

Jürisson, Johannes (1987). *Vanemuise orkestrist ja suvemuusikast. Muusikalisi lehekülgi IV*. Koost. Ene Taru, Tallinn: Eesti Raamat, lk. 5–52.

Lippus, Virve (1997). *Eesti pianistliku kultuuri kujunemine*. Koost. Urve Lippus, Eesti muusikaloo toimetised 3, Tallinn: Eesti Muusikaakadeemia

Mohrfeldt, Aleksander (2007). *Jakob Hurda elu ja töö*. Tartu: Ilmamaa

*Nordlioländische Zeitung*, 9. (22.), 09.1905.

*Postimees* (1915–1917). 24.08.1915, 28.08.1915, 11.07.1916, 28.07.1916, 01.08.1916, 02.08.1916, 28.08.1916, 12.07.1917.

Rohtla (Rämmer), Geiu (2005). *Muusikaelu Tartus 19.–20. sajandi vahetusel ja Berliini Filharmoonikute kontserdid. Muusikaelu Eestis 20. sajandi algupolel*. Koost. Urve Lippus, Eesti muusikaloo toimetised 7, Tallinn: Eesti Muusikaakadeemia, lk. 16–51.

Figure 19. *Postimees*, August 2, 1916: the review of the concert of the compositions by Prof. J. Wihtol (W)

# LATVIEŠU MŪZIKA UN MŪZIĶI TARTU 1916. GADA VASARĀ

Urve Lipusa

## Kopsavilkums

**Atslēgvārdi:** Jāzeps Vītols, Juhans Āviks, mūzikas dzīve Tartu, latviešu un igauņu kopienas, vācbalti, biedrība *Vanemuine*, Tartu *Musikverein*

Publikācijas centrā ir vēstījums par latviešu mūziķu un Jāzepa Vītola saistību ar Tartu mūzikas dzīvi Pirmā pasaules kara laikā.

1906. gadā igauņu biedrība *Vanemuine* Tartu (Tērbatā) atklāja jauno teātra ēku un izveidoja profesionālu aktieru trupu. Atbilstoši toreiz pieņemtajiem standartiem teātrī darbojās neliels orķestris, kas piedalījās dažādu žanru, tajā skaitā operešu un dziesmuspēļu iestudējumos. Lielāks orķestra sastāvs tika veidots vasaras sezonā un simfoniskās mūzikas koncertu rīkošanā. Biedrības *Vanemuine* simfoniskie koncerti īpaši aktivizējās 1911. gadā, kad par orķestra diriģentu kļuva Sanktpēterburgas konservatorijas absolvents, igauņu komponists un diriģents Juhans Āviks (*Juhan Aavik*, 1884–1982). Interesanti piebilst, ka pirms tam mūzikas dzīve Tartu veidojās ap vācbaltiešu dibināto *Musikverein* (Mūzikas biedrību), kuru vadīja Tartu Sv. Jāņa baznīcas ērģelnieks un diriģents, latvietis Rūdolfs Grīviņš (1853–1922). Pēc Grīviņa iniciatīvas Sv. Jāņa baznīcas draudze nodibināja mūzikas skolu baznīcas mūziķu sagatavošanai. *Musikverein* organizētajos simfoniskajos koncertos piedalījās gan amatieru, gan profesionālu mūziķu orķestri.

Kad 1914. gadā sākās Pirmais pasaules karš, vācbaltiešu ietekme sabiedrībā mazinājās un biedrība *Vanemuine* kļuva par galveno Tartu mūzikas dzīves centru. 1915. gadā uz Tartu tika evakuēta Rīgas mūzikas skola, tādēļ 1915./1916. gada koncertsezonā simfoniskajos koncertos piedalījās arī vairāki latviešu mūziķi. Latviešu mūzikas klasiķa Jāzepa Vītola skaņdarbi *Vanemuine* rīkotajos simfoniskās mūzikas koncertos pirmo reizi izskanēja jau 1912. gadā un vēlāk tika regulāri iekļauti koncertu programmās. Īpaši notikumi Tartu mūzikas dzīvē 1916. gadā bija divi simfoniskie koncerti – 11. jūlijā simfoniskās mūzikas koncertā piedalījās Alfrēds Kalniņš, savukārt 1. augustā Jāzeps Vītols. Iespējams, Vītols Tartu bija ieradies jau 1916. gada jūlijā un apmeklēja Kalniņa koncertu, par ko liecina fotogrāfijas, kurās abi latviešu komponisti redzami kopā ar igauņu mūziķiem.

# JĀZEPS VĪTOLS UN DZIESMU SVĒTKU TRADĪCIJA

Ilze Šarkovska-Liepiņa

**Atslēgvārdi:** Jāzepe Vītols, latviešu mūzika, latviešu Dziesmu svētki, *a cappella* kordziesmas, kora balāde, Rīgas Latviešu biedrības Mūzikas komisija, nācijas konsolidācija un pašnoteikšanās

1943. gadā, kad Latvija vēl ir kara nomocīta vācu okupācijas zona, Latvijas konservatorija pārvērsta par kara hospitāli, bet Latvijas iedzīvotāji – režīma, no karadarbības un neziņas paguruši, notiek Jāzepa Vītola godināšana. Tiek atzīmēta komponista 80 dzīves gadu jubileja, un tai par godu 1944. gadā iznāk Jāzepa Vītola personībai veltīta grāmata – rakstu krājums, kam kvalitātes un materiālu plašuma ziņā līdz pat šodienai grūti atrast līdzīgu.<sup>1</sup> Vēl tikai daži mēneši, un Vītols dosies svešumā līdz citiem mūziķiem, kuri bēg projām no sovjetiskā režīma un tām šausmām, kas jau pieredzētas 1940. un 1941. gadā – ar represijām, nacionālas valsts demontāžu un inkorporēšanu Padomju Savienībā. Jāzepe Vītols okupācijas režīmu kārtējo maiņu piedzīvo Vācijā, kur latviešu bēgļi ātri vien atrod garīgu stiprinājumu dziedāšanā koros, rīkojot dziesmu dienas un pat Dziesmu svētkus (Eslingenē, 1947. gadā notiek pirmie lielie svētki, kuros Vītols veselības apstākļu un paguruma dēļ gan vairs nepiedalās). Tomēr viņš atrod sevī spēku atjaunot mūziķu vajadzībām savu darbu notis, raksta arī jaunus. Vītols joprojām ir sabiedrisko organizāciju goda galvgalā – arī Otrās latviešu kultūras nedēļas organizācijas komitejā. Tās sapulce notiek komponista nāves dienas rītā, kad Vītols atdod vīru kora diriģentam Robertam Zuikam savu pēdējo, iepriekšējā dienā uzrakstīto kordziesmu *Kalējs* (1948, Kārlis Skalbe), bet pēcpusdienā aiziet mūžībā (Vēriņa 1991: 223).

Jau minētajā 1944. gadā izdotajā grāmatā *Jāzepe Vītols* komponists un mūzikas zinātnieks Jēkabs Graubiņš raksta: „Ar Jāzepa Vītola vārdu jāapzīmē vesels laikmets latviešu mūzikas vēsturē.” (Graubiņš 1944: 7) Un tas nav pārspilējums. No 19. gadsimta pēdējiem gadu desmitiem līdz pat Otrā pasaules kara nogalei Vītols ir rosīgākā, ietekmīgākā, spožākā figūra latviešu mūzikas kultūrā, savu ietekmi nezaudējot līdz mūsdienām. Viņa darbība, aptverot vairākus gadu desmitus, savā ziņā personificē latviešu mūzikas pirmo zelta laikmetu, kura centrā kā Latvijas mūzikas kultūras kvintesence izceļas Dziesmu svētki.

Latviešu nacionālā profesionālā mūzika sāka veidoties romantisma laikmetā līdz ar daudzu Eiropas mazo nāciju – somu, čehu, igauņu – centieniem pēc neatkarības. Nacionālo kompozīcijas skolu rašanās pirmie impulsi bija tautasdziesmu vākšana un apdarināšana – galvenokārt amatierkoru vajadzībām, kas tika dibināti un auga Latvijā un Igaunijā, balstoties uz skolotāju muzikālās apmācības pamatiem

<sup>1</sup> Skat.: Jēkabs Graubiņš 1944: 496.

un skolotāju semināriem – sākotnēji Vidzemē, vēlāk arī Kurzemē. Latviešu koru veidošanās dinamika 19. gadsimta otrajā pusē kopš 60. gadiem bija strauja un sakrita ar jaunlatviešu rosinātās tautas atmodas un latviešu nācijas veidošanās sākumposmu. Ar Latvijas laukos organizētu sarīkojumu virkni sevi jau pieteica jēdziens *koru kustība* – lokālas nozīmes dziesmu dienas Latvijas laukos un mazpilsētās Vispārējo latviešu dziesmu svētku priekšvēstures desmitgadē notikušas vienpadsmit reižu (Grauzdiņa 2013: 414). Dziesmu dienās kori uzstājušies gan atsevišķi, gan kopā. Līdzīgi kā Čehijā, Somijā, Norvēģijā un citās jauno nāciju zemēs, arī Latvijā kordziedāšanas kustība atspoguļoja plašākus procesus: tieksmi apliecināt sevi kā citām, “vecajām” Eiropas tautām līdzvērtīgu nāciju.

Tādējādi jau pašos pirmsākumos kordziedāšana ietvēra ārpusmūzikālus centienus, arvien skaidrāk sasaucoties ar nācijas konsolidācijas un pašnoteikšanās vēlmēm. Arvien jāatceras, ka latviešu Dziesmu svētku tradīcija dzimusi starptautiskā ideju ģenēzē, kurā izšķiroši svarīga loma bijusi dziesmai kā nāciju vienojošam faktoram, tāpat kā nacionālisma ideoloģijai kopumā. Šie svētki attīstīja Vācijā, Šveicē, Austrijā, arī Skandināvijas zemēs kopto t. s. *Liedertafel* tradīciju, un 19. gs. vidū, nacionālās un patriotiskās kustības uzbangojuma laikā, kora dziedāšana kļuva par ietekmīgu, tautu mobilizējošu spēku vairākās Rietumeiropas zemēs. Visur bija jūtama akūta nepieciešamība pēc atbilstošām dziesmām – arī latviešu koros, kur sākotnēji šo lomu pildīja starptautisks repertuārs, galvenokārt vācu mūzika un kompozīcijas *Liedertafel* paraugu garā<sup>2</sup>, vēlāk – arvien pārliecinošāk tika meklēts un izkopts savs īpatnējs nacionālais repertuārs (Grauzdiņa 2013: 414; Grauzdiņa 2004: 28–29).

Latvijā Dziesmu svētki izauga no lielākiem un mazākiem lokāliem dziedāšanas svētkiem 19. gadsimta otrajā pusē, ņemot par paraugu vācbaltiešu dziesmu svētku tradīcijas, kas pamazām izsīka un beidzās laikā līdz Pirmajam pasaules karam. Par koru kustības galveno balstu 19. gadsimta beigās latviešu vidē kļuva daudzviet dibinātās pašpalīdzības, teātra, dziedāšanas biedrības, savukārt par koru vadītājiem lielākoties strādāja skolotāji un ērgelnieki, gan Jāņa Cimzes vadītā Vidzemes tautskolotāju semināra absolventi, gan Kurzemes (Irlavas) mūzikas skolotāja Jāņa Bētiņa audzēkņi. Biedrību kori rīkoja koncertus, dažkārt vienuviet pulcināja vairākas dziedātāju kopas, tā sagatavojot Pirmos Vispārējos latviešu dziesmu svētkus, kas notika Rīgā 1873. gadā (II – 1880, III – 1888. gadā). Tradīcija periodiski rīkot visas tautas mūzikas svētkus, kuru centrā ir *a cappella* kordziedāšana, nacionālais repertuārs un plaša profesionālo mūziķu un amatierdziedātāju dalība, kļuva par spilgtu mūzikas dzīves notikumu, nācijas profesionālās mūzikas kultūras šūpuli.

<sup>2</sup> Vācbaltiešu amatieru dziedāšanas kopas darbojās arī visās lielākajās Baltijas pilsētās. Pirmais plašākais vācbaltiešu amatierkoru kordziedāšanas sarīkojums Baltijā bija Daugavas mūzikas svētki (*Düna-Musikfest*) Rīgā 1836. gada jūnijā. Tajos piedalījās vācbaltiešu amatierkori no Rēveles (Tallinas), Tērbatas (Tartu), Pērnavas, Jelgavas, Liepājas, Valmieras un Rīgas. Savulaik Rīgas *Liedertafel* (1833) dibinātājs Heinrihs Dorns ir bijusi viena no spilgtākajām personībām Rīgas mūzikas dzīvē. Rīgā darbojušās biedrības *Die Rigaer Liedertafel* (dib. 1833), *Der Rigaer Liederkranz* (dib. 1851), *Der Rigaer Sängerkreis* (dib. 1859) un *Der Rigaer Männergesangverein* (dib. 1862). Savukārt 1861. gada Baltijas dziedāšanas svētkos (*Das Baltische Sängerefest* in Riga) piedalās 21 viru koris ar vairāk nekā 600 dziedātājiem (Grauzdiņa 2013: 414).

Katrā laikmetā Dziesmu svētki ir mainījušies – vispirms jau politisku apstākļu ietekmēti. Tomēr pat komunistiskā režīma apstākļos tie paradoksālā kārtā pastāvēja un veica tautas pašsaglabāšanās, identitātes uzturēšanas un reprezentācijas misiju – gan Latvijā, gan arī Igaunijā un Lietuvā. Līdzīga loma šiem svētkiem bija arī diasporā ārpus Latvijas, kurp devās milzīgā Otrā pasaules kara bēgļu straume. Joprojām apbrīnojams ir vēriens, ar kādu latvieši savus Dziesmu svētkus rīkojuši ārpus okupētās dzimtenes – Austrālijā, Amerikā, Eiropā. Kopš 2003. gada līdz ar Igaunijas un Lietuvas svētkiem mūsu Dziesmu svētku tradīcija ir iekļauta *UNESCO* Cilvēces mutvārdu un nemateriālā kultūras mantojuma sarakstā kā visai cilvēcei nozīmīgs, unikāls fenomens.

Atbilstoši Latvijas politiskajai, sabiedrības vēsturei XXV notikušos Vispārējos dziesmu svētkus iespējams periodizēt četros posmos:

- pirmais posms – 19. gs. nogale un 20. gadsimta sākums (I–V svētki),
- otrais posms – brīvvalsts laiks, starpkaru periods (VI–IX svētki),
- trešais posms – Latvijas okupācijas periods ar inkorporāciju Padomju Savienībā (X–XIX svētki),
- nacionālās atmodas laiks un atjaunotā valstiskuma periods (XX–XXV svētki) (Grāvītis 2002; Grauzdiņa 2004, 2013).

Jāzepam Vītolam ir īpaša vieta un loma Dziesmu svētku tradīcijas tapšanā un attīstībā – gan kā komponistam, vienam no nacionālās mūzikas skolas pamatlicējiem, gan kā izcilam sabiedriskajam darbiniekam un personībai, kas ietekmējusi to svētku veidolu, kādu to redzam un apbrīnojam šodien. Ja ielūkojamies vēsturē, Jāzeps Vītols (1863–1948) ir bijis Dziesmu svētku laikabiedrs. Aplūkojot svētku periodizāciju, ievērojam, ka komponista dzīve hronoloģiski pilnībā pārklāj pirmos divus periodus, kuri ietver tradīcijas veidošanās, attīstības, nostiprināšanās stadijas.

Nācis no Jelgavas (Jēkabpils, Valmieras) vāciskās vides, viņš, domājams, jau agri saskārās ar dažādām kopsdziedāšanas prakses izpausmēm vācbaltiešu sabiedrībā, tāpat viņa vēriņgajam skatam nepasliedēja garām tās nacionāli konkurējošā tradīciju virzība. Kā vērotājs Vītols atceras savus pirmos latviešu dziesmu svētkus memuāros *Manas dzīves atmiņas*. Kaut gan viņš raksta, ka ir bijis Otro Vispārīgo latviešu dziedāšanas svētku (1880) norišu liecinieks, pēc komponista paša sniegtā skopā svētku apraksta muzikologs Oļģerts Grāvītis secina, ka Vītols kā klausītājs un skatītājs apmeklējis Pirmos vispārīgos latviešu dziedāšanas svētkus, būdams 10 gadus vecs zēns.<sup>3</sup> Vītola biežais pavadonis – nepanesamas galvassāpes un „dažas vīru kora dziesmas vakara krēslā Ķeizara dārzā” ir gandrīz vienīgie iespaidi, kurus komponists vēlāk fiksē atmiņu grāmatā (Vītols 1988: 99).

<sup>3</sup> Oļģerts Grāvītis raksta: „Spriežot pēc konteksta („puika būdams” un „vīru kora dziesmas vakara krēslā Ķeizara dārzā), V[ītols] atminas nevis II (1880), bet gan I Dz[iesmu] sv[ētkus] 1873. g. vasarā, kad topošajam mūziķim bija 10 gadi.” (Vītols 1988: 302) II Dziesmu svētki tika rīkoti īpaši šim gadījumam uzceltā ēkā (dalībnieku nosauktā par „svētku pagalmu”) Jēkaba laukumā Rīgā, savukārt Ķeizardārzā Rīgā notika I Dziesmu svētku laicīgais koncerts (Bērkalns 1965; Grauzdiņa 2004).

Kad Vītols nonāca Pēterburgā, augstskolā viņš ieguva krievisku izglītību (tālaika konservatorijā gan bija daudz profesoru, kuru izcelsme bija saistīta ar Rietumeiropu, tāpat kā viņu iegūtā izglītība, intereses, dziļāka kultūras piederības izjūta), bet vēlāk strādāja daudzu krievu kolēģu vidū un ciešā sadarbībā ar tiem. Taču tieši Pēterburgā, kur Vītols nāca saskarē ar latviešu studentiem, viņš savā ziņā atgriezās latviskā vidē – mācījās latviešu valodu, interesējās par tautasdziesmām, iesaistījās turienes latviešu mūzikas dzīvē un kultūras norisēs<sup>4</sup>. Jā gan, Vītols strādāja arī vācu laikrakstā *St. Petersburger Zeitung* kā mūzikas kritiķis, saglabādams ciešākas saites ar Pēterburgas vācisko sabiedrību, taču jaunās vēsmas, kas saistījās ar nacionālo atmodu, viņam simpatizēja un izrādījās dziļi tuvas. Arnolds Klotiņš šādu piederību dažādām kultūras tradīcijām sauc par universālismu – šo terminu, rakstīdams par Vītolu, savulaik lietoja jau Emīls Dārziņš, iztīrējot Vītola mūzikas žanrisko daudzpusību (Dārziņš 1908). Klotiņš universālismu traktē plašāk – kā gara spēju, interešu un darbības vispusību. Vītols „nevienu sava laika kultūras piedāvājumu nepieņem pilnā apjomā vai dogmatiski” un „nepieder pie tiem, kuri izliekas sēžam uz vairākiem krēsliem vienlaikus. Viņš no vairākiem izgatavo pats savu universālu krēslu.” (Klotiņš 2013: 96) Vītols nekļuva ne par vācu, ne krievu mūziķi, taču no vācu (rietumu) tradīcijas aizguva klasicisma mūzikas formveides loģiku, racionālismu, romantisma mūzikas spriedzes un apgarotības līdzsvaru, savukārt no krievu skolas vēsmām – epiku, atvērtību pret folkloras elementiem un tradicionālajai kultūrai piemītošo senēji sinkrētisko harmonijas izjūtu. Gan vienas, gan otras skolas iezīmes atbalsojās komponista daiļradē, bet Vītolam raksturīgais starptautiski plašais skatījums un vispusība ietekmēja viņa darbības plašo amplitūdu, atstājot iespaidu arī uz latviešu Dziesmu svētku tradīciju.

Trešie dziesmu svētki 1888. gadā, kā *Manas dzīves atmiņās* raksta Vītols, viņu jau „ievadīja latvju nacionālās kustības pašā verdošā centrā” (Vītols 1988: 99) un kļuva par nozīmīgu pagrieziena punktu ne tikai Vītola paša daiļradē, bet Dziesmu svētku vēsturē kopumā. Tie izcēlās ar latviešu komponistu jaunradīto dziesmu plašo klāstu, ar simfoniskā orķestra atskaņotajām latviešu skaņražu simfoniskajām partitūrām. Atšķirībā no pirmajiem diviem svētkiem, kuros dominēja svešautiešu skaņdarbi, 1888. gadā latviešu komponistu darbu īpatsvars jau bija lielāks par pusi (Bērzkalns 1965; Grauzdiņa 2004). Tajos pirmoreiz svētku vēsturē pārstāvēta arī 24 gadus vecā komponista un Pēterburgas konservatorijas mācībspēka Jāzepa Vītola daiļrade: simfoniskās mūzikas koncertā tika atskaņotas Vītola simfonijas trīs daļas – tā bija viena no pašām pirmajām latviešu simfoniskajām partitūrām. Savukārt svētku 2618 dziedātāji atskaņoja viņa *a cappella* dziesmu jauktam korim *Bērzs tīrelī* (1885), ar to aizsākot Dziesmu svētku vītoliānu un iezīmējot modernās latviešu kordziesmas tapšanas brīdi. „Kāda grūta dziesma!

<sup>4</sup> Pēc Jurjānu Andreja pamudinājuma Vītols 1891. gada vasarā devās folkloras ekspedīcijā uz Jēkabpils pusi. Tās rezultātā Rīgas Latviešu biedrība saņēma pāri par 100 tautasdziesmu pierakstu, kas vēlāk izmantoti Jurjānu Andreja *Latvju tautas mūzikas materiālu* izdevumā (I–VI, Rīga, 1894–1928).

Koriem vajag rakstīt vienkāršāk!” izsaucies kordiriģents Indriķis Zile, kurš bija vadījis gan Pirmos, gan Otros dziesmu svētkus, – tagad viņam bija uzticēts jaunās dziesmas iestudējums (Graubiņš: 1944: 51). Taču tas vēlāk izrādījies par vienu no visvairāk slavētajiem apvienoto koru atskaņojumiem, un arī kritiķi bija vienisprātis – latviešos parādījies neparasts komponists (Bērzkalns 1965: 140–141).

Kordiriģenta gaitas Vītols iesāka Pēterburgā, kur sākumā vadīja Pēterpils vācu *Liedertafel* kori, taču Dziesmu svētku neparasti pacilājošais noskaņojums, jaunas mūzikas kultūras briestošā spēka apziņa aizrāva Vītolu tik ļoti, ka viņš 1894. gadā uzņēmās vadīt Pēterburgas latviešu labdarības biedrības kori, strādādams par kora vadoni un būdams četrus gadus arī biedrības priekšnieks. Šo kori Vītols vadīja līdz 1907. gada rudenim, kad aizgāja no biedrības domstarpību dēļ (viņam līdzī – divas trešdaļas kora). Tad Vītols nodibināja Pēterburgas latviešu dziedāšanas biedrības kori. Šajā biedrībā darbojušies Jāzepa Vītola draugi mākslinieki – Rihards Zariņš, Kārlis Brencēns un citi, un biedrības kora ceturtdienas bija kļuvošas par savdabīgu *Beļajeva piektdienu* atspulgu latviešu inteliģences vidē. Korī iesaistījās daudzi latviešu mūziķi, kuri paši vēlāk kļuva par



1. attēls. Jāzeps Vītols ar Pēterburgas latviešu dziedāšanas biedrības kori. Fotoattēls glabājas Jāzepa Vītola piemiņas istabā JVLMA.

56

ievērojamiem kordiriģentiem: Pauls Jozuus, Ādolfs Ābele, Ernests Brusubārda, Teodors Kalniņš, Jānis Milzarājs, Jēkabs Poruks, Jānis Sieriņš un daudzi citi, arī Teodors Reiters, kurš 1914. gadā debitēja kā Pēterburgas kora diriģents (Grāvītis 1999: 24). Ar šo dziedātāju vienību Vītols plūca laurus, iegūstot kora sacensībā balvas Dziesmu svētkos Jelgavā (IV, 1895) un Rīgā (V, 1910) (Vītols: 1988: 303–304).

Pie Dziesmu svētku diriģenta pulsts kā virsdiriģents Vītols stājies gan tikai dažas reizes, pirms Pirmā pasaules kara dāvādams klausītājiem savu simfonisko un kordarbu atskaņojumus – tautasdziesmu apdares, *a cappella* un kordziesmas ar simfoniskā orķestra pavadījumu, vēlākos gados, starpkaru periodā vien retumis un tikai uz *bis* nodiriģējot kādu savu opusu. Vītols kā simfoniskā koncerta diriģents uzstājās Ceturtajos svētkos, atskaņodams Jurjānu Andreja *Ačikopu* (1894), kā arī savu *Valse grotesque* (turklāt stīgu orķestra mēģinājumos piepulcēdamies tam kā altists). Kā jaunievēlētais Piekto dziesmu svētku virsdiriģents Vītols vadīja garīgās mūzikas koncerta atskaņojumus – savas garīgās dziesmas *Dieva lūgums* (1896) un *Tu, kas mīti debesīs* (*Gājēja dziesma naktī*, 1899), kā arī Ludviga van Bēthovena, Džovanni Pjerluidži Palestrīnas, Georga Frīdriha Hendeļa dziedājumus vīru korim; laicīgās kormūzikas koncertā Vītols diriģēja tautasdziesmu sabalsojumus jauktajiem korim – Jurjānu Andreja *Pūt, vējiņi* (1884), Vītola paša apdari *Kur, priedīte, tavas skujas* (1900), kā arī oriģināldziesmas – *Ceļinieks* (1903) un *Gaismas pils* (1899), vīru korim – tautasdziesmu *Aun, meitiņa, baltas kājas* (1906)



un oriģināldziesmu *Mana tēviņa* (1900); savukārt simfoniskās mūzikas koncertā komponists vadīja sava simfoniskā tēlojuma *Līgo* (1889) atskaņojumu, kā arī kora dziesmas ar simfonisko orķestri – *Dziesma* (1908) un balādes *Beverīnas dziedonis* (1900) izpildījumu. Kā jau minēts, šajos svētkos īpaši izcēlās arī Vītola paša vadītais Pēterburgas latviešu dziedāšanas biedrības koris ar iegūto trešo vietu koru sacensībā.

Kāds bija Vītols kā diriģents? Kādas ir bijušas Vītola diriģēšanas stila un interpretācijas īpatnības? Uz šiem jautājumiem var mēģināt rast atbildi tālaika mūzikas kritikā. Tā, piemēram, Emīls Dārziņš sakarā ar 800 dziedātāju korporka koncertu Rīgā, Vērmanes dārzā 1902. gadā raksta:

„Mēdz teikt, ka labi komponisti esot palaikam slikti diriģenti.. kas izskaidrojams pa daļai ar mazu praksi, pa daļai ar to, ka viņiem kā liriskas dabas cilvēkiem trūka priekš tā vajadzīgā temperamenta. Ka **Vītola** kungam netrūkst ne viena, ne otra, to viņš pierādīja, pārvarēdams savu tik nepieejamo *Dievozolu trijotni* [...] Vakars beidzās, kā nākas, ar *Beverīnas dziedoni* paša maestro vadībā, publikai skaļi gavilējot.” (Dārziņš 1902)

Savukārt Jānis Zālītis 1911. gadā izceļ diriģenta savdabību un īpašo pieeju kordarbu interpretācijā:

„Latviešu mūzikas vēsturē Vītolam kā kora vadonim jāierāda atsevišķa vieta. Lielākā diriģentu daļa pie zināmas dziesmas iestudēšanas tikai tad ķeras klāt, kad tiem jau visos sīkumos papriekšu izdomāts plāns, no kura tad arī vairs neatkāpjas. Ar Vītolu tomēr citādi. Viņa impulsīvā, robusti kaprīzā daba vairāk nododas acumirkļa garastāvokļa izmantošanai, t. i., katram momentam piešķir arī zināmu radošo nozīmi. Un šī ir īsta mākslinieka iezīme. Vītola interpretācijās katru reizi skaidri redzēsīm attiecīgās kompozīcijas pamatvilcienus, vai nu smailās, līganās, vai atkal strauji asās, aprautās līnijās... Vītola vadībā gan grūti un pat riskanti dziedāt, bet toties arī daudz interesantāk, jo te mēs trīcam līdzīgai jaunai strāvai, katram iekšējam savīņojumam. Par tempu dabisko ātrumu un zināmas kompozīcijas satura pareizu izprašanu Vītolam gan būs reti nācies lieki pārdomāt: pirmo pabalsta viņa lokanais temperaments, otrais izrisinās, pateicoties viņa bagātai, mākslinieciski atjautīgajai dabai.” (Zālītis 1911)

Šodienas gara acīm skatot, varam iedomāties Vītolu kā romantisku, temperamentīgu, spējīem impulsiem pakļāvīgu diriģentu, kura lasījumā arvien varēja atklāties kādas jaunas nianšes, vienlaikus respektējot darbu loģiku un kopējo attīstības līniju arhitektoniku.

Līdz pat 1918. gadam Jāzeps Vītola pastāvīgā mājvieta bija Pēterburga un mūzikas aktivitātes Latvijā komponists realizēja dzīvā sarakstē vai arī atvaļinājumu laikā iespēju robežās apmeklējot dzimteni un piedaloties latviešu sabiedrības mūzikas dzīvē, sekojot sava drauga un līdzgaitnieka Jurjānu Andreja paraugam<sup>5</sup> un piedalīdamies Rīgas Latviešu biedrības Mūzikas komisijas darbā. Mūzikas komisija tika nodibināta pēc Trešajiem dziesmu svētkiem, 1888. gadā. Ne velti Jāzeps Vītols to ieskatīja „par mūsu mūzikas mākslas kopīgās izbūves

<sup>5</sup> Jurjānu Andrejs dzīvoja un strādāja Harkovā (1882–1916), taču uzturēja saikni ar Latviju, būdams aktīvs Vispārējo dziesmu svētku organizētājs un mākslinieciskais vadītājs, kā arī aktīvs mūzikas dzīves veidotājs un folklorists.

pirmo stūra akmeni" (Zālītis 1928: 43), jo biedrībai gadsimtu mijā bija izšķiroša nozīme latviešu mūzikas attīstībā un Dziesmu svētku norišu organizēšanā – komisija uzņēmās repertuāra veidošanu, jaundarbu pasūtīšanu, konkursus, nošu izdošanu, kordiriģentu kursus un metodisko materiālu sagatavošanu, repertuāra iestudēšanas koordināciju.<sup>6</sup> Vītolu ievēlēja Rīgas Latviešu biedrības Mūzikas komisijas sastāvā, viņš piedalījās sapulcēs, gatavoja komisijas atbalsītos mūzikas izdevumus. Pirms Ceturtajiem dziesmu svētkiem arī Jelgavas latviešu biedrības vadītājs Jānis Čakste Vītolu uzaicināja piedalīties svētku organizācijā. No tā laika Vītols bija visu turpmāko Dziesmu svētku rīkotāju vidū, bet kopš 1929. gada – Dziesmu svētku biedrības priekšsēdētājs (Grāvītis 1999: 26–27).

Un te nu Vītolam pavērās plašs darba lauks, jo viņa koru vadītāja prakse, kā arī pedagoga darbs Pēterburgas konservatorijā kļuva par labu pamatu, lai taptu svarīgi metodiski izdevumi, kuri veltīti kordziedāšanai, tāpat arī virkne lielāku un mazāku kordziesmu krājumu ne tikai latviešu, bet arī krievu un vācu valodā.<sup>7</sup> Īpašu interesi raisa izdevums *Pamācība, kā V Latviešu Vispārīgo Dziesmu svētku dziesmas jāmāca*, ko Jāzeps Vītols sarakstījis, stājoties virsdiriģenta amatā. To izdevusi Rīgas Latviešu biedrības Mūzikas komisija, un grāmatā Vītols apsola, ka pārbaudīs visu Kurzemes koru dziedāšanas prasmes. Vēlāk žurnālists Visvaldis Peņģerots raksta:

„Lai veicinātu dziedāšanas mākslu un pareizu dziesmu iemācīšanos, svētku virsdiriģentu vadība sarīkoja koru vadītāju kursus un izsūtīja visiem koriem prof. J. Vītola sastādīto *Pamācību*. Šinī pat nolūkā noturēja koru grupu mēģinājumus.” (Peņģerots 1926: 30)

*Pamācības* mērķis bija „novērst pārpratumus diriģentu un dziedātāju starpā, cik iespējams panākt vienādību svētku dziesmu saprašanā un iemācīšanā” (Vītols 1904: 3). Grāmata īpaši vērtīga ar to, ka komponisti paši bija piedalījušies „dziesmu izskaidrošanā” – respektīvi, šajā izdevumā var atrast autoru oriģinālās norādes par dziesmu iecerēto pirmveidu. Pēc vispārīgiem norādījumiem par kora balsu izvietojumu, par dziedāšanas manieri, diriģenta lomu un darbību, pēc dinamikas, tempa un citu parametru apguves vispārēja apraksta te seko katras svētku repertuāra dziesmas analīze un norādījumi, kā tā dziedama. Tas attiecas arī uz Vītola paša dziesmu iestudējuma prasībām, piemēram, kā būtu jādzied *Gaismas pils*. Vispirms tiek norādīts temps pēc metro-noma (M. M. ♩ = 72). Tālāk Vītols skaidro:

„Sākumā ļoti mierīgi, ar pusbalsi (*sotto voce*). 6. taktī basi uzsāk savu solo drošā balsī; tikpat droši un noteikti 7. taktī uzsāk visas citas balsis. Līdz 22. taktij vienā tempā; sevišķi jāuzsver 17. taktī pirmā nots („visapkārt”). 20. taktī *diminuendo* ( > ) vietā jādzied *crescendo* (<). Sākot no 22. takts dzīvāki; 24. taktī pirmie divi balsieni „au–sa” jāatšķir pirmā no otrās (*staccato*). Vārds „nāve” 28. taktī stipri jāuzsver (*ff*). Sākot no 30. takts uzbudināti (*con moto*); pastiegtā tempā līdz 34. taktij līdzens un liels *diminuendo*; vārda „staltā” pirmais balsiens

<sup>6</sup> Rīgas Latviešu biedrības Mūzikas komisija sāka regulārus *Rudens koncertus*, izdeva kordziesmu un folkloras krājumus, subsidēja žurnālu *Mūzikas Druva* (1908–1909) u. c.

<sup>7</sup> Piemēram, tādi izdevumi kā *Родные звуки. Классное пособие при обучении пению для нисших и средних учебных заведений, составил И. Виголь, старший преподаватель при С.-Петербургской консерватории Императ. Русск. музыкального общества. Рига, 1899 (2-е издание, Рига, 1903. Uz vāka: Родные звуки. С приложением: Garīgas un laicīgas dziesmas; 3-е издание, Рига, 1907; 4-е издание, Рига, 1913); Певец. Классное пособие при обучении пению для нисших и средних учебных заведений, составил И. Виголь, старший преподаватель при С.-Петербургской консерватории Императ. Русск. музыкального общества. Рига, 1901 (2-е издание, Рига, 1905; 3-е издание, Рига, 1907; 4-е издание, Рига, 1912); Īsa elementārteorijas un solfedžio mācība. Visiem latviešu koru vadītājiem dāvāta. Sarakstījis Jāzeps Vītols. Rīga, 1903 u. c.*

Ne mazāk svarīgs ir Vītola – kritiķa un mūzikas rakstnieka devums Dziesmu svētku kustības uzturēšanā, analīzē, vērtējumā. Lielu daļu viņa literārā mantojuma latviešu valodā veido dažādiem kormūzikas jautājumiem veltīti raksti – no mobilizējošiem, motivējošiem aicinājumiem gatavoties Dziesmu svētkiem, uzrunu publikācijām līdz pat profesionāliem, kritiskiem kordziesmu krājumu, metodisko materiālu, koncertu, kā arī komponistu jaunrades vērtējumiem. Polemikas, kritikas, vēsturiski apskati – tāds ir daudzo Vītola rakstu žanriskais loks. Šādā – Dziesmu svētku tradīcijas atspoguļotājas virzienā Vītola rakstu mantojuma daļa nākotnē vēl būtu īpaši vētāma un vērtējama.

Jau laikā pirms Pirmā pasaules kara (no Trešajiem svētkiem) Dziesmu svētku repertuārā ienāk Vītola dziesmas, kas vēlāk iegūst gluži simbolisku nozīmi. Ar tautas atmodas dzejnieku tekstiem top *Beverīnas dziedonis* (1891, Ausekļa dzeja, balāde jauktam korim ar orķestra pavadījumu, oriģinālā – *a cappella*), *Gaismas pils* (1899, Ausekļa dzeja, jauktam korim *a cappella*). Top Raiņa dzejas iedvesmotā *Karaļmeita* (1903, jauktam korim *a cappella*) un citas oriģināldziesmas, arī garīgā kormūzika, virkne tautasdziesmu sabalsojumu un simfonisko darbu, kas skanējuši gan svētkos pirms Pirmā pasaules kara, gan arī tradicionāli tikušas iekļautas turpmākajos Dziesmu svētku lielkoncertos. Ne visu minēto skaņdarbu ceļš ir bijis pašsaprotams – allaž kā Dziesmu svētku procesa auglīgs virzītājspēks ir bijusi nerimstoša pretruna starp komponistu jaunrades meklējumiem un tūkstošgalvainā kora vēlmēm un iespējām. Tās tehniskās grūtības, kuras patlaban ir pa spēkam daudziem amatierkoriem, šķitušas teju nepārvaramas korim pirms 100 gadiem. Katra novitāte ir raisījusi arī skepsi, un daudzas jaundarbu sacensībā godalgotās dziesmas ir palikušas vien nodrukātas krājumos, skanējušas vēlāk tikai labāko koru priekšnesumos. Šī spriegā pretruna starp jaunradi un konservatīvismu, novitāti un tradīciju ir bijis auglīgs dzinējspēks Dziesmu svētku tradīcijas uzturēšanai, saglabāšanai, kā arī allaž padarījusi svētkus dzīvus un mūsdienīgus. Šo spriedzi ir uzturējuši gan profesionālo komponistu radošie meklējumi, gan arī augstu liktā kvalitātes latīņa, kā arī neiztrūkstošā jaundarbu sacensība, kuru repertuāra politikā uzturējuši mākslinieciskie vadītāji, sākot jau ar Jurjānu Andreju, Vīgneru Ernestu, Jāzepu Vītoli. Pēdējā profesionālisms un darba pieredze autoritatīvajā Pēterburgas augstskolā, vēlāk – Latvijas konservatorijas un Skaņražu kopas priekšgalā, nodrošināja Dziesmu svētku repertuāra augsto raudzi.

Vītola paša kordarbi jau kopš komponista debijas 1888. gadā vienmēr veidojuši īpašu žanrisku, stilistisku un emocionālu akcentu katros svētkos. Tehnisks briedums, arhitektoniskā skaidrība, zināma komplicētība – tik neparastas, oriģinālas klausītājus pārsteidza Vītola



2. un 3. attēls. Jāzeps Vītols – VII dziesmu svētku virsdiriģents (1931. gads). Glabājas Jāzepa Vītola piemiņas istabā JVLMA.



5. attēls. Jāzeps Vītols Gaujienas dziesmu dienu dalībnieku vidū. Fotoattēls glabājas Jāzepa Vītola piemiņas istabā JVLMA.



4. attēls. Ielūgums Jāzepam Vītolam uz VI dziesmu svētkiem (1926. gadā). Fotoattēls glabājas Jāzepa Vītola piemiņas istabā JVLMA.

25

**25. Beverinās dzidūnis.**

*Andante tranquillo.* J. Vītols.

Zojrāni *p*

Be-ve-rin-as stal-iā pi-li To-li-val-dis val-di-ja, vi-ņa sla-va to-li, to-li,

Tesseri *mp* *cresc.*

vy-sā ze-mē iz-paudas, I-gau-ni-si, bo-le-ni-si nai-du cē-la Lat-vi-jāl

Bass *mf con moto* *cresc.* *Allegro.*

vi-ņas pi-lei ver-sā mōcijas, skaudras bultas šau-di-ja.

Solo. Basso *mf con moto* *cresc.*

Ka-ra va-tra,

*Tutti p cresc. molto*

Āi, ai, ai-ja-ja,

*Tutti p cresc. molto*

ka-ra va-tra pi-li gō-zis gru-vek[us]!

6. attēls. Jāzepa Vītola kantāte *Beverinās dzidūnis* Izglītības ministrijas mūzikas nodaļas II kora dziesmu krājumā J. Vītola redakcijā (Rīga, 1922. gads). Visas kora dziesmas ir latgaliešu valodā. Glabājas Jāzepa Vītola piemiņas istabā JVLMA.

episkās, dramatiskās skaņu ainavas. *Kora balāde* – šis kordziesmas žanrs ar rapsodisko attīstības loģiku Vītola kormūzikā tāpat kā Dziesmu svētku repertuārā joprojām ieņem centrālo, nozīmīgāko vietu.

Pirmais pasaules karš noslēdza tautas atmodas un nacionālās kompozīcijas skolas veidošanās pirmo posmu, kurā ielikti pamati gan Dziesmu svētku repertuāra veidošanas principiem, gan svētku modelim ar noteikta tipa koncertiem (Dziesmu svētku koncerti – laicīgās un garīgās mūzikas atskaņojumi, latviešu simfoniskās mūzikas koncerti, lielais noslēguma koncerts, visu svētku dalībnieku gājiens cauri Rīgai vairāku stundu garumā, tā sauktie kora kari – kora sacensība, pūtēju orķestru koncerti, atsevišķu kora, tautas mūzikas ansambļu uzstāšanās dažādās koncertzālēs un brīvā dabā, mākslas izstādes, teātru izrādes, visbeidzot – dziesmotā sadzīve kolektīvo naktsmītņu vietās). Ielikti arī pamati un principi darbībai Dziesmu svētku kustības starpsvētku periodā.

Varētu domāt, ka Dziesmu svētku sociālā – nācijas konsolidēšanas funkcija – varētu būt sevi izsmēlusi līdz ar Latvijas valsts dibināšanu 1918. gadā. Tomēr svētki turpināja attīstīties kā spēkā un plašumā augoša tradīcija. Nacionālisma ideoloģija, kurai starpkaru periodā bija liela loma arī citur pasaulē, tika akceptēta arī Latvijā, izraisot vēl nepieredzētu kultūras pacēlumu. Jaundibinātās mūzikas institūcijas, tostarp Latvijas konservatorija, kuru pēc atgriešanās no Pēterburgas kopš 1919. gada vadīja Vītols, kļuva par nozīmīgiem mūzikas izaugsmes centriem. Tautasdziesmas, tāpat kā kopsdziedāšana vispār, tika daudzinauta par nacionālās identitātes izteicēju, tautas saliedētāju – un tam kara izpostītajā jaunajā valstī izrādījās milzīgs mobilizējošs spēks.

Pēc Latvijas Jaunatnes dziesmu svētkiem (1922) un Dziesmu svētku 50 gadu atceres koncertiem (1923) ar pilnu jaudu atsākas Vispārējie latviešu dziesmu svētki (1926), un tos organizēja rīcības komiteja Jāzepa Vītola vadībā.

Līdz Latvijas okupācijas brīdim 1940. gadā notiek četri svētki (VI – 1926. gadā, VII – 1931, VIII – 1933, IX – 1938). Tos ievadīja 1923. gadā sasauktā Latvijas mūziķu sapulce, kas ievēlēja Sesto dziesmu svētku pagaidu rīcības komiteju. Jāatceras, ka lielo svētku starplaikos norisinājusies virkne nozīmīgu vietējas nozīmes pasākumu, novadu dziesmu dienas un dziesmu svētki, kas nemitīgā rosībā uzturēja kora kustību.

Visa priekšgalā joprojām ir Jāzeps Vītols – viņa diplomātiskās spējas, autoritāte, spēja rast kompromisus dziedātājus un diriģentus ir izvedusi gan cauri lielajai saimnieciskajai krīzei, gan autoritārajam režimam (kopš 1934. gada). Vītola personības iespaids spēja saliedēt pat šķietami nesamierināmas intereses. Ir bijušas piekāpšanās,

apmierinot dziedātāju un diriģentu vēlmi ļaut pēc iespējas lielākam cilvēku pulkam piedalīties svētkos un tā vārdā reducējot komplicētāko repertuāra daļu. Bijušas piekāpšanās arī valdošajai politikai un ideoloģijai – Devītie dziesmu svētki 1938. gadā jau notika kā valdības sarīkojums, kurā Vītola vadītajai Dziesmu svētku biedrībai bija visai ierobežota loma (Bērzkalns 1965: 458). Repertuārs tika atvieglots, lai pēc iespējas lielāks dziedātāju skaits pildītu kopkora rindas, tajā iekļauti arī jaundarbi, kas slavināja vadonības ideju un 15. maiju, kad 1934. gadā pie varas apvērsuma rezultātā nonāca Kārlis Ulmanis. Tomēr Vītols ar savu neitralizējošo spēku tandēmā ar citiem Skaņražu kopas biedriem (Emili Melngaili, Alfrēdu Kalniņu, Jēkabu Graubiņu, Jāni Zālīti, Jāni Mediņu un citiem) ir pratuši noturēt Dziesmu svētku līmeni pietiekami augstu un iekļaut repertuārā arī jaunus, nereti novatoriskus, izvērstus, tehniski grūtus skaņdarbus.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Lielas domstarpības Dziesmu svētku rīkotāju vidū radās arī Septīto svētku sagatavošanas laikā interešu konfliktos starp Skaņražu kopu, Latvijas komponistu biedrību un Latvju dziedātāju koru diriģentu biedrību, kas Dziesmu svētku vēsturē palicis kā diriģenta Gustava Klaustiņa (1980–1937) vadītās diriģentu organizācijas un Jāzepa Vītola domubiedru, lielākoties komponistu, uzskatu sadursme, kura pirmām kārtām bija saistīta ar repertuāra māksliniecisko līmeni, kā arī svētku sagatavošanas procesa vadīšanu (Klaustiņš iestājās par vieglākām dziesmām un pielāgošanos klausītāju un dziedātāju gaumei, kā arī pretendēja uz kordiniģentu tiesībām uz galavārdu Dziesmu svētku vadībā). Sarežģītais konflikts beidzās ar kompromisu, kuru, iesaistot valdību, diplomātiski panāca Vītols. Tuvāk skat.: Bērzkalns 1965: 339–353.

Pirmie mēģinājumi jaunradīto dziesmu konkursos ieviest pēc iespējas augstus standartus saistījās arī ar centieniem veidot starptautiskas vērtēšanas komisijas, kurās tiktu iekļautas gan krievu, gan rietumu, gan tuvējo Baltijas kaimiņu mūzikas autoritātes. Tā Rīcības komiteja pirms Sestajiem svētkiem ievadīja sarakstīšanos ar mūzikas speciālistiem ārzemēs, kurus bija domāts pieaicināt kā žūrijas locekļus. Pirmajā žūrijā bija iecerēts iesaistīt bijušo Vītola Pēterburgas kolēģi komponistu Aleksandru Glazunovu (*Глазунов*, 1865–1936), somu mūzikas autoritāti Žanu Sibēliusu (*Sibelius*, 1865–1957) un igauņu mūzikas klasiķi Martu Sāru (*Saar*, 1882–1963), bet no latviešiem – Teodoru Reiteru un Paulu Jozuu. Taču, kad uzaicinātie ārzemju viesi nespējuši ierasties, komisijas sastāvu nācies grozīt un iekļaut tajā somu komponistu Robertu Kajanusu (*Kajanus*, 1856–1933), igauņi Juhanu Āviku (*Aavik*, 1884–1982) un lietuvieti Jozu Naujali (*Naujalis*, 1869–1934) (Peņģerots 1928: 55). Tradīcija veidot starptautiskas vērtēšanas tika saglabāta arī turpmāk, taču komponistu ražīgums ne vienmēr ir attaisnojies. Tā 1940. gadā žurnālā *Raksti un Māksla* Jāzeps Vītols kritiski vēsta:

„Kvantitatīvi diezgan ievērojamu pieaugumu uzrāda mūsu mākslas dziesma jauktam korim. Un nav jau tā, ka šeit neatrastum dažu patiesi pievilcīgu kompozīciju. [...] Bet kvalitāte bieži paliek aiz kvantitātes; prasījumi pēc vienmēr jaunām programmām veicina darbu paviršību. Ka gluži ziedu laikos nedzīvojam, to pierāda diezgan negatīvie rezultāti, ko devušas mūsu beidzamās sacensības. Ar lielām cerībām apsveicam Rakstu un mākslas kameras nupat izsludināto sacensību desmito dziesmu svētku dziesmām. Ļoti prēcātos, ja tās rezultāti apgāztu manu negatīvo kritiku.” (Vītols 1940: 155)

Tomēr starpkaru periodā katri jauni Dziesmu svētki ir ļāvuši uzmirdzēt jaunām zvaigznēm, galvenokārt Vītola kompozīcijas klases audzēkņiem.<sup>9</sup> Tā ir vesela virkne komponistu, kurus tālākais liktenis pēc 1940. gada represijām un Otrā pasaules kara aizveda gan nāvē uz Sibīriju (Alfrēds Feils un Artūrs Sīlis), gan trimdā uz Rietumiem (Volfangs Dārziņš, Jānis Norvilis, Helmers Pavasars, Bruno Skulte

<sup>9</sup> Sestajos dziesmu svētkos (1926) – 14 latviešu autoru 42 darbi ar komponistu Jāzepa Mediņa, Harija Ores, Valdemāra Ozoliņa, Jāņa Zālīša debijām; Septītajos svētkos (1931) – 20 latviešu autoru 44 darbi ar kopkora debitantiem – komponistiem Ādolfu Ābeli, Jāni Cīruli, Jēkabu Graubiņu, Jāni Kalniņu, Ati Kauliņu, Kārli Kažociņu, Paulu Licīti, Jēkabu Poruku, Mārģeri Zariņu; Astotie svētki (1933) – 21 latviešu autora 39 darbi, debitanti – Pēteris Barisons, Volfangs Dārziņš; Devītie svētki (1938) – 16 latviešu autoru 32 darbi, debitanti – Alfrēds Feils, Jānis Mediņš, Jānis Norvilis, Ādolfs Skulte (Graudziņa 2004: 40–43; Bērzkalns 1965).

un daudzi citi), bet daļa turpināja darbību okupētajā Latvijā (Jānis Ivanovs, Ādolfs Skulte, Alfrēds Kalniņš, Emīlis Melngailis un citi).

Eiropas centrā – valstīs, kur radās Dziesmu svētku tradīcija, tie diezgan ātri pārtapa par otršķirīgu parādību, jo tur jau eksistēja gadsimtiem kopta profesionālā mūzika un par svētkiem nerūpējās komponistu elite. Turpretī Baltijas valstīs Dziesmu svētki palika muzikālās pašapliecināšanās centrā – par to repertuāru rūpējās, tos vadīja paši ievērojamākie komponisti un atskaņotājmākslinieki, un tajos skanēja nacionālās mūzikas augstākie sasniegumi ne tikai kordziesmas žanrā, bet arī simfoniskajā mūzikā u. c. žanros. Jāzēpa Vītola loma šajā kontekstā ir ļoti nozīmīga, ja ne izšķiroša.

Pēc Latvijas otrreizējās iekļaušanas Padomju Savienībā komunistiskajam režīmam imponēja tradīcijas masveidīgums un tautiskie elementi, kas to tuvināja sociālistiskās „tautas mākslas” modelim – „sociālistiskam pēc satura, tautiskam pēc formas”. Svešajai varai bija svarīgi tradīciju modificēt atbilstoši jaunajai ideoloģijai – ar konjunktūras repertuāra palīdzību, ar citu padomju republiku komponistu darbu iekļaušanu svētkos, ar nevēlamo (emigrējušo) komponistu „aizmiršanu”.

Paradoksālā kārtā Vītoli ātri iekļāva jaunajā ideoloģiskajā shēmā kā vēlamu autoru, attaisnojot viņa bēgļu gaitas ar dziļo vecumu un nespēju turēties pretī aizvešanai uz Vāciju, kā arī pieverot acis uz viņa augstajiem posteņiem „nacionāli buržuāziskā režīma” laikā un glorificējot Vītola ilgstošo darbību Pēterburgā kā sekošanu „progresīvās krievu mākslas” pēdās un auglīgu inspirāciju no Krievijas labākajiem paraugiem (Karnes 2008).

Jaunajos apstākļos visa svētku organizācija pilnībā bija LPSR vadības un Komunistiskās partijas ziņā. Propagandas kampaņas tika vērstas pret nacionālās brīvvalsts perioda sasniegumiem, mainot pat Dziesmu svētku numerāciju, kā rezultātā 1948. gada svētkus, pēc skaita jau desmitos, nosauca par Pirmajiem. Mainīts tika pat svētku laiks: kopš pirmsākumiem Dziesmu svētku norises bija cieši saistītas ar periodu tieši pirms Līgo svētkiem. Tagad Dziesmu svētki tika pārcelti uz jūliju, bet pašas Līgo svinības nokļuva nevēlamo (kopš 1950. gada arī aizliegtu) skaitā. Visbeidzot – svētkos tika iekļauta arī plaša tautas deju sadaļa, liekot pamatus latviešu etnogrāfiskā baleta un oriģinālhoreogrāfijas repertuāra attīstībai.

Tomēr jau pirmie Padomju Latvijas dziesmu svētki gluži neoficiālā veidā, zemtekstos reanimēja Dziesmu svētku sākotnējo būtību: tie joprojām bija visas tautas svētki, kuros pēc oficiālām nodevām skanēja latviešu klasiskais repertuārs, uzjundot dziedātājos sociālo atmiņu, izdzīvošanas spēku, kopības sajūtu, nacionālo pašapziņu. Kordziesmas izpildījuma profesionālisms kļuva par identitātes izteicēju, latviešu

mūzikas kultūras meistarības mērauklu. 11 svētki padomju režīma laikā ļāva izaugt izcilu diriģentu paaudzēm, kuriem izkopt profesionālismu un retumis pat pašapliecināties starptautiskos konkursos kā spožām zvaigznēm no Padomju Savienības. Līdzīgi kā agrākos laikos, Dziesmu svētkos notika koru sacensība, tika pasūtīti jaundarbi. Nereti jaunrades dziesmās Ēzopa valodā – mūzikas izteiksmes līdzekļos un tekstu daudzslāņainībā – tika paustas režīmam oponentējošas idejas un sajūtas.

Klasiskajam repertuāram un jo sevišķi Vītola dziesmām okupācijas laikā bija ierādīta svarīga vieta un loma. No vienas puses, tika glorificēts latviešu klasiķu devums. Taču šajā mūzikas slānī iekodētais vēstījums arvien sasniedza klasītājus un dziedātājus. Īpaša lomu repertārā vienmēr ir spēlējusi Jāzepa Vītola *Gaismas pils*, kura ir dziedāta visos Dziesmu svētkos kopš Piektajiem (1910). Tautas atmodas dzejnieka Ausekļa *Kurzemes teikas* klasiskajā, formas ziņā perfektajā mūzikas versijā, kontrastu pilnajā un neparasti dinamiskajā skaņu ainavā ir ietverta spēcīga simbolika un spilgtas metaforas. Savulaik, it kā garāmejot un baudot vasaru Pleskavas guberņas laukos, uzrakstītā dziesma kļuva par visas tautas kultūras simbolu un ir iekļauta Latvijas kultūras kanonā kā viena no divpadsmit visu laiku izcilākajām mūzikas vērtībām Latvijas skaņumākslā.

1980. gadā uz Rīgu, uz Padomju Latvijas Dziesmu un deju svētkiem, kas tika velīti „40. gadadienai kopš padomju varas atjaunošanas Latvijā”, no Ņujorkas atbrauca Annija Vītols – komponista atraitne, kura pēc leģendārās *Gaismas pils* atskaņojuma Dziesmu svētku estrādē tika godināta ar ziediem. Dziesma izskanēja trīs reizes, kā spītējot režīmam – nebijis gadījums Dziesmu svētku vēsturē. Iespējams, tieši šis spontānās kultūras manifestācijas rezultātā 1985. gada dziesmu svētkos *Gaismas pils* jau bija svītrotā no repertuāra, taču koristi vienalga vēlējās to dziedāt. Noslēguma lielkoncerta laikā dziedātāji izsauca sirmo goda virsdiriģentu Haraldu Medni un bez jēl viena mēģinājuma stihiski atskaņoja iemīloto dziesmu – perfekti un spoži (šī raksta autorei to piedzīvojot kā lieciniecei – kopkora dalībnieci).

Divdesmitie dziesmu svētki (1990) iezvanīja jaunus laikus – *perestroikas* un atmodas vilnī sabiedrībā jau bija jūtamas briesošās pārmaiņas. Tās skāra arī dziedātāju sastāvu un repertuāru, jo viņu pulkam bija pievienojušies latviešu trimdinieki rietumos un viņu pēcteči – koristi, komponisti, diriģenti no ārzemēm, no „dzelzs priekšvara” otras puses. Kopkorī – pāri par 20 000 dziedātāju. Tā izrādījās pasaules latviešu vissirsnīgākā tikšanās un emocionāli vispacilājošākie, repertuāra ziņā vispiesātinātākie svētki, kādi vien līdz tam pieredzēti. Būtībā tie jau iezīmēja jaunu periodu – 1991. gadā atjaunotās Latvijas Republikas Dziesmu svētkus (XXI – 1993, XXII – 1998, XXIII – 2003, XXIV – 2008, XXV – 2013).



XXV Vispārējie latviešu dziesmu svētki sakrita ar Vītola 150 gadu atceri un bija arī veltījums komponistam, kurš savulaik teicis: „Visa mana dzīve ir darbs par tēmu – „Dzimtene Latvija”.” (Vēriņa 1991: 12) Svētku ietvaros notika unikāls Latvijas kordiriģentu kora koncerts ar Vītola dziesmām un vokāli simfoniskajiem darbiem programmā, kā arī Vītola darbu atskaņojumi simfoniskās un garīgās mūzikas koncertos. Lielajā kopkorī neiztrūkstoši skanēja Vītola kordziesmas un kora balādes. Virkne opusu – *Gaismas pils*, *Upe un cilvēka dzīve* (1903), dziesma korim, baritonam ar orķestra pavadījumu *Ziemeļblāzma* (1914), tāpat kā Vītola pēdējā, jau trimdā rakstītā miniatūra *Kalējs* (1948), piedaloties svētkos arī šīs dziesmas glabātājam un veltījuma adresātam diriģentam – simtgadniekam Robertam Zuikam, jau atkal metaforiski atainoja tautas vēstures gaitu.

\*\*\*

Neapšaubāmi, Jāzepa Vītola ieguldījums Dziesmu svētku tradīcijas izveidē un attīstībā ir milzīgs un ietver daudzas svarīgas darbības jomas un nozīmīgus faktorus, kas ietekmējuši svētku veidolu. Vispirms tas ir Vītola komponista devums un ieguldījums Dziesmu svētku pamatrepertuārā no Trešajiem dziesmu svētkiem līdz pat mūsdienām. Vītola mūzika uzskatāma par svētku centrālo repertuāra asi, pamatvērtību, nozīmīgāko svētku daļu, kas ieguvusi simbolisku jēgu. Jāzeps Vītols ir veicinājis latviešu kordziesmas žanra daudzveidīgu attīstību, kurā iekļaujas ne tikai paša komponista radošais ieguldījums *kora balādes* izveidē, komponista individuālā rokraksta tapšanā, bet arī viņa ietekmēs uz latviešu komponistu jaunradi.

Tā kā Vītols ilgstoši ir bijis Dziesmu svētku rīkotāju vidū (Rīgas Latviešu biedrības Mūzikas komisijas, Dziesmu svētku Rīcības komitejas, Dziesmu svētku biedrības priekšgalā), tāpat arī bijis Latvijas konservatorijas un Skaņražu kopas vadībā, viņš spēja konsolidēt spēkus, lai Dziesmu svētki kļūtu par nozīmīgu nacionālās mūzikas reprezentācijas arēnu. Vītols rosināja ne tikai kormūzikas, bet arī latviešu profesionālās mūzikas izaugsmi kopumā, līdzās kordziesmai svētkos atvēlot vietu nozīmīgāko latviešu profesionālās mūzikas žanru reprezentācijai. Vītols kā svētku organizators, komponists, pedagogs ar savas autoritātes spēku veicināja augstvērtīga repertuāra ieplūšanu svētku programmās, kā arī kordziedāšanas prasmes izkopšanu, jo Dziesmu svētku organizēšana ietvēra repertuāra politikas izstrādi, jaundarbu pasūtīšanu, konkursus, nošu izdošanu, kordiriģentu kursus un metodisko materiālu sagatavošanu, repertuāra iestudēšanas koordināciju, kora noklausīšanos un izvērtēšanu – šos procesus Vītols pārraudzīja, allaž uzturot augstus mākslinieciskos kritērijus. Tādējādi Jāzepa Vītola personības faktors ir ietekmējis arī Dziesmu svētku repertuāra veidošanu: tajā aktīvi iesaistījās jaunāko paaudžu komponisti – Jāzepa Vītola kompozīcijas klases audzēkņi. Tāpat šī

ietekme izplatījās kordirigēšanas jomā, jo jaunāko paaudžu diriģenti un komponisti sekoja Vītola diriģenta pieredzei.

Gan komponista daiļrades, gan Dziesmu svētku tradīcijas, gan arī latviešu mūzikas kontekstā nozīmīgs ir tautas mūzikas mantojuma, tautasdziesmu materiāla interpretācijas jautājums. Vītola daiļradē izkristalizējas noteikti principi, kuri pastāvējuši līdzās citu komponistu, piemēram, Jurjānu Andreja, Emiļa Melngaiļa, Jēkaba Graubiņa pieejām. Pretstatā viņiem Jāzepe Vītols nav sekojis stingriem diatonisma principiem, bet lāvis Pēterburgā izstrādātajām harmonizācijas prasēm, neizceļoties ar radikāliem etniskās identitātes meklējumiem mūzikā. Taču Dziesmu svētkos Vītola veiktie tautasdziesmu sabalsojumi allaž ir ieņēmuši paliekošu vietu, ietekmējot arī svētku daudzveidīgo koptēlu.

Vēl viena svarīga joma ir Vītola jaunpienesums latviešu nacionālās garīgās mūzikas tapšanā un tās attīstībā. Lai atceramies, ka garīgās mūzikas koncerti bija neatņemama Dziesmu svētku sadaļa jau no Pirmajiem svētkiem, bet Vītola devums sakrālās mūzikas sfērā, tostarp Dziesmu svētku norisēs, ir visai ievērojams.

Tādējādi Vītols līdzdarbojies noteikta Dziesmu svētku modeļa izveidē un nostiprināšanā, un tajā Vītola personības ietekme un daiļrade vērtējama kā svētku tradīcijas stabilizējošais faktors, kas katrā Latvijas vēstures periodā izpaudies citādi (piemēram, pēc 1934. gada apvērsuma – ar māksliniecisko kritēriju turēšanu iespējami augstā līmenī, kas lielā mērā ir Vītola diplomātijas rezultāts, u. c.). Galu galā ir iespējams runāt par ārpusmuzikālu funkciju, kas saistīta ar Vītola personības ietekmi un lomu nācijas konsolidācijā, identitātes veidošanā, pašsaglabāšanās nepieciešamībā dažādos mūzikas vēstures periodos.

Visi minētie aspekti parāda iespējas un iezīmē virzienus plašākai, dziļākai, detalizētākai Jāzepe Vītola personības un devuma izpētei – jo īpaši tāpēc, ka Dziesmu svētku tradīcijas griezumā tas līdz šim darīts tikai fragmentāri un koncentrējot uzmanību galvenokārt uz komponista jaunradi un mantojumu mūzikas kritikas laukā. Dziesmu svētku tradīcijas unikalitātes kontekstā arī Vītola darbībā izgaismojas jaunas šķautnes – saistošas un starpdisciplinārā laukā esošas.

### Literatūra

Bērzkalns, Valentīns (1965). *Latviešu dziesmu svētku vēsture. 1864–1940*. [Bruklina]: Grāmatu Draugs, 140.–141., 458. lpp.

Dārziņš, Emīls (1902). RLB Mūzikas komisijas koncerts. *Pēterburgas Avīzes*, 16. jūnijs

- Graubiņš, Jēkabs (sast.; 1944). *Jāzeps Vītols. Raksti par viņa dzīvi un darbu 80 gadus*. Rīga: Latvju grāmata, 496. lpp.
- Grauzdiņa, Ilma (2013). Koru dziedāšana un dziesmu svētki Latvijā. *Latvieši un Latvija*, 4. sēj. Latvijas kultūra, izglītība, zinātne. Rīga: Latvijas Zinātņu akadēmija, 412.–443. lpp.
- Grauzdiņa, Ilma (2004). *Latviešu Dziesmu svētku mazā enciklopēdija*. Rīga: Musica Baltica
- Grāvītis, Oļģerts (1999). Jāzeps Vītola personības daudzpusība. *Jāzeps Vītols tuvinieku, audzēkņu un laikabiedru atmiņās*. Rīga: Zinātne, 8.–30. lpp.
- Grāvītis, Oļģerts (2002). *Latviešu dziesmu svētku brīnums/ The Phenomenon of the Latvian Song Festival*. Rīga: Valsts tautas mākslas centrs
- Karnes, Kevin C. (2008). Soviet Musicology and the 'National Question': The Case of Latvia. *Journal of Baltic Studies* 39, pp. 283–305
- Klotiņš, Arnolds (2013). Jāzeps Vītols kā mūzikas fundamentālists un universālists. *Letonica* 25, Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 95.–107. lpp.
- Peņģerots, V[isvaldis] (1926). Atskats uz bijušiem Vispārējiem dziesmu svētkiem. *VI latvju vispārējie dziesmu un mūzikas svētki*. Rīga: VI. latvju dziesmu un mūzikas svētku Preses un propagandas sekcijas izd., 5.–30.lpp.
- Vēriņa, Sofija (1991). *Jāzeps Vītols – komponists un pedagogs*. Rīga: Avots, 12. lpp.
- Vītols, Jāzeps (1904). *Pamācība, kā V Latviešu Vispārīgo Dziesmu svētku dziesmas jāmāca*. Jelgava: Rīgas Latviešu Biedrības Mūzikas komisija
- Vītols, Jāzeps (1940) Latviešu koļa dziesmas attīstība. *Raksti un māksla* 2. Rīga: Latvijas Rakstu un mākslas kamera, 148.–155. lpp.
- Vītols, Jāzeps (1988). *Manas dzīves atmiņas*. Sastādījis Oļģerts Grāvītis. Rīga: Liesma, 99., 302. lpp.
- Zālītis, Atis (1928). *Jurjānu Andrejs* (ar J. Graubiņa apcerējumu par Jurjānu Andreja skaņdarbiem). Rīga: Jurjānu Andreja fonda komiteja
- Zālītis, Jānis (1911). Jozefs Vītols. III. *Dzimtenes Vēstnesis*, 22. novembris

# JĀZEPS VĪTOLS AND THE TRADITION OF LATVIAN SONG FESTIVALS

Ilze Šarkovska-Liepiņa

## Summary

**Keywords:** Jāzeps Vītols, Latvian Song Festivals, *a cappella* songs, Music Commission of the Riga Latvian Association, national consolidation and self-determination, Latvian national professional music

Between the last decades of the 19<sup>th</sup> century and until the end of World War II, Jāzeps Vītols was the most active, influential and brilliant figure in Latvia's culture of music. Over the course of several decades, his work personified the first golden age of Latvian music, and the quintessence of Latvian musical culture was the Song Festival.

The growth of Latvian choirs during the latter half of the 19<sup>th</sup> century was very rapid and dynamic. Choral singing brought along efforts which did not relate to music, ever more clearly making out the nation's desire for consolidation and self-determination. This created a social and cultural phenomenon – the Song Festival. The first All-Latvian Song Festival took place in Riga, in 1973, it centered on a *a cappella* choir singing, the national repertoire, and the participation of a broad range of professional musicians and amateur singers.

Vītols played a particular role in the emergence of the Latvian Song Festivals, as one of the fathers of the national school of composition, and as an outstanding public activist and individual. In *Memories From My Life* Vītols wrote that the Third Song Festival (1888) led him „into the boiling centre of the Latvian national movement”. This was an important crossroads for Vītols' work. At the time of this festival Vītols was 24, and he was already a composer and instructor at the St. Petersburg Conservatory. He contributed three movements of a symphony to the symphonic concert at the festival, and that was one of the very first symphonic scores to be composed by a Latvian.

While living in St. Petersburg, Vītols was actively involved in Latvian musical life back home. He was a member of the Music Commission of the Riga Latvian Association, which was responsible for organising the festivals. The commission established the repertoire, commissioned new works, and co-ordinated the learning of the songs. The unusually uplifting mood of the Song Festival and increasing power of a new music culture excited Vītols so much that he became the conductor of a Latvian choir in St. Petersburg. It won plaudits at choral competitions at the 4<sup>th</sup> Song Festival in Jelgava in 1895 and the 5<sup>th</sup> Song Festival in Rīga in 1910.

The songs which Vītols contributed to the Song Festival in advance of World War I took on nearly symbolic meaning. The ballads *The Bard of Beverīna* (*Beverīnas dziedonis*, 1891) and *Castle of Light* (*Gaismas pils*, 1899)

were both based on lyrics by the National Awakening poet Auseklis. *Daughter of the King* (*Karaļmeita*, 1903) was inspired by a poem by the distinguished poet Rainis. Technical maturity, architectonic clarity and a certain level of complexity could be found in these surprisingly original, epic and dramatic songs. The choral ballad took over the central role in Vītols' choral music.

One might think that the social function of consolidating the nation of the Song Festival might have exhausted itself once the Republic of Latvia was established in 1918, but the fact is that the festivals continued to become stronger and more extensive (there were four festivals 1916, 1931, 1933 and 1938) until the Soviet occupation in 1940. Vītols was at the forefront of this process. He had diplomatic abilities, authority, and the skill of finding compromises, and this led singers and conductors through a major economic crisis and the authoritarian regime, that was established in Latvia in 1934. Together with other members of the Latvian Composers' Association (Emīlis Melngailis, Alfrēds Kalniņš, Jēkabs Graubiņš, Jānis Zālītis, Jānis Mediņš and others) Vītols ensured that the level of music at the Song Festival was sufficiently high. The repertoire included new compositions which were often innovative, extensive and technically difficult. Each new Song Festival brought new stars to the stage, and all of them were students of Vītols at the Latvian Conservatoire (Pēteris Barisons, Volfgangs Dārziņš, Jānis Ivanovs, Jānis Norvilis, Helmers Pavasars, Ādolfs Skulte, Bruno Skulte, and others).

Once Latvia was absorbed into the Soviet Union, the Communist regime was impressed by the mass traditions and the national elements which brought the festivals close to the Socialist model of the people's art – *Socialist in nature, national in form*. It was, however, important for the regime to modify the traditions in accordance with the new ideology. Paradoxically enough, Vītols was quickly included in the ideological scheme as a „desirable” composer, with the regime making the excuse that he became a refugee because he was very old and could not resist attempts to bring him to Germany. The regime even closed its eyes to the posts which he held in the „nationalist bourgeois regime”, and glorified Vītols' long years in St. Petersburg, arguing that he was following along with „progressive Russian art”. What occupiers could not avoid, however, was a situation in which festivals, quite unofficially and in subtexts, reanimated the original essence of them – it was a festival of the whole nation, and once official tributes were made to the regime, the classic Latvian repertoire was staged. There were 11 festivals during the Soviet occupation, and this allowed generations of outstanding conductors to emerge.

The classic repertoire, particularly the songs of Vītols, retained an outstanding role during the Soviet occupation. Of particular significance has been the Vītols' song *Castle of light*. In 2003, the Song Festival was listed on the UNESCO list of intangible cultural heritage.

# ARHĪVI UN DOKUMENTI

*Archives and Documents*

Архивы и документы

# ЯЗЕПС ВИТОЛС В ПЕТЕРБУРГСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ (ПО МАТЕРИАЛАМ АРХИВОВ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА)

Наталья Брагинская

**Ключевые слова:** Язепс Витолс, Петербургская консерватория, нотные рукописи, архивные собрания Санкт-Петербурга

Как известно, в стенах первого музыкального вуза России классик латышской музыки Язепс Витолс (*Jāzeps Vītols*)<sup>1</sup> провел без малого сорок лет (1880–1918), шесть из них – в качестве ученика, тридцать два года – в качестве педагога: преподавателя<sup>2</sup>, затем профессора<sup>3</sup>. Различные аспекты связей композитора с Петербургской консерваторией неоднократно освещались в литературе<sup>4</sup>. Дополнить малоизвестными или забытыми фактами портрет Витолса – консерваторского питомца и маститого педагога, увидеть новые грани его богатой творческой личности, откомментировать непростые повороты его жизни позволяют документы, хранящиеся в архивных собраниях Санкт-Петербурга – Отделе рукописей Российской национальной библиотеки (ОР РНБ), Кабинете рукописей Российского института истории искусств (КР РИИИ), Центральном государственном историческом архиве (ЦГИА), Центральном государственном архиве литературы и искусства (ЦГАЛИ СПб), Отделе рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской консерватории (НИОР СПбГК)<sup>5</sup>.

Речь пойдет о материалах из собраний Николая Римского-Корсакова, Александра Глазунова, Николая Абрамычева, Николая Финдейзена, Василия Ястребцева, Александра Фаминцына, Андрея и Надежды Римских-Корсаковых; в обзор включены и нотные рукописи Витолса, в основном из числа пятнадцати музыкальных автографов, хранящихся в РНБ. Возможно, часть источников, представленных в настоящей статье, знакома латвийским специалистам по творчеству Витолса, но на русском языке эти материалы никогда не публиковались и не обсуждались, поэтому считаю своим профессиональным долгом привлечь к ним внимание.

Закончив Петербургскую консерваторию дважды – в 1885 году (20-й выпуск) с аттестатом по классу теории композиции Юлиуса Иогансена (*Julius Johannsen*)<sup>6</sup>, в 1886 с дипломом и малой золотой медалью по классу практического сочинения Римского-Корсакова, он и в дальнейшем продолжал совершенствовать свои умения, с тем, чтобы *dārgakmeņi* / драгоценные камни<sup>7</sup> накопленного опыта положить в основу здания новой латвийской музыки.

<sup>1</sup> Многообразные варианты произнесения и написания имени композитора отражают мультикультурный характер его творческой личности в меняющемся времени: *Joseph Vihitol*, *Иосиф Иванович Витоль*, *Йозеф Янович Витол*, *Язеп Витол*, *Язепс Витолс*.

<sup>2</sup> С 1 сентября 1886 г. ЦГИА, ф. 361, оп. 11, д. 1, л. 11. Списки преподавателей и служащих.

<sup>3</sup> Профессор 2 степени – с 17 октября 1901 г. (ЦГИА, ф. 361, оп. 11, д. 1, л. 11. Списки преподавателей и служащих); профессор 1 степени – вероятно, с сентября / октября 1911: „в воздание 25-летней педагогической и композиторской деятельности, возведен в звание профессора 1-ой степени,“ как сказано в биографических сведениях о Витолсе, которые сам композитор приводит в письме к Н. Н. Финдейзену от 28 октября 1911 г. со ссылкой на программку к одному из концертов Зилоти (ОР РНБ, ф. 816, Архив Н. Ф. Финдейзена, оп. 2, ед. хр. 1224, л. 2). „...недавно возведен в звание профессора 1-й степ.“, – писала о Витолсе Русская музыкальная газета в октябре 1911 (№ 45. Стб. 944–945).

<sup>4</sup> Гинзбург 1963, Витол 1969, Письменная 1976, Грюнфельд 1977, Vēģina 1991, Брославская 2005, Брославская 2009 и др.

<sup>5</sup> Благодарю за содействие архивистов и источниковедов Наталью Рамазанову (ОР РНБ), Галину Копытову и Анастасию Касаткину (КР РИИИ), Аду Бонитенко (ЦГАЛИ СПб.), Раису Смольянинову (Архив СПбГК), Тамару Сквирскую, Елену Гончарову, Наталью Гарееву (НМБ СПбГК).

<sup>6</sup> Малоизвестный факт зафиксирован в Протоколе худ. совета консерватории от 18 мая 1885 г. (ЦГИА, ф. 361, оп. 11, д. 173, л. 11–11 об.).

<sup>7</sup> *Драгоценные камни* (1924) – название симфонической сюиты Витолса, посвященной Глазунову.



*Иллюстрация 1. Александр Константинович Глазунов и Язеп Витолс (НИОР СПбГК)*



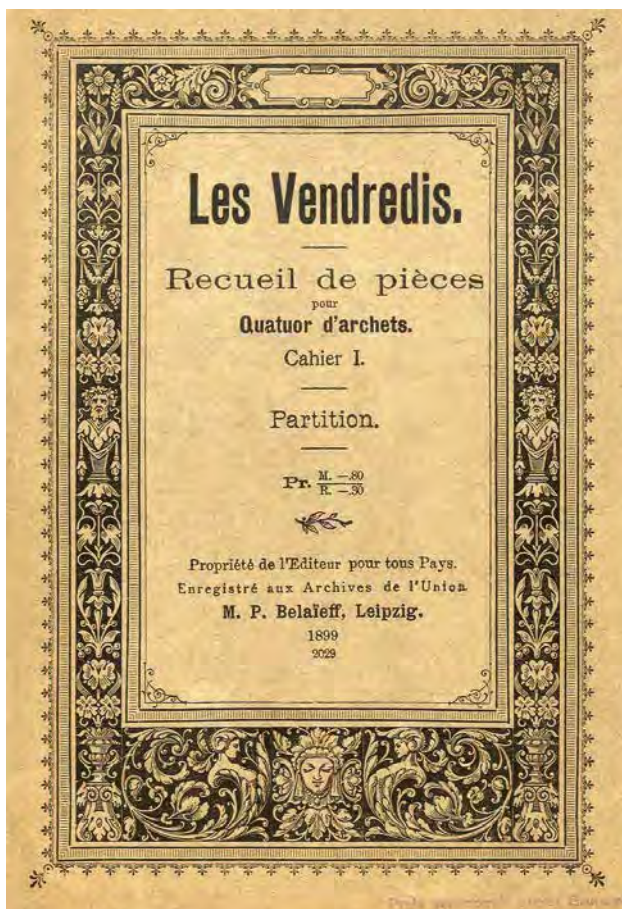


Иллюстрация 2. Les Vendredis.  
Титульный лист (Беляев, Лейпциг, 1899)

à Victor Ewald. 23

**MENUET.** J. Wibtol.  
Cah. I. N° 4.

Con moto moderato.

Violino I.  
Violino II.  
Viola.  
Violoncello.

Trio, la 2<sup>da</sup> volta pp

4029

Иллюстрация 3. Les Vendredis.  
Менуэт Язепса Витолса (Беляев, Лейпциг, 1899)

Впрочем, не менее значительным оказался вклад Витолса и в российскую культуру. Язепс Витолс – „первый нерусский композитор – выпускник Петербургской консерватории, ставший ее преподавателем“ (Бобылев 1992: 133) – воспитал не одно поколение композиторов, дирижеров, инструменталистов. Традиционные списки его петербургских учеников<sup>8</sup>, где лидирующие позиции занимают Сергей Прокофьев и Николай Мясковский, можно дополнить именами выдающейся пианистки Надежды Голубовской (1891–1975), писавшей о Витолсе как о „превосходном музыканте“ (Голубовская 1988: 56), а также знаменитого дирижера Александра Гаука (1893–1963).

„Класс форм вел И. Витоль, музыкант необычайно разносторонний и с широкими взглядами,“ вспоминала маэстро. „Великолепно знавший классиков и романтиков, он как-то сразу почувствовал мои внутренние склонности и вывел меня на правильный путь. Под его руководством я написал сонату для фортепиано и до сих пор вспоминаю много ценных его указаний и советов. В его советах было много общего с тем, что я слышал от Черепнина и Блуменфельда. Мне было очень приятно встретиться в 1940 году с Витолем в Риге и после долгих лет поблагодарить его за годы учения.“ (Гаук 1988: 111–112)

В классе Витолса обучался и такой неординарный музыкант, как Иосиф Шиллингер<sup>9</sup>, чья симфоническая пьеса *Поступь Востока* исполнялась 12 мая 1926 года в Большом зале Ленинградской филармонии в одной программе с исторической премьерой Первой симфонии Дмитрия Шостаковича; имя Шиллингера замалчивалось в советские времена, вероятно, по причине его эмиграции в США в конце 20-х годов прошлого века.

Появлялся на уроках Витолса в Петербургской консерватории и Николай Обухов (1892–1954), впоследствии знаменитый парижский композитор-авангардист, правда, их контакты оказались недолгими: по мнению наставника, ученик „отказывался следовать по пути музыкальной логики“ (Витол 1969: 81). Это единственный случай педагогической непримиримости Витолса. В остальном „собака Витоль“ (как порой называли его подопечные за строгость и принципиальность), опережая своих коллег во главе с Глазуновым, проявлял чудеса толерантности к разнообразным новациям молодежи, стремясь „предоставить свободу настоящей убежденности“ (Витол 1969: 81).

Педагогами самого Витолса в Петербурге в разное время были профессор Иеронимус Вейкман (*Hieronimus Weickmann*), класс альта, Франц Черни (*Franz Czerny*) и Карл Фан-Арк (*Karel van Ark*), класс фортепиано, Леопольд Ауэр (*Leopold Auer*), квартетный класс. Ему довелось учиться у трех консерваторских директоров: в оркестровом классе – у Карла Давыдова, по теоретическим предметам – у Юлиуса Иогансена и Августа Бернгарда (*August*

<sup>8</sup> Наиболее полный вариант списка представлен Е. Витолинем (Витолинь 1963: 76; Витолинь 1969: 4).

74 <sup>9</sup> Шиллингер, Иосиф (Джозеф) Моисеевич (1895–1943), композитор, музыковед, педагог, в 1914–1917 г. обучался в Петроградской консерватории по классу специальной теории композиции И. И. Витолса. В 1918–1922 г. жил в Харькове, преподавал в консерватории, руководил Украинским симфоническим оркестром. В 1922–1928 г. — в Ленинграде, консультант Народного комиссариата образования, один из лидеров ЛАСМ (член правления). Был известен как поэт (сборники *Светлая весть*, *Скрижаль Теурга* были изданы в Петрограде в 1922 г.), математик, художник, скульптор, фотограф, первый в России пропагандист джаза. Автор статьи *Электрификация музыки* и друг Льва Термена, изобретателя терменвокса, он написал одну из первых академических композиций для этого электромузыкального инструмента (*Первая аэрофоническая сюита*, 1929). После эмиграции в США в 1928 г. переключился на музыкальную теорию (*Система музыкальной композиции Шиллингера*, *Математические основы искусства*) и джазовую педагогику. Среди его американских учеников – Джордж Гершвин (*George Gershwin*), Гленн Миллер (*Glenn Miller*), Бэнни Гудмен (*Benny Goodman*), Джерри Маллиган (*Gerry Mulligan*) и др.

*Bernhard*). Но все же главным наставником для Язепса Витолса на всю жизнь остался Николай Римский-Корсаков.

Как-то, перелистывая старые экзаменационные журналы, Витолс прочел характеристику, данную ему Римским-Корсаковым во время учебы: „Оригинален; может быть, потому, что латыш“ (Витол 1969: 35). Существовали и другие отзывы Николая Андреевича, о которых, судя по всему, Витолс не знал. Так, в инспекторском журнале за май 1884-го по итогам первого года, проведенного „Иосифом Витолем, 21 г.“ в классе инструментовки и сочинения, Римский-Корсаков пометил: „Очень способен. Успехи отличные.“ И далее: „Талантлив и старателен“<sup>10</sup>.

Недаром Витолс посвятил Римскому-Корсакову свою Фортепианную сонату *b moll*, op. 1 – масштабное сочинение в роде *Gesellenstück*, созданное им в предпоследний год учебы<sup>11</sup>. Римский-Корсаков бережно хранил печатный экземпляр сочинения, роскошно изданного Митрофаном Беляевым<sup>12</sup>, с дарственной надписью на титуле: „Дорогому учителю Николаю Андреевичу Римскому-Корсакову в знак истинной благодарности и глубокого уважения. 5.XI.86. Автор“. Ныне ноты с ценным автографом находятся в собрании Н. А. Римского-Корсакова в Российском институте истории искусств<sup>13</sup>, а чистовая рукопись произведения – в Российской национальной библиотеке<sup>14</sup>. Памятный подарок, как явствует из даты в приведенном автографе, Витолс преподнес Римскому-Корсакову в знаменательный день премьеры Сонаты<sup>15</sup>: 5 ноября 1886 года латышский мастер будет считать началом своей самостоятельной творческой карьеры.

Римский-Корсаков неизменно поощрял композиторские опыты своего талантливого ученика, выступая в качестве дирижера на премьерных показах ряда значительных сочинений Витолса. Речь идет не только об исполнении первой части Симфонии на выпускном торжественном акте в Михайловском дворце в мае 1886 года, но и о премьерах симфонической картины *Праздник Лиго* 11 ноября 1889-го<sup>16</sup>, а также баллады для хора и оркестра *Беве́ринский бард* 18 марта 1900-го<sup>17</sup> (обе – в Русских симфонических концертах).

Благоговейное отношение к учителю Витолс пронес через десятилетия. В трудные годы первой русской революции он был одним из четырех консерваторских профессоров – членов временного комитета по управлению, подписавших официальное письмо Николаю Андреевичу Римскому-Корсакову с просьбой о возвращении в Петербургскую консерваторию после несправедливого увольнения<sup>18</sup>. Приведем текст редкого документа, зафиксированный на специальном бланке:

<sup>10</sup> Каталог архивного фонда СПб консерватории (1862–1952) в Информационно-библиографическом отделе НМБ СПбГК, Ученики класса Н. А. Римского-Корсакова (14).

<sup>11</sup> По значимости этотopus посвящение не сопоставим с другими фортепианными *homages* Витолса, например, по адресу директора консерватории Антона Рубинштейна – „две пустячные пьесы: *Юмореска*, op. 3, и *Berceuse*, op. 8“ (Витол 1969: 43).

<sup>12</sup> Как раз в 1886 г. Беляев открыл свое большое музыкальное издательство в Лейпциге „в целях содействия русскому искусству“. „Моя соната op. 1 в каталоге Беляева имеет один из начальных номеров“, – подчеркивает Витолс в *Воспоминаниях* (Витол 1969: 59).

<sup>13</sup> КР РИИИ, ф. 7, р. XXIV, лит. Б, № 70.

<sup>14</sup> ОР РНБ, ф. 1021, Собр. един. муз. пост., оп. 2, № 21. Наборная рукопись снабжена владельческими печатями Беляева, приписками и пометами простым и цветными карандашами.

<sup>15</sup> Соната прозвучала в исполнении Николая Лаврова в зале Дворянского собрания в Русском симфоническом концерте Беляева.

<sup>16</sup> Точная дата взята из биографических сведений о Витолсе, которые сам композитор приводит в письме к Финдейзену от 28 октября 1911 г. со ссылкой на программку к одному из концертов Зилоти (ОР РНБ, ф. 816, Архив Н. Ф. Финдейзена, оп. 2, ед. хр. 1224, л. 2).

<sup>17</sup> Точная дата указана в наборной рукописи *Беве́ринского барда*, хранящейся в РНБ; на последней странице манускрипта с дирижерскими пометами Н. А. Римского-Корсакова его рукой начертано: „Исп. в 1 раз 18 марта 1900 г. в VI [Русском] С[имфоническом] К[онцерте].“ (ОР РНБ, ф. 1021, Собр. един. муз. пост., оп. 2, № 19, л. 10).

<sup>18</sup> ОР РНБ, ф. 640, Архив Н. А. Римского-Корсакова, оп. 1, № 626.

<sup>19</sup> Саккетти, Ливерий Антонович (1852–1916), историк музыки и виолончелист, ученик Римского-Корсакова и Давыдова, с 1878 г. педагог, с 1886 – профессор истории музыки в Петербургской консерватории.

<sup>20</sup> Лавров, Николай Степанович (1861–1927), пианист и педагог, окончил Петербургскую консерваторию в 1879 г.; с 1887 г. – преподаватель, с 1899-го – профессор, в 1915–1921 г. – инспектор и зам. директора консерватории. Участник Беляевского кружка, первый исполнитель фортепианного концерта Римского-Корсакова (1882), Фортепианной сонаты Витолса (1886) и др.

<sup>21</sup> Габель, Станислав Иванович (1849–1924), певец, вокальный педагог, образование получил в Миланской, Парижской, Петербургской консерваториях; профессор Петербургской консерватории, инспектор, в 1905 г. непродолжительное время был ее директором.

<sup>22</sup> ОР РНБ, ф. 902, Архив В. В. Ястребцева, оп. 1, ед. хр. 14, л. 1, 2.

<sup>23</sup> Эта особенность датировки Витолса давать указание на год в сокращении – без „тысячи“, типична для всех его писем. Здесь и далее в публикуемых письмах даты даются в соответствии с оригиналом, по старому стилю; орфография и пунктуация приведены в соответствие с современными нормами.

<sup>24</sup> Вероятно, речь идет об английском музыкальном критике Эдвине Эвансе, *Edwin Evans* (1874–1945), интересовавшемся русской музыкой (его монография о Чайковском вышла в Лондоне в 1906 г.), позже общавшимся с Сергеем Дягилевым и Игорем Стравинским.

<sup>25</sup> Из следующего письма Витолса от 30 ноября 1904 г. ясно, что Ястребцев предоставил требуемые материалы. Не исключено, что они были использованы Ястребцевым, одним из первых биографов Римского-Корсакова (Ястребцев 1908).

<sup>26</sup> М. О. Штейнберг был женат на дочери Н. А. Римского-Корсакова, Надежде Николаевне.

<sup>27</sup> Письмо от 18 июля 1933 г. (Витол 1969: 305). В Архиве М. О. Штейнберга в КР РИИИИ в письме Витола от 20 декабря 1933 г. (ф. 28. № 492) есть программка этого концерта, прошедшего 13 декабря 1933 г. После вступительного слова Витола в I отделении прозвучали *Сказка*, романсы, арии из *Кащей* и *Царской невесты*; во II отделении – Фортепианный концерт *cis moll*, арии из *Царской невесты*, из *Золотого петушка*, *Восточный романс*.

<sup>28</sup> Письмо от 20 января 1935 г. (Витол 1969: 311)

„Императорское русское музыкальное общество  
С.-Петербургское отделение. Консерватория  
30 ноября 1905 г.  
№ 2168

Театральная площадь, собственное здание

Его Высочородию

Н. А. Римскому-Корсакову

Глубокоуважаемый Николай Андреевич.

Препровождая Вам копию с уведомления о даровании автономии СПетербургской Консерватории, временный комитет по управлению СПб. Консерваторией имеет честь довести до Вашего сведения, что Художественный Совет единогласно постановил просить Вас вернуться на Вашу кафедру и приглашает Вас на заседание завтра, в среду, 30 ноября в 8 ½ ч. вечера в помещении Консерватории.

Л. Саккетти<sup>19</sup>

Н. Лавров<sup>20</sup>

И. Витоль

С. Габель<sup>21</sup>.”

Еще при жизни Н. А. Римского-Корсакова Витолс прилагает большие усилия для пропаганды его наследия, в том числе за рубежом, благодаря своим контактам с немецкими и иными иностранными печатными органами. Приведем письмо к В. В. Ястребцеву<sup>22</sup>:

„25.XI.904<sup>23</sup>.

Многоуважаемый Василий Васильевич,

Обращаюсь к Вам с большой просьбой. Некий Г-н *Evans*<sup>24</sup> в Лондоне готовит к печати книгу, посвященную обзору русской музыки – с фотографиями, автографами и т. д. выдающихся деятелей наших. Приложение должно образовывать каталог сочинений самых крупных авторов, между ними, разумеется, и Римского-Корсакова. Мне передали, что Вами составлен такой каталог нашего мастера<sup>25</sup>; не окажете ли мне в интересах вышеупомянутого труда большую любезность доставить мне этот каталог для переписки? Премного Вам буду обязан.

Если Вам окажется неудобным переслать этот каталог ко мне на дом (Гороховая 56, кв. 22) или в консерваторию, то, может быть, Вы любезно укажете мне день и час, когда я мог бы получить каталог лично от Вас.

С совершенным почтением И. Витоль.”

После смерти Римского-Корсакова и в петербургские, и в рижские свои годы Витолс поддерживал отношения с людьми из ближайшего окружения мастера. Так, в опубликованной переписке с любимым учеником Римского-Корсакова Максимилианом Штейнбергом, связанным с мэтром и семейными узами<sup>26</sup>, тема сохранения памяти Римского-Корсакова проводится красной нитью: здесь и план ученического вечера в Латвийской консерватории к 25-й годовщине со дня смерти композитора,<sup>27</sup> и поиски цветной репродукции портрета Н. А. Римского-Корсакова для *Истории музыки* Екабса Витолиньша (*Jēkabs Vītolīņš*) на латышском языке<sup>28</sup>, и сюжет с постановкой *Китежа* в Дуйсбурге<sup>29</sup>. Дополнительные факты можно почерпнуть из писем Витола,

хранящихся в РИИИ, адресованных вдове Римского-Корсакова, Надежде Римской-Корсаковой<sup>30</sup>:

„СПБ, 10.III.913.

Глубокоуважаемая Надежда Николаевна,  
Благодарю Вас от всего сердца за добрую память, за дорогой подарок<sup>31</sup>, который меня еще теснее свяжет с чудными воспоминаниями о незабвенном Николае Андреевиче.  
Целую Вашу добрую ручку!

Искренне преданный и благодарный Вам И. Витоль.“

„19.IV.915.

Глубокоуважаемая Надежда Николаевна,  
К большому сожалению, лядовская коллекция писем Николая Андреевича оказалась далеко не полной<sup>32</sup>. От многих писем остались лишь одни конверты. Они были когда-то для каких-то целей переданы Финдейзену<sup>33</sup> и им будто бы и возвращены; но потом очевидно потерялись, ибо Надежда Ивановна<sup>34</sup> при всех стараниях не смогла их разыскать. Пересылаю Вам то, что мне передано.

В. Г. Вальтер<sup>35</sup> обращается к Вам с просьбой: разрешить ему воспользоваться только одним *passus*'ом из одного письма Лядова Николаю Андреевичу. А именно теми словами, в которых говорится о похвале Иванова<sup>36</sup> *Мессинской невесте*<sup>37</sup>. Я точно этого места не помню. Может быть, Вы дадите Ваше согласие позвонить к Вам сегодня вечером? Разумеется, „на счастье“.

Целую Вашу ручку. Вам благодарный И. Витоль.“

Особый научный интерес представляет переписка Витолса с сыном Н. А. Римского-Корсакова, музыковедом Андреем Римским-Корсаковым (1878–1940), в 1915–1917 годах редактором-издателем журнала *Музыкальный современник*. Из тринадцати писем Витолса, хранящихся в собрании А. Н. Римского-Корсакова в РИИИ<sup>38</sup>, девять, датированных 1914–1915 годами, посвящены сюжету, связанному с публикацией большой статьи Витолса в новом, передовом российском журнале, основанном А. Н. Римским-Корсаковым.<sup>39</sup> Рецензию Витолса на книгу Арнольда Шёнберга (*Arnold Schönberg*) *Учение о гармонии (Harmonielehre)*, изданную в Вене в 1911 году (Schönberg 1911), А. Н. Римский-Корсаков, вероятно, планировал поместить еще в первом номере *Музыкального современника*, что для автора было делом сколь престижным, столь и ответственным. Но работа над первым выпуском журнала затянулась на полтора года, тем более что статья, в оригинале написанная Витолсом на немецком языке<sup>40</sup>, потребовала перевода и сверок, оттого „горячий“ материал попал лишь во второй номер (Витол 1915).

Ко времени описываемых событий музыка Шёнберга уже была известна петербургским эстетам – благодаря программам *Вечеров современной музыки*<sup>41</sup> и *Концертов Зилоти*<sup>42</sup>. И хотя Витолс вовсе не принадлежал к поклонникам Новой венской школы, думается, А. Н. Римский-Корсаков обратился к нему с важным поручением не только потому, что тот свободно владел немецким и мог без труда ознакомиться со сложным и очень объемным текстом Шёнберга.

<sup>29</sup> Письмо от 15 мая 1935 г. (Витол 1969: 313). Не говоря о том, что *Кутеж* и *Садко*, по инициативе Витолса, ставились в 1920-е г. в Латвийской национальной опере.

<sup>30</sup> КР РИИИ, ф. 9, Архив Н. Н. Римской-Корсаковой, разд. III (Витоль И. И.), № 2.

<sup>31</sup> Не установлено, о каком подарке идет речь, но сам тон письма красноречиво свидетельствует о чувствах Витолса к памяти учителя.

<sup>32</sup> Очевидно, по просьбе Н. Н. Римской-Корсаковой, пытавшейся систематизировать эпистолярное наследие супруга, Витолс разыскивал следы писем Н. А. Римского-Корсакова к Анатолию Лядову на правах близкого друга последнего.

<sup>33</sup> Финдейзен, Николай Федорович (1868–1928), музыкальный критик, основатель и главный редактор *Русской музыкальной газеты*, автор одной из первых монографий о Римском-Корсакове (Финдейзен, 1908).

<sup>34</sup> Вдова А. К. Лядова.

<sup>35</sup> Вальтер, Виктор Григорьевич (1865–1935), скрипач, музыкальный писатель и критик. В 1890 г. окончил Петербургскую консерваторию по классу скрипки Л. С. Ауэра. Концертмейстер оркестра Мариинского театра, с 1897 г. выступал в периодической печати, вел музыкальный отдел в *Малом энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона*. Биограф Лядова, один из контрибьюторов мемориального лядовского сборника (Вальтер 1916), в котором принимал участие и сам Витолс (Витоль 1916).

<sup>36</sup> Скорее всего, имеется в виду Михаил Михайлович Иванов (1849–1927), композитор, музыкальный критик, сотрудник газеты *Новое время*.

<sup>37</sup> *Мессинская невеста* для солистов, хора и оркестра (1878) по заключительной сцене из одноименной драмы Шиллера – выпускная работа А. К. Лядова в Петербургской консерватории, с большим успехом исполненная 23 мая 1878 г.

<sup>38</sup> КР РИИИ, ф. 8, Архив А. Н. Римского-Корсакова, разд. VII (Письма к А. Н. Римскому-Корсакову), № 118.

<sup>39</sup> Состав солидной редколлегии был обозначен в рекламных анонсах, размещавшихся в первых номерах: „Открыта подписка на новый журнал *Музыкальный современник*, издаваемый П. П. Сувчинским и А. Н. Римским-Корсаковым под ред. Андрея Римского-Корсакова (при ближайшем участии Ю. Л. Вейсберг, В. Г. Каратыгина, проф. И. И. Лапшина, А. В. Оссовского, П. П. Сувчинского и Ю. Д. Этеля)“.

<sup>40</sup> Видимо, именно поэтому Витолс не включил данную фундаментальную работу в перечень основных своих публикаций на русском языке, ограничившись в *Воспоминаниях* лишь ссылкой на статьи о М. П. Беляеве и А. К. Лядове. (Витол 1969: 96)

<sup>41</sup> Так, 28 марта 1911 г. в экстренном концерте *Вечеров современной музыки* в исполнении С. Прокофьева прозвучали 2-я и 3-я пьесы из ор. 11 Шёнберга (КР РИИИИ, ф. 4, оп. 1, ед. хр. 172).

<sup>42</sup> 8/21 декабря 1912 г. Шёнберг дирижировал в зале Дворянского собрания своей симфонической поэмой *Пеллеас и Мелизанда* (Климовицкий 2003).

<sup>43</sup> Письмо А. К. Лядову от 14 октября 1913 г. (Витол 1969: 271)

Важными доводами „за“ могли стать и профессиональная принципиальность, непредвзятость суждений Витолса, и непоколебимый авторитет консерваторского профессора: в преподавании гармонии он „следовал методическим принципам Римского-Корсакова и занимался по его учебнику“ (Бобылев 1992: 133), который редактировал и дополнял в сотрудничестве со Штейнбергом.

Еще в 1913 году, после знакомства со сборником статей *Arnold Schönberg* (Schönberg 1912), несмотря на всю иронию по отношению к мюнхенскому изданию – „панегирику Шёнбергу“, Витолс живо заинтересовался творчеством радикального венца: „ .. надо будет достать хоть его фортепианные пьесы; судя по нотным примерам в этой книжке – куда нашему Скрябину!“<sup>43</sup> Дальнейший ход дела комментируют письма.

„Почтовая карточка  
Здесь.

Его Высокородию Андрею Николаевичу Римскому-Корсакову,  
Кирочная ул., д. № 43/13, кв. 29  
19.IV.914. Гороховая 56.

Многоуважаемый Андрей Николаевич,

Мой телефон бастует; итак – опять письменно:

Мне бы желательно было иметь Шёнберга *George-Lieder* и фортепианные пьесы ор. 11 и ор. 18 (19?) [так! – Н. Б.]. Как прикажете, не взять ли мне самому эти вещи у Юргенсона и предоставить Вам счет? Думал о *Gurre-Lieder*, но те печатаны только в партитуре и ценой около 15 рублей – значит, не стоит<sup>44</sup>.

Вам преданный И. Витоль.“

„Нейбад – Паббаж, 14.VIII.914

Многоуважаемый Андрей Николаевич,

Хотя, должно быть, надежды мало на близкий выход *Современника*, то я все-таки на всякий случай старался написать отзыв об учебнике гармонии Шёнберга к обозначенному сроку.<sup>45</sup> Работа была довольно трудная<sup>46</sup>; и, несмотря на все старания, я более краткой формы найти не мог. Извиняюсь за немецкий язык; писать на русском мне в данном случае стоило бы слишком много времени. Очень бы мне хотелось познакомиться с переводом до печатанья статьи.

Мой адрес, должно быть, за весь август: ст. Нейбад Лифл[яндской] губ[ернии], Паббаж штранде, усадьба Инце.

С совершенным почтением  
Вам преданный И. Витоль.“

„12.IX.914 Гороховая 56

Многоуважаемый Андрей Николаевич,

По всей вероятности, моя статья еще не переводится и Вам теперь не нужна. Хотелось бы мне ее еще раз проверить; будьте добры, не откажите прислать мне рукопись хотя бы на непродолжительное время.

Искренне преданный Вам И. Витоль.“

<sup>44</sup> Судя по дате письма, заказ на статью поступил к Витолсу в апреле 1914 г. Как видим, погружаясь в изучение вопроса, он выписывает сочинения Шёнберга, созданные почти в одно время с *Учением о гармонии*, фактически в атональный период творчества: Пятнадцать песен из *Книги всеячих садов* Стефана Георге (*Stefan George*) ор. 15 (1909), Три пьесы для фортепиано ор. 11 (1909), Шесть маленьких пьес для фортепиано ор. 19 (1911); партитуру *Песен Гурре* (1901–1911) за дороговизной отвергает.

<sup>45</sup> Из письма следует, что свои обязательства по статье Витолс выполнил, справившись со сложной и трудоемкой работой за четыре месяца.

<sup>46</sup> Прежде всего, из-за объема рецензируемой книги – „ .. ведь немало терпения требуется и для того, чтобы, по не вполне академическому выражению самого Шёнберга, “перегрызть” и его учение, занимающее 475 страниц“, – напишет Витолс (Витол 1915: 111).

„Почтовая карточка

Иматра

Его Высокородию Андрею Николаевичу Римскому-Корсакову

Дача Д-ра Таскинена, близ санатория Рауха

Raivio g., 9/22.V.915

Многоуважаемый Андрей Николаевич,

Спешу Вам сообщить мой адрес:

Päikjärvi, Raivio g., Siskänen, J. Ив. В[ито]лю

Ожидаю копию моей статьи; Вы совершенно правы: с нотами будет „более дельно“ и живее. Нужную работу обещаю делать в непродолжительный срок.

Всего хорошего. Привет Вашей супруге<sup>47</sup>, целую крестника<sup>48</sup> в надежде, что ему Иматра нравится. Вам преданный И. Витоль.“

„5.VI.915

Мой точный адрес пошлю Вам на будущей неделе.

Многоуважаемый Андрей Николаевич,

Статья моя кажется мне сегодня не хуже, чем год тому назад, значит, она годится в оборот. Только одно сомнение: будет ли она вполне понятна без нотных иллюстраций<sup>49</sup>, от которых я нарочно отказался, чтобы не сделать ее слишком объемной; по той же причине я не ссылаюсь на страницы и т. п. Мне и без этого кажется все ясно, но не знаю, как постороннему читателю. Разумеется, для не-музыканта статья вовсе не написана. Но тут, мне кажется, исход:

Максимилиан Осеевич [Штейнберг] знает книгу. Не попросите ли его от меня и в интересах журнала прочесть статью и решить, можно ли обойтись без нотных выдержек. Если нет, то дело всегда поправимо; стоит только переписать статью снова и вставить то, что желательно иметь; и тут Максимилиан Осеевич своим советом тоже окажет большую услугу. Самого перевода это советом не касается; в нем ничего не будет изменено – разве в каких-нибудь мелочах.

Всего хорошего! Привет Вашей супруге и моему крестнику. Вам преданный И. Витоль.“

„Почтовая карточка

Ст. Иматра

Его Высокородию Андрею Николаевичу Римскому-Корсакову

Дача Д-ра Таскинена, близ санатория Рауха

Райвио, 15.VII.915

Многоуважаемый Андрей Николаевич,

Через два дня покидаю Финляндию; но до сих пор не получил обещанной рукописи. Будьте добры отдать распоряжение, чтобы она была отправлена в село Саки Тавр[ической] губ[ернии], для Григория Валихова, на мое имя. Вам, очевидно, больше повезло, чем мне; я неделями здесь проведенными не так уже доволен. Большое спасибо за приглашение; рад был бы видеть Вас и моего крестника, но по разным причинам не удалось. Надо было по делу встретиться с Глазуновым в Сердоболе, и это несколько помешало другим моим намерениям. Привет Вам и всем Вашим от искренне преданного

И. Витоль.“

<sup>47</sup> Супруга А. Н. Римского-Корсакова – Вейсберг, Юлия Лазаревна (1879–1942), композитор (ученица Энгельберта Хумпердинка/*Engelbert Humperdinck*, Макса Регера/*Max Reger*, Николая Римского-Корсакова и Александра Глазунова) и музыкальный критик; сотрудничала с мужем в журнале *Музыкальный современник*.

<sup>48</sup> Упоминается годовалый сын А. Н. Римского-Корсакова и Ю. Л. Вейсберг, Всеволод Андреевич Римский-Корсаков (1914–1942), погибший, как и его мать, во время блокады Ленинграда.

<sup>49</sup> Обсуждение завершилось в пользу нотных примеров.

„Здесь

Его Высокородию Андрею Николаевичу Римскому-Корсакову  
Муз. Современник, Свечной пер., 2, кв. 12  
22.IX.915.

Многоуважаемый Андрей Николаевич,

Начинаю Вам надоедать: но все-таки прошу Вас вернуть мне еще раз мою статью – лучше не переписанную, а то и переписанную. Обещаю ее не испачкать, так что с типографией возни не будет. Продержу ее не более одних суток.

Надеюсь, моя просьба не встретит никаких особенных неудобств.  
Вам преданный  
И. Витоль.“

„1.XI.915.

Многоуважаемый Андрей Николаевич,

Кажется, статья в этом окончательном виде ясна и, пожалуй, даже не утомит читателя.

Проверка первых нотных примеров затруднена неразборчивым их оттиском; но надо полагать, что все в порядке.<sup>50</sup>  
Всего хорошего!

Вам преданный И. Витоль.“

„21.XII.915.

Многоуважаемый Андрей Николаевич,

Простите, что решаю Вас беспокоить весьма „личным“ вопросом.

Год на исходе; приближается время всяких „чаев“. И тут мне помнится, что в редакции *Современника* у меня – если я правильно понимаю – имеется маленький кредит.<sup>51</sup>

Не окажете ли любезность указать мне, где и как я бы мог добиться удовлетворения моих низкопробных страстей (ибо рубль у нас, увы! – очень не в цене)?

Очень бы я Вам был благодарен за короткое сообщение по телефону (520-15), к которому намереваюсь прислушиваться завтра, во вторник, от 4–5 ч.

Весь Ваш  
И. Витоль

Как мой славный крестник? Растет не по часам, а по минутам, надеюсь! Юлии Лазаревне целую ручку!“

Представленные письма отражают все стадии кропотливой работы Витолса над статьей, ставшей первым печатным отзывом на *Учение о гармонии Шёнберга в России*. Предлагаем читателю некоторые выдержки из нее, иллюстрирующие свойственные Витолсу дисциплину мысли и острый ум.

„К сочинению, претендующему на научную ценность, следует подходить с величайшей объективностью, из какого бы лагеря оно ни исходило“, – этой установки Витолс придерживается неукоснительно (Витол 1915: 110). „Наше хаотическое время .. насчитывает почти столько же сект, сколько и пророков. [...] Я ни в коем случае не хотел бы быть зачисленным в реакционеры; но решительно протестую и против упрека в тупой озлобленности, который Шёнберг бросает всем, кто не согласен с его единственно спасающей верой“ (Витол 1915: 111). „Книга Шёнберга подобна

<sup>50</sup> Речь идет о последней корректуре, т. к. для второго номера журнала запуск в печать был разрешен 29 октября 1915 г.

<sup>51</sup> Имеется в виду гонорар за многотрудную статью.



кокосовому ореху: ядро окружено толстой несъедобной двойной оболочкой, и сам орех, несмотря на сладкий вкус, содержит в себе массу воды... Я попытаюсь расчленив книгу Шёнберга на три подотдела: учение об аккорде, учение о модуляции и учение о гармонизации“ (Витол 1915: 113).

Витолс любопытно комментирует явления эмансипации диссонанса и расширенной тональности: „Шёнберг приписывает значение консонансов даже самым отдаленным звукам ряда обертонов (именно из явления обертонов он выводит свою „систему изложения“)“ (Витол 1915: 114); „.. довольно интересно: диссонанс он выводит из манеры петь или играть *glissando*, при котором слегка задеваются промежуточные тоны“ (Витол 1915: 115). „Нужно быть слепым или несправедливым, чтобы отрицать широкие перспективы, открываемые этой смелой системой экспроприации; тональность не имеет уже более границ, и все же, *de jure*, у Шёнберга она сохранена“ (Витол 1915: 119). „Замечания Шёнберга о колеблющейся и упраздненной тональности .. совершенно логичны и находят себе подтверждение во многих примерах. В хроматической скале он видит основу будущей теории“ (Витол 1915: 121).

Замечателен вывод, к которому приходит рецензент:

„Учение о гармонии Шёнберга, несомненно, открывает новые горизонты для педагогики. Его книгу стоит прочесть не только преподавателю гармонии, но и всякому интересующемуся предметом. Я сомневаюсь, однако, в общей пригодности этого сочинения для учебных целей: в нем слишком много шлаков, которые учащийся не сможет отделить от благородного металла. Язык книги не соответствует языку учебника. Кроме того, при уменьшении числа страниц на добрую половину книга стала бы значительно более пригодной к употреблению. [...] Пусть чрезмерное обилие средств, приводимых Шёнбергом, имеет свои сомнительные стороны, все же – больше свободы, больше отваги!“ (Витол 1915: 124–126)

В особенности последнее восклицание Витолса заставляет скорректировать устойчивые представления о нем как о консерваторе<sup>52</sup> и вспомнить один из первых откликов на его музыку в петербургской печати, написанный критиком А. С. Фаминцыным после премьеры Симфонии *e moll* в Русском симфоническом концерте 5 декабря 1887 года:

„В симфонии этой г. Витоль обнаруживает значительную технику и несомненное композиторское дарование. Он сильный гармонист, он недурно инструментует, у него есть даже удачные темы. Он пока еще не самостоятелен. [...] Он, очевидно, увлекся .. мощными сторонами музыки Второй симфонии Бородина и всю свою симфонию написал жестко и угловато. Формой он еще не вполне владеет. В его симфонии есть длинноты, есть несоразмерности, встречается некоторая разбитость [так! – Н. Б.], особенно вследствие частого употребления пауз. Взвешивая достоинства и недостатки этой симфонии, впечатление

<sup>52</sup> „Музыкальный стиль Витоля и основной группы его учеников .. неоклассицизм и романтизм, базирующийся на народной музыке“ (Шнеерсон 1940: 74); ему свойственно „бескомпромиссное отрицание модернизма“ (Грюнфельд 1977: 40); „его музыка академична в лучшем смысле этого слова: сдержанна, ясна, и в то же время притягательно красочна“ (Braun, Klotiņš 2001: 802).

получилось бы в результате благоприятное, если бы не было заметно на каждом шагу, что и г. Витоль увлечен тем же ложным направлением, по которому следуют все почти наши юные композиторы с талантливейшим из них г. Глазуновым во главе. Это стремление исключительно к курьезному и небывалому во что бы то ни стало.<sup>53</sup>

<sup>53</sup> Опубл. в газете *Музыкальное обозрение* за 10 декабря 1887 г. № 27. с. 335–336. Цит. по: ОР РНБ, ф. 805, Архив А.С.Фаминцына, оп. 1, ед. хр. 70, л. 140–140 об.: Биографический и исторический словарь русских музыкальных деятелей. Материалы Витоль И. И.

Вопреки тому, что за зрелые художественные взгляды Витолса нередко упрекали в известной академической узости, случай с Шёнбергом вносит новые краски в его образ и еще раз доказывает, что, по крайней мере, в своей педагогической практике Витолс придерживался более широких установок, достаточно вспомнить случай об атональной сонате, которую демонстрировал на экзамене кто-то из его учеников – к ужасу двух других экзаменаторов – Глазунова и Черепнина (Витол 1969: 83).

Если деловая переписка с А. Н. Римским-Корсаковым связана с консерваторией опосредованно, то письма Витолса инспектору и преподавателю фортепиано Петербургской консерватории Николаю Ивановичу Абрамычеву (1854–1931) погружают читателя в гущу повседневной консерваторской жизни. На страницах *Воспоминаний* Витолс не раз говорит о важности инспекторской должности в регулировании учебного процесса, иронически описывает угрозу своего назначения на этот пост, аналогичный современной должности проректора, называет знакомых людей, занимавших его<sup>54</sup>. И хотя имя Абрамычева в русской версии мемуаров встречается лишь единожды (Витол 1969: 50), именно он был близким другом композитора в консерваторском управлении<sup>55</sup>. Двенадцать писем Витолса к Абрамычеву, хранящихся в РНБ<sup>56</sup>, охватывают период с 1900 по 1910 годы и посвящены в основном весьма практическим вопросам, сопряженным с графиком консерваторских занятий. Прочитируем наиболее показательные из них.

„Дорогой друг Николай Иванович,

Не суждено мне видеть Консерваторию впредь до нового года – все еще обречен к жалкой пассивности – все еще лежу и лежа Тебе пишу!

Это неотрадное обстоятельство заставляет меня беспокоить Тебя моими делами; зная не только твое доброе сердце, но и кроме того уверен в Твоих дружеских чувствах ко мне, надеюсь, что ты не слишком рассердишься. Дело в том, что презренный металл мне теперь нужен больше чем когда-либо; а сам за жалованьем в Консерваторию таскаться не могу. Не получишь ли следующие мне гроши? Разумеется, после традиционных вычетов – в кассу (должно быть 40 р.), консерваторским содержателям трактира без крепких напитков 3 рубля, ученику Теце тридцать копеек. Жалкие остатки все-таки для меня означают капитал, нужный в эту тяжкую пору. Который-нибудь из консерваторских Онуфриев или Семенов<sup>57</sup>, наверное, с удовольствием доставят мне „денежный пакет“, благо я свято обязуюсь наградить его за эту оказанную мне услугу тремя гривнями серебром. Прилагаю квитанцию; без нее, опасаясь, сердце Владимира Антоновича<sup>58</sup> окажется тверже камня.

<sup>54</sup> Юлиус Иогансен, Август Бернгард, Василий Самусь, Станислав Габель, Николай Лавров.

<sup>55</sup> Помимо сердечного тона писем, свидетельством их дружбы можно считать два нотных автографа: *Allegretto* Витолса для фортепиано с дарственной надписью автора Н. И. Абрамычеву от 24 мая 1889 г. (ОР РНБ, ф. 5, Архив Н. И. Абрамычева, № 84) и *Вариация* № 5 Витолса, датированная 19 января 1900 г., в коллективных *Вариациях на русскую тему* из сборника Н. И. Абрамычева (ОР РНБ, ф. 1022, Собр. коллект. муз. произвед., № 2, л. 10–11).

<sup>56</sup> ОР РНБ, ф. 5, Архив Н. И. Абрамычева, № 10.

<sup>57</sup> Имя Семен в письме подтекстовано под мотив *g1-es2-d2*, записанный восьмьюми в *c moll*.

<sup>58</sup> Скорее всего, консерваторский кассир.

Скучно, брат!

Передай директору<sup>59</sup>, что я, свидетельствуя Им мое совершенное почтение, теперь страшно жалею, что отказался от их любезного предложения насчет замещения в моих классах; никак не помышлял, что немощь моя продолжится так долго.

Не имеются ли у Ивана какие-нибудь письма ко мне? Сердечный привет Тебе, Анатолию Константиновичу, Александру Константиновичу и всем добрым друзьям. Молитесь за меня! Как здоровье Николая Александровича<sup>60</sup>?

Твой „Калека“.

И. Витоль.

Дано сие ночью на 19 декабря м[есяца]  
последнего года XIX столетия [1900].“

„Открытка Кавказ. Военно-Грузинская дорога. Вид на гору Казбек.“<sup>61</sup>

Здесь. Его Высокоородию Николаю Ивановичу Абрамычеву,  
Консерватория.

Без даты.

Дорогой Николай Иванович,  
Извини ради старой дружбы, но в пятницу не могу быть в  
Консерватории раньше 12 ½ ч.

Среда. Твой И. Витоль.“

„Открытка с видом г. Архангельска

С. Петербург, Его Высокоблагородию Николаю Ивановичу  
Абрамычеву, Консерватория  
Архангельск<sup>62</sup>, 29.XII.901.

Дорогой Николай Иванович,  
С новым годом! Думал тебе послать хороший зимний „ландшафт“<sup>63</sup>, но у фотографа готового не нашлось, поэтому уж  
ждидайся моего приезда, привезу. Зима чудная; тишина – свя-  
тая. С усердием исполняю праздничную программу, главное –  
спать выучился!

Сердечный привет Тебе и всем Твоим! Твой И. Витоль.“

„Открытое письмо.

С. Петербург, Его Высокоородию Николаю Ивановичу  
Абрамычеву, Консерватория  
Рига, 22.VIII.903.

Дорогой Николай Иванович,

Мне страшно хочется опоздать в Петербург из нескольких причин: летняя работа не докончена, есть довольно много дела относительно предстоящего певческого праздника, а в конце концов – в деревне покуда еще самая привлекательная жизнь. Нужен ли я в Консерватории раньше 9 сентября? [Нрзб] ведь не предполагаются, и на экзаменах и без меня обойдутся – обещаю потом весьма усердно экзаменовывать всех, кто желает. Напиши мне открытку, будь другом, и напиши, что меня не надо! Но возможно скорее – ведь до 1 осталось немного времени, а в неблагоприятном исходе я должен уже 30-го с[его] м[есяца] быть в вагоне. Адрес: ст. Бенен, Курл[яндской] губ[ернии], имение Дзельденгоф, у Л.Виллюмс. Привет Твоим! Твой И. Витоль.“

<sup>59</sup> Директором Петербургской консерватории в 1898–1905 г. был А. Р. Бернгард (1852–1908).

<sup>60</sup> Вероятно, Соколов, Николай Александрович (1859–1922), композитор и педагог, ученик Н. А. Римского-Корсакова, входивший в состав Беляевского кружка; в 1886–1917 г. преподавал в Придворной капелле, с 1896 г. – в Петербургской консерватории (с 1908-го – профессор). В письме он, наряду с Лядовым и Глазуновым, причислен к ближайшему окружению Витолса; в *Воспоминаниях* Н. А. Соколову отведено немало добрых строк.

<sup>61</sup> Южная открытка осталась у Витолса с того лета, когда на Кавказе (в Пятигорске) он лечил ревматизм и писал свою Вторую симфонию, пропавшую в Петрограде во время Гражданской войны. (Витол 1969: 75)

<sup>62</sup> В Архангельске во время новогодних праздников Витолс отдыхал у старшей сестры, Агнесы Витолы / (*Agnese Vitols*, 1858–1919), учительницы иностранных языков и фортепиано, органистки и хормейстера.

<sup>63</sup> Этот архангельский „ландшафт“ с видом церкви на Воскресной улице и дворняжкой на снегу на переднем плане тоже неплох. Открытки из Архангельска с очень короткими новогодними поздравлениями Витолс присылал Абрамычеву также в 1902-м и 1904 г.

<sup>64</sup> Как известно, Витолс был автором кантаты *Северное сияние* (*Ziemeļblāzma*) ор. 45, написанной к открытию одноименного дворца культуры, выстроенного в Милгрависе в 1914 г. на средства „латышского Беляева“ – лесопромышленника и мецената Аугуста Домбровского (*Augusts Dombrovskis*). В советские времена, благодаря тексту „революционного поэта Л. Паэгле“ (*Leons Paegle*), считалось, что „в аллегорических образах света, побеждающего тьму“, Витолс передал „идею социальной борьбы, грядущей революции“ (Грюнфельд 1977: 53). Думается, что поэтические идеи Паэгле для далекого от политики Витолса, скорее, служили отсылкой к рыцарскому эпосу, а в концепции сочинения присутствует не только метафорический план. Работая над кантатой летом на юге, в Крыму („25.VII.913.“, как указано в рукописи НИОР СПбГК, № 1466), композитор мог вспоминать и реальное природное явление, которым любовался в зимнее время на севере.

<sup>65</sup> По драматичному совпадению, письмо Витолса было написано в день смерти М. П. Беляева, 28 декабря 1913 г. по старому стилю.

84 <sup>66</sup> Официальное известие о смерти М. П. Беляева Витолс получает от Абрамычева именно в Архангельске – городе юности Беляева. Горестный отклик на трагическое событие, направленный Абрамычеву, более развернут в сравнении с лаконичным письмом Витолса Лядову, написанным в этот же день, 3 января 1904 г. (Витол 1969: 267)

<sup>67</sup> Имеются в виду знаменитые Беляевские пятницы, на которых происходили встречи Беляевского кружка.

<sup>68</sup> Поясной портрет с пышным бантом на шее выполнен, как указано на снимке, по адресу: Художественное фотографическое заведение И. Риекст (*Jānis Rieksts*), Рига, Александровская, 17.

<sup>69</sup> Приведенный фрагмент популярной песенки про Чижика, который „на Фонтанке водку пил“, недвусмысленно намекает на причину головной боли Витолса, что объясняет и шуточную просьбу уничтожить компрометирующее автора послание.

„Открытка Архангельск. Бульвар набережной.

С. Петербург, Его Высочородию Николаю Ивановичу Абрамычеву, Консерватория Архангельск, 28.XII.903.

Дорогой Николай Иванович,

С новым годом! Не завидую Вам петербургским – у нас белая, чистая зима с инеем и со всеми прелестями. Даже солнце бывает. А северного сияния<sup>64</sup> все еще не было. Надеюсь, что у Вас все в порядке? Очень беспокоюсь о Митр[офане] Петр[овиче]<sup>65</sup>. Твой И. В.“

„С. Петербург, Его Высочородию Николаю Ивановичу Абрамычеву, Консерватория Архангельск, 3.I.904.

Дорогой Николай Иванович,

Спасибо Тебе, друг, за письмо, но горе, какое горе в нем заключалось! И так мое тяжелое предчувствие сбылось, – не увижу я больше добрых глаз Митрофана Петровича<sup>66</sup>, не будет у нас больше наших пятниц<sup>67</sup> – канули они в прошлое, в безличную историю! Как тяжело думать о таком событии – и еще тяжелее будет с ним свыкнуться!

Но героем умер наш Митрофан Петрович! Знал высоко держать свое знамя – о себе ни слова, о друзьях только заботился! И я не мог его проводить, не мог с ним простаться по христианскому обычаю!

Прости, что не распространяюсь о себе и о здешнем – ведь все так ничтожно в сравнении с тем, что нам теперь переживать приходится! И так ведь скоро опять увидимся, потолкуем. Надеюсь быть в Консерватории 8 января – кажется, это четверг.

Привет от сестры и спасибо за посланное ей и мне доброе слово! Жму твою руку!

Твой И. Витоль.“

„Открытое письмо-фотография Витола<sup>68</sup>

С. Петербург, Его Высочородию Николаю Ивановичу Абрамычеву, Консерватория Нейбад – Паббаж, 7.IX.910.

Привет дорогому Николаю Ивановичу и постараюсь быть в Консерватории 20 этого месяца утром. Пока здесь еще рыба слишком хорошо удится, и хочется продолжать купанье в море, насколько уже переменчивая погода позволяет. Надеюсь, поздним приездом никого не обижаю.

Твой И. Витоль.“

„Записка на визитной карточке „Иосифъ Ивановичъ Витоль Профессоръ СПб. Консерватории. Гороховая ул., д. № 56“ Его Высочородию Николаю Ивановичу Абрамычеву, Консерватория Понедельник, без даты.

Дорогой Николай Иванович,

По закону природы у меня сегодня не то что адская, а все-таки довольно несносная головная боль; будь добр, сообщи об этом, кому следует, и не жди меня во время консерваторского завтрака. Без сумления [далее следует нотная строчка в *F dur* в басовом ключе на 2/4: *a-f-a-f-b-a-g-H. B.*]<sup>69</sup>. Прошу уничтожить сие послание. И. В.“

„Вторник, без даты.

Дорогой Николай Иванович,  
Я не здоров – опять нога испортилась, для разнообразия теперь на место правой – левая. Хотя думаю, что скоро поправлюсь, потому что не очень сильно хватило, то все-таки не уверен, буду ли в пятницу уже в состоянии быть в Консерватории. Ввиду этого считаю своим долгом вернуть присланную мне кантату с просьбой передать ее на просмотр кому-нибудь из товарищей. Будь добр, передай во II этаж, что завтра-послезавтра по болезни не буду.

Твой И. Витоль“

В цикле писем Витолса к Абрамычеву, где, как правило, формальные обстоятельства<sup>70</sup> обсуждаются неформальным языком – зачастую с изрядной примесью юмора, – нетрудно заметить две сквозные темы: болезни и недомогания, о которых автор извещает адресата как официального представителя консерваторской администрации и просит скорректировать его учебное расписание; отсрочки возвращения в консерваторию после летних каникул в Латвии. Одна из таких отсрочек летом 1918 года стала фатальной. В *Воспоминаниях* есть известная фраза Витолса: „Ведь не уволен я из Петербургской консерватории, но лишь использую свой бессрочный отпуск“ (Витол 1969: 83). Иллюзорность этого представления сегодня неумолимо доказывается параграфом 6 Протокола Художественного совета Петроградской консерватории от 14 августа 1918 года: в ответ на ходатайство Витолса, в котором он мотивирует свою просьбу необходимостью его участия в основании „латышской национальной оперной сцены,“ „постановили: разрешить отпуск до 1 января 1919 г. без сохранения содержания“<sup>71</sup>.

В 1918 году Петроградскую консерваторию завершили последние российские ученики Витолса. В 1918 году вышла в свет последняя российская рецензия на музыку Витолса, написанная его соратником по консерватории, знаменитым органистом Жаком Гандшиным (*Jacques Handschin*), включившим в обзор *Русская музыка для органа* и органную Пастораль Витолса (Гандшин 1918: 139).

Несмотря на отъезд из России, оставшиеся тридцать лет жизни Витолс чувствовал себя связанным с родной Петербургской консерваторией неразрывными узами. Многие строки в мемуарах Витолса говорят о том, как тяжело музыкант переживал вынужденное расставание: повторяющиеся петербургские сны, воображаемые беседы с консерваторскими друзьями... В Архиве Глазунова в РНБ есть замечательная открытка из Риги, с изображением здания Латвийской оперы – детища Витолса. Она отправлена в Ленинград на имя Глазунова 24 октября 1926 года и содержит групповое приветствие директору консерватории от бывших петербургских коллег; среди девяти надписей разными почерками есть и такая реплика: „Сердечно кланяется дорогому Александру Константиновичу Витоль.“<sup>72</sup>

<sup>70</sup> Исключение составляет лишь обсуждение смерти М. П. Беляева.

<sup>71</sup> ЦГАЛИ СПб., ф. 298, л. 35, л. 38-об., 41.

<sup>72</sup> ОР РНБ, ф. 187, архив А. К. Глазунова, № 823. Также на открытке можно атрибутировать автографы Ц. Ганзен-Захаровой, Б. Захарова, П. Шуберга, Е. Шуберта, Ю. Маевского, Д. Маевской.

Осень 1926 года была отмечена для Витолса подготовкой к знаменательной дате – празднованию 40-летия творческой деятельности. В Архиве РИИИ находится приглашение на рижские торжества, адресованное А. Н. Римскому-Корсакову. Конверт отправлен из Латвии 6 декабря 1926 года, пришел по назначению 8 декабря 1926 года.

Адрес напечатан на машинке по-русски: „Ленинград. СССР. Андрею Николаевичу Римскому-Корсакову. Советская 48, кв. 10.“ Текст самого приглашения набран типографским способом на двух языках – латышском и французском<sup>73</sup> и извещает о том, что знаменитый композитор, профессор *Joseph Wihtol* отмечает 40-летие музыкальной деятельности; по этому случаю будет устроен концерт из произведений юбиляра в здании Национальной оперы 13 декабря 1926 года в 19.30 и банкет в 22.30 в Офицерском клубе (*Valdemāra iela*, 5)...

Занимаясь организацией события, Витолс не мог не вспоминать, как отмечали в Петербурге его первый большой юбилей 1911 года. „5 ноября ИРМО [Императорского Русского музыкального общества] празднует 25-летие музыкальной деятельности проф. И. И. Витоля, .. который по праву может считаться первым и наиболее крупным композитором Остзейского края“, – писалось в ведущем музыкальном издании России (РМГ 1911, 45: 944). Если в предварительном анонсе сообщались основные факты биографии педагога и композитора и перечислялись главные его сочинения, то статья в следующем номере Русской музыкальной газеты была посвящена торжествам, устроенным в Петербургской консерватории.

„5 ноября в Большом зале Консерватории состоялся юбилейный концерт и чествование проф. И. И. Витоля. Кроме известных симфонических произведений юбиляра, исполненных под управлением А. К. Глазунова (Драматическая увертюра, Вариации на латышскую тему), г-жой Маркович<sup>74</sup> был спет красивый романс *Чудесный кубок*, г. Налбандяном<sup>75</sup> сыграна Скрипичная фантазия на латышские темы. Большой хор объединенных латышских обществ под управлением П. Йозууса<sup>76</sup> замечательно стройно спел ряд прекрасных хоров, имевших крупный успех. В антракте происходило чествование юбиляра. СПб. Дирекция ИРМО избрала его почетным членом, СПб. Консерватория приветствовала И. И. адресом и поднесла серебряный сервиз. Далее следовали многочисленные депутации с адресами и подарками (от Попечительного Совета для поощрения русских композиторов, ряда певческих латышских Обществ – петербургских и иногородних, музыкальных Обществ и др. учреждений). Юбиляр удостоился получить поздравительную телеграмму от Председателя Главной Дирекции ИРМО Ее Высочества Принцессы Елены Георгиевны Саксен-Альтенбургской, а также более сотни телеграмм от разных музыкальных деятелей и учреждений. Ко дню юбиляра собрана крупная сумма на покупку усадьбы для И. И. Витоля на месте его родины, в Лифляндской губернии.“ (РМГ 1911, 46: 967)<sup>77</sup>

<sup>73</sup> Лишь имя адресата вписано от руки „М. – А. N. Rimski-Korsakov“.

<sup>74</sup> Маркович (Берген), Мария (Микалина) Эдуардовна (1873–?), артистка оперы (меццо-сопрано), камерная певица и педагог. Училась в Петербургской консерватории у Франца Черни (фортепиано), а затем у Наталии Ирецкой (вокал). В 1900–1917 г. солистка Мариинского театра; выступала как концертная певица. С 1917 г. – профессор Петроградской консерватории.

<sup>75</sup> Налбандян, Иоаннес Романович (1871–1942), скрипач, продолжатель традиций своего учителя Л. С. Ауэра в Петербургской консерватории, профессором которой был с 1908 г.

<sup>76</sup> Йозуус, Петерис Пауль, *Pēteris Pauls Jozius* (1873–1937), латвийский органист и музыкальный педагог. Выпускник Петербургской консерватории по классу органа Луи Гомиллуса (*Lui Homilius*). В 1903–1907 г. капельмейстер театра Рижского латышского общества. В 1918 г. был приглашен Витолсом в Латвийскую Национальную оперу в качестве дирижера, в 1919-м – в Латвийскую консерваторию в качестве профессора органного класса. В 1935–1937 г. ректор консерватории.

<sup>77</sup> Творческий юбилей 48-летнего консерваторского профессора широко освещался и в других печатных органах, в частности, в двух выпусках газеты *Новое время* (№№ 12804, 12809).

Размах, с которым проходило юбилейное мероприятие, был свидетельством любви и уважения, которые питали к Витолсу консерваторские коллеги. После 1918 года празднования в честь Витолса в стенах Ленинградской консерватории приостановились на долгие годы, чтобы возобновиться лишь в послевоенное время.

Так, по случаю 100-летия композитора в декабре 1963 года в Малом зале им. Глазунова состоялся концерт из его произведений. Программа, открывшаяся вступительным словом профессора Семена Гинзбурга, включала фортепианную, скрипичную, камерно-вокальную, хоровую и симфоническую музыку латышского мастера, прозвучавшую в исполнении хора и оркестра консерватории (дирижеры Авенир Михайлов и Юрий Крамаров), хора Ленинградского Технологического института, солистов Надежды Юрневой, Даце Берзая (*Dace Bērzaļa*), Яутрите Путнынь (*Jautriete Putniņa*). Рецензию на концерт написал один из ведущих музыковедов-историков ЛОЛГК профессор Анатолий Дмитриев (Дмитриев 1964: 3).

Двадцать лет спустя, в апреле 1983 года, 120-летие Витолса прошло в Ленинградской консерватории под знаком выступления рижских артистов. Представительную делегацию из дружественной консерватории возглавлял проректор Дзинтарс Клявиньш (*Dzintars Kļaviņš*), комментировавший программу камерной музыки, которую исполняли скрипач Андрис Бауманис (*Andris Baumanis*), виолончелистка Лайма Кункуле (*Laima Kunkule*), пианистка Дайна Вилипа (*Daina Vilīpa*). Настоящим украшением концерта стало выступление знаменитой певицы Жермены Гейне-Вагнер (*Žermēna Heine-Vāgnere*). В консерваторской газете *Музыкальные кадры* был помещен отзыв профессора Аллы Кенигсберг на концерт латвийских музыкантов (Кенигсберг 1983: 4).

В наши дни пропаганде творчества Витолса много сил отдает в Петербургской консерватории доцент Татьяна Брославская, заведующая Кабинетом истории национальных культур. Первой ласточкой юбилейного года Витолса на петербургской земле стало организованное ею научно-творческое заседание, прошедшее 22 марта 2013 года в Доме национальностей, где студенты – композиторы и музыковеды Петербургской консерватории обсуждали в докладах и дискуссиях разные жанры творчества Витолса.

Пожалуй, главной данью памяти Витолса в последние годы стало инициированное латышскими коллегами установление в Санкт-Петербургской консерватории мемориальной доски у класса № 36, где некогда преподавал сам музыкант, где работал его учитель Римский-Корсаков и многие другие представители славной когорты композиторов петербургской школы, включая Шостаковича. Торжественная церемония 6 октября 2011 года

прошла в рамках Дней Риги в Санкт-Петербурге при активном участии Генерального консульства Республики Латвия.

В заключение напомним о неофициальном поздравлении, отправленном Витолсу из Ленинграда в июле 1933 года, ко дню его 70-летия, М. О. Штейнбергом.

„Прошло уже очень много лет с тех пор, как мы последний раз видели Вас в нашей среде, и все это время я живо ощущаю, насколько мне (и, думается, не одному мне) недостает среди нас такого цельного, глубоко преданного своему искусству, прямого, строгого к себе и другим, и, что особенно важно, всегда бодрого, проникнутого здоровым оптимизмом художника и человека, каким Вы всегда являлись перед нами.“ (Витол 1969: 303)

Думается, эти искренние слова не утратили своей актуальности и сегодня.

### **Литература и другие источники**

Braun, Joahim; Klotiņš, Arnolds (2001). *Vītols, Jāzeps. The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. V. 26. London: Macmillan, p. 802–803

Schönberg, Arnold (1911). *Harmonielehre*. Vienna: Universal Edition

Schönberg, Arnold (1912). *Mit Beiträgen von Alban Berg, Paris von Gütersloh, K. Horwitz u.a.* München: Piper

Vēriņa, Sofija (1991). *Jāzeps Vītols: komponists un pedagogs*. Rīga: Avots

Без подписи (1911). Профессор Иосиф Иванович Витоль. *Русская музыкальная газета* 45, стб. 944–945

Без подписи (1911). Юбилей И. Витоля. *Русская музыкальная газета* 46, стб. 967

Бобылев, Леонид (1992). *История и принципы композиторского образования в первых русских консерваториях (1862–1917)*. Москва: МПК

Брославская, Татьяна (2005). Язеп Витол – ученик Н. А. Римского-Корсакова (по материалам ОР СПбГК). *Памяти Михаила Кесаревича Михайлова. Сб. материалов и статей*. Санкт-Петербург: Изд-во СПбГПУ, с. 289–300

Брославская, Татьяна (2009). Встречи на лядовских путях. *Непознанный А. К. Лядов*. Челябинск: Издательство МРІ, с. 150–173

Вальтер, Виктор (1916). Жизнь Ан. К. Лядова. Биографический очерк. *Ан. К. Лядов*. Петроград: Изд. Попечительного совета для поощрения русских композиторов и музыкантов, с. 3–101

Вальтер, Виктор (1916). Ан. К. Лядов как педагог. Приложение. *Ан. К. Лядов*. Петроград: Изд. Попечительного совета для поощрения русских композиторов и музыкантов, с. 207–212

Витоль, Иосиф (1915). Учение о гармонии Арнольда Шёнберга. *Музыкальный современник* 2, с. 110–126



- Витол, Язеп (1969). *Воспоминания. Статьи. Письма*. Ленинград: Музыка
- Витолинь, Екаб (1963). Страницы биографии (К 100-летию со дня рождения Язепа Витола). *Советская музыка* 7, с. 76–78
- Витолинь, Екаб (1969). Язеп Витол в латышской музыке. *Я. Витол. Воспоминания. Статьи. Письма*. Ленинград: Музыка, с. 3–10
- Гандшин, Жак (1918). Русская музыка для органа. *Мелос. Книга вторая*. Петроград: Государственная типография № 3, с. 134–139
- Гаук, Александр (1988). Путевка в жизнь. *Ленинградская консерватория в воспоминаниях. Кн. 2*. Ленинград: Музыка, с. 111–112
- Гинзбург, Семен (1963). Я. Витол. *Музыкальная литература народов СССР*. Ленинград: МУЗГИЗ, с. 67–87
- Голубовская, Надежда (1988). В Петербургской консерватории. *Ленинградская консерватория в воспоминаниях. Кн. 2*. Ленинград: Музыка, с. 56
- Грюнфельд, Нильс (1977). Язеп Витол. *История латышской музыки*. Москва: Музыка, с. 39–54
- Дмитриев, Анатолий (1964). Памяти Язепа Витола (к 100-летию со дня рождения). *Музыкальные кадры*. 15 января
- Кенигсберг, Алла (1983). Звучит музыка Язепа Витола. *Музыкальные кадры*, 13 мая
- Климовицкий, Аркадий (2003). Неожиданные сюжеты петербургской шёнбергианы. *Три века Петербурга: музыкальные страницы*. Санкт-Петербург: Изд-во СПбГПУ, с. 148–180
- Письменная, Людмила (1976). *Язеп Витол и латышская хоровая культура*. Ленинград: Музыка
- Финдейзен, Николай (1908). *Николай Андреевич Римский-Корсаков: очерк его музыкальной деятельности*. Петербург–Москва: Бессель и КО
- Шнеерсон, Григорий (1940). Латвия. *Советская музыка* 9, с. 70–71, 73–76
- Ястребцев, Василий (1908). *Николай Андреевич Римский-Корсаков: очерк его жизни и деятельности*. Москва: Юргенсон

## Архивные собрания Санкт-Петербурга

Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (ОР РНБ)

Архив Н. И. Абрамычева, ф. 5.

Двенадцать писем Витолса к Абрамычеву; два нотных автографа: *Allegretto* для фортепиано Витолса – с дарственной надписью автора Н. И. Абрамычеву от 24 мая 1889 г., № 84; *Вариация* № 5 Витолса, датированная 19 января 1900 г., в коллективных *Вариациях на русскую тему* из сборника Н. И. Абрамычева (ф. 1022, Собр. коллект. муз. произвед., № 2, л. 10–11)

Архив А. К. Глазунова, открытое письмо А. К. Глазунову из Риги (группа авторов), ф. 187, № 823

Архив Н. А. Римского-Корсакова, письмо Л. Саккетти, Н. Лаврова, И. (Я.) Витола, С. Габеля Николаю Андреевичу Римскому-Корсакову, ф. 640, оп. 1, № 626

Архив А. С. Фаминцына, ф. 805, оп. 1, ед. хр. 70, л. 140–140 об.: Биографический и исторический словарь русских музыкальных деятелей. Материалы Витоль И. И.

Архив Н. Ф. Финдейзена, ф. 816, оп. 2, ед. хр. 1224, л. 2

Архив В. В. Ястребцева, ф. 902, оп. 1, ед. хр. 14, л. 1, 2

Витоль И. *Бевринский бард* – наборная рукопись, ф. 1021, Собр. един. муз. пост., оп. 2, № 19, л. 10

Витоль И. И. Фортепианная соната *b moll*, ор. 1 – чистовая рукопись произведения, ф. 1021, Собр. един. муз. пост., оп. 2, № 21

#### Кабинет рукописей Российского института истории искусств (КР РИИИ)

Архив А. Н. Римского-Корсакова, ф. 8, разд. VII (Письма к А. Н. Римскому-Корсакову)

Архив Н. Н. Римской-Корсаковой, ф. 9, разд. III (Витоль И. И.)

Архив М. О. Штейнберга, ф. 28

Программы Вечеров современной музыки, ф. 4, оп. 1, ед. хр. 172

Собрание Н. А. Римского-Корсакова, Витоль И. Фортепианная соната *b moll*, ор. 1 – печатный экземпляр, с дарственной надписью Николаю Андреевичу Римскому-Корсакову, ф. 7, р. XXIV, лит. Б, № 70

#### Центральный государственный исторический архив (ЦГИА)

Протокол худ. совета консерватории от 18 мая 1885 г., ф. 361, оп. 11, д. 173, л. 11–11 об.

Списки преподавателей и служащих, ф. 361, оп. 11, д. 1, л. 11

#### Центральный государственный архив литературы и искусства (ЦГАЛИ СПб)

Протокол Художественного совета Петроградской консерватории от 14 августа 1918 года, ф. 298, д. 35, л. 38-об., 41

#### Отдел рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской консерватории (НИОР СПбГК)

Каталог архивного фонда СПб консерватории (1862–1952) в Информационно-библиографическом отделе НМБ СПбГК, Ученики класса Н. А. Римского-Корсакова (14)

# JĀZEPS VĪTOLS AT THE ST. PETERSBURG CONSERVATORY (BASED ON MATERIAL FROM THE ST. PETERSBURG ARCHIVES)

Natalia Braginskaya

## Summary

**Keywords:** Jāzeps Vītols, Nikolai and Andrei Rimsky-Korsakov,  
St. Petersburg Conservatory

Latvian Classicist Jāzeps Vītols spent 38 years (1880–1918) at Russia's first music academy. For six of those years, he was a student, but for the remaining 32 – a teacher: initially a lecturer, later a professor. The documents that are stored in the St. Petersburg archives – the Central State Historical Archive (ЦГИА), the Russian State Archive of Literature and Art (РГАЛИ), the Russian National Library Manuscript Division (ОР РНБ), the St. Petersburg Conservatory Musical Science Library Manuscript Division (НИОР НМБ СПбГК) – offer the ability to supplement the portrait of Jāzeps Vītols with little known or forgotten facts, to reveal his rich artistic personality and comment on the complex twists in his life. There we can find characterisations of Vītols by N. Rimsky-Korsakov, written in the pages of the student's personal evaluation in 1884, as well as the dramatic episode from the Petrograd Conservatory Artistic Council meeting minutes from August 14, 1918, and many other sources. Of particular scientific interest is Jāzeps Vītols' review, commissioned by N. Rimsky-Korsakov for his magazine *Музыкальный современник* (*Musical Contemporary*) regarding Arnold Schönberg's *Harmonielehre* (1911). In addition to the reconstruction of new details about Vītols' life and the conservatory environment, the publication also includes a chronicle of events honouring Vītols that took place at the St. Petersburg/Leningrad Conservatory during Vītols' life, as well as after his death, including the public opening ceremony of a memorial plaque in his honour in October 2011.

# KRIEVU MŪZIĶU SARAKSTE AR JĀZEPU VĪTOLU PĒC VIŅA AIZBRAUKŠANAS NO SANKTPĒTERBURGAS (PAR RETIEM VĪTOLIĀNAS AVOTIEM LATVIJAS MŪZIKAS AKADEMIJĀ)

Lolita Fūrmane

**Atslēgvārdi:** arhīvi, epistolārais mantojums, akadēmisms, modernisms, Pēterburgas konservatorija, emigrācija, skaņdarbu veltījumi

Jāzepe Vītols atstāja Sanktpēterburgu (kopš Pirmā pasaules kara pārdēvētu par Petrogradu) 1918. gada vasaras beigās. Sanktpēterburgas konservatorijas Mākslinieciskās padomes dokumentos joprojām ir atrodams šīs aizbraukšanas pamatojums: profesoram Vītolam līdz 1919. gada 1. janvārim bija piešķirts bezalgas atvaļinājums, lai viņš varētu piedalīties, kā tika rakstīts, „Latviešu nacionālās operas skatuves” dibināšanā.<sup>1</sup> Notikumi tomēr izvērtās citādi. 1918. gada 18. novembrī tika proklamēta neatkarīga Latvijas valsts, savukārt Krievijā sācies pilsoņu karš un tā radītā sociālā katastrofa mudināja daudzus Krievijas inteliģences pārstāvjus doties emigrācijā. Vītols pats uzskatīja, ka viņa attiecības ar Pēterburgas konservatoriju ir beigušās tikai *ex officio*, tātad *de facto* tās aizvien pastāv, jo „kamēr tur vēl darbosies jele viens pats no maniem draugiem kollēģām, es jūtīšos saistīts pie savas *alma mater*” (Vītols 1963: 91). Tas var skanēt paradoksāli, bet vēl trīsdesmito gadu vidū, rakstot memuārus, komponists lietoja savai Rīgas dzīvei *beztermiņa atvaļinājuma* (!) apzīmējumu.<sup>2</sup>

Ievērojamais latviešu mūziķis nodzīvoja Pēterburgā (autore turpmāk lieto šo kultūrtekstos aprobēto nosaukumu) gandrīz četrdesmit gadu, un šī pilsēta lielā mērā izveidoja viņu par to personību, kādu pazīstam. Pats komponists ne reizi vien ir uzsveris tur nodzīvoto gadu bagāto saturu. Tādēļ Pēterburgā pavadītais laiks liek meklēt dziļākus iemeslus arī daudziem Latvijā aizvadīto Vītola mūža gadu postulātiem: tie vienmēr kaut kādā mērā risina pagātnes problēmas, bet vienlaikus arī pieņem uzvedības modeli nākotnei.

Ārkārtīgi saistošu materiālu šajā ziņā piedāvā komponista sarakste. Tā ir ne tikai milzīga (plašākais epistolārais mantojums, ko kāds latviešu mūziķis jebkad aiz sevis ir atstājis), bet savā konversācijā ar laikabiedriem arī ārkārtīgi bagāta, smalka, aizraujoša. Visai nozīmīgu šīs korespondences daļu veido prāvais vēstuļu klāsts, kas glabājas Jāzepe Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas (JVLMA) Jāzepe Vītola piemiņas istabā. Tajā ir vairāk nekā 500 vēstuļu, ko profesoram Vītolam rakstījušas dažādas personas no 1919. gada vasaras līdz 1934. gada rudenim. Šis mantojums visticamāk pēc Otrā pasaules kara tika izvests no komponista dzīvokļa Rīgā, Ģertrūdes ielā 3 un novietots līdz ar dažiem dzīvokļa interjera priekšmetiem un flīģeli toreizējā Latvijas PSR

<sup>1</sup> Sanktpēterburgas konservatorijas Mākslinieciskās padomes sēdes protokols 1918. gada 14. augustā. Sanktpēterburgas Centrālais valsts literatūras un mākslas arhīvs (Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга: ЦГАЛИ), 298. f., 1. apr., 10. l., 38. lp. un 38. lp. o. p.

<sup>2</sup> Šo traktējumu pārņēma arī Oļģerts Grāvītis, gatavojot izdošanai meistara memuārus (Vītols 1988: 315–316). Komentāros par šo tēmu O. Grāvītis atsaucās uz J. Vītola skolnieka, komponista Jāņa Ivanova stāstīto.

Valsts konservatorijā. Viss liecina, ka konservatorijā ienākušais vēstuļu sainis sākumā bija daudz lielāks. Tas skaidri atklājas turpmākajos gados fiksētajā avotu sistematizācijas procesā, proti, 1954. gadā tika iesākts darbs pie Vītola arhīva sakārtošanas: vēstules tika rūpīgi apvākotas un ar Mildas Zālītes<sup>3</sup> roku šifrētas. Vēl 1944. gada vasarā viņa bija personiski runājusi ar Vitolu par komponista rokrakstu drošību un 1958. gadā almanaha *Latviešu mūzika* pirmajā sējumā publicēja ieskatu šajā arhīvā (Zālīte 1958: 211–236), norādot uz kopumā vairāk nekā 3000 vēstulēm. Pat tad, ja pieņemam, ka raksta autore sniegusi tikai aptuvenu korespondences vienību skaitu, tas ir ļoti iespaidīgs. Grūti pateikt, kurā brīdī Vītola arhīvs tika *sadalīts*, taču kā vienots krājums tas vairs nepastāv. Mana personīgā pieredze šajā tēmā ļauj secināt, ka daļa vēstuļu nonāca tagadējā Rakstniecības un mūzikas muzejā (RMM), cita daļa – Latvijas Valsts arhīvā (LVA) un acīmredzot vēl citos fondos.

Mūzikas akadēmijas kolekcijā saglabājušos vēstuļu autoru vidū ir vairāki pasaulē un īpaši krievu kultūrvidē pazīstami mūziķi (Leopolds Auers, Vensāns d'Endī, Anrī Marto, Aleksandrs Grečaņinovs, Daniils Amfiteatrovs, Viktors Babins),<sup>4</sup> kā arī specifiskākos kontekstos atklājušās kultūras personības (Nikolajs Arcibuševs) un Vītola ģimenes locekļi. Tēmas pilnīgākai izpētei būtu principiāli svarīga šo avotu veseluma apzināšanās.<sup>5</sup> Turklāt pētniecība šajā tēmā nav iedomājama bez Vītola sarakstes ar Aleksandru Glazunovu; ievērojamā krievu komponista vēstules Jāzepam Vitolam (pavisam 67, rakstītas laikā no 1919. līdz 1935. gadam) patlaban atgriezušās Latvijā kā Austrālijas latviešu materiālu krājuma jeb Biezaišu mūzikas krātuves sastāvdaļa.<sup>6</sup> Šajā rakstā pievērsīšos tikai Latvijas Mūzikas akadēmijā glabātajām vēstulēm, kuras Vitolam pēc viņa aizbraukšanas no Sanktpēterburgas rakstījuši krievu mūziķi vai ar turienes skolu saistītie cittautu skaņraži un atskaņotājmākslinieki. Raksta pielikumā esmu sniegusi šo vēstuļu pilnīgu rādītāju.

Uzreiz jāteic, ka šīs vēstules ir visai maz skārušas publisko telpu. Bieži vien neziņa par paša krājuma esamību ir slāpējusi kaut cik būtisku zinātnisko diskusiju, ņemot vērā, ka diskusijas faktors vītoliānā daudzus gadus vispār nav ticis aktualizēts. Diemžēl pēc Mildas Zālītes vērtīgā sistēmiskā iesākuma Vītola avotu pētniecībā konservatorijas (akadēmijas) vidē netika veikti kaut cik būtiski tālākie soļi. Jāņem arī vērā, ka virkni vēstuļu Milda Zālīte savulaik nemaz nevarēja komentēt (pat ne pieminēt) ideoloģisku apsvērumu dēļ.

Avotu pētniecība, kā zināms, prasa ne vien specifiskas zināšanas, bet arī rūpīgu iedziļināšanos materiāla konteksta slānī. Vītola sarakstes gadījumā šis slānis ir krietni biezs. Gribētu arī teikt, ka aplūkojamais mantojums Latvijas Mūzikas akadēmijā ir tik vērtīgs, ka uz tā pamata augstskolai būtu vērts atvērt savas bibliotēkas Rokrakstu nodaļu ar visiem no tā izrietošajiem memoriālas nozīmes dokumentu glabāšanas uzdevumiem un pienākumiem.

<sup>3</sup> Milda Zālīte (1903–1981) – ievērojama latviešu kultūras avotu dokumentētāja, publiciste, komponista Jāņa Zālīša (1884–1943) dzīvesbiedre.

<sup>4</sup> Milda Zālīte savā publikācijā (skat. augstāk) minējusi vēl dažus augsta līmeņa mūziķus – Eženu Izaī, Aleksandru Ziloti. Diemžēl šobrīd trūkst ziņu par viņu vēstuļu atrašanās vietu.

<sup>5</sup> Jautājums skar īpaši to korespondences daļu, kurā iesaistītas vienas un tās pašas personas. Piem., N. Arcibuševa pāri par 90 vēstulēm (1920–1934) J. Vitolam JVLMA krājumā un 20 vēstules (1933. g. 5. dec. – 1937. g. 3. febr.) RMM, vai arī komponistes Veras Vinogradovas 5 vēstules (1922–1928) JVLMA un 37 vēstules (1935. g. 11. janv. – 1939. g. 20. jūn.) RMM.

<sup>6</sup> Šo mūzikas krātuvi 1961. gadā trimdā savā privātmājā Adelaidē izveidoja Ēriks un Margarita Biezaiši, kuri apkopoja un uzturēja ļoti daudz latviešu mūzikas materiālu, to skaitā ar Jāzepu Vitolu saistītus avotus. 1996. gadā Biezaišu mūzikas krātuve tika pārvesta uz Latviju un tagad atrodas Rakstniecības un mūzikas muzejā.

Konkrētie avoti liecina, ka Vītola sakari ar bijušajiem Pēterburgas mūziķiem, viņam dzīvojot Latvijā, nepārtrūka. Tie turpinājās un bija pat ļoti noturīgi. Sarakste ar daudziem mūziķiem – Vītola bijušajiem kolēģiem, skolniekiem un draugiem no Pēterburgas laika – atklāj, ka Vītols zinājis par viņu dzīves trauksmainākajām, svelošākajām norisēm, par krievu emigrācijas likteņiem, kuru viņš pats zināmā mērā piedzīvoja, vairāk gan izjūtu līmenī. Pēc došanās projām no savas *alma mater* Vītols garīgā nozīmē palika cieši saistīts ar to, lai gan fiziski bija sācis jaunu dzīves posmu dzimtenē. Šajā rakstā iekļauto vēstuļu apskats izvirza vismaz divas tēzes iedomātam diskursam: pirmkārt, šo vēstuļu nozīme krievu mūzikas pētniecībā; otrkārt, šo vēstuļu nozīme – turklāt pārsteidzoši augstā mērā – latviešu mūzikas zinātnē.

\*\*\*

Krievu mūziķu vēstules Jāzepam Vitolam ne vien liecina par abpusējām cilvēciskajām un profesionālajām saitēm, bet arī sniedz ieguldījumu pašas krievu mūzikas un tās pārstāvju biogrāfiju izpētē. Personu loks šeit ir gana plašs, tomēr nevar nepamanīt tajā stipro, vienojošo Pēterburgas inteliģences asi: viņu attiecības atspoguļo smalku kultūrsaišu tīklojumu. Šajā lokā ir gan Vītola darba kolēģi, gan studenti un viņu vecāki. Tie bija dažādu tautību cilvēki, kuri pēc studijām Pēterburgā veidoja savu māksliniecisko karjeru dzimtajā zemē, kā, piemēram, somu arfiste Lilli Agnese Kajanusa (*Kajanus*, 1885–1963). Viņa vēlāk aicināja Vitolu sacerēt mūziku arfai.<sup>7</sup> Saites atspoguļoja ne vien draudzību, cilvēciskas simpātijas, bet daudzreiz arī koleģiālu atbalstu, padomdevēja palīdzību problemātiskās un gluži neiedomājamās situācijās. Piemēram, vienā no vēstulēm (tā rakstīta 1935. gada 7. februārī Helsinkos)<sup>8</sup> šī pati somu mūziķe lūdz Vītola viedokli par kādu amerikāņu arfu, ko Helsinku konservatorijai piedāvājis nopirkt barona Ungerna-Šternberga dzimtas piederīgais. Konservatorija meklēja eksperta atsaukumi un Kajanusa – pēc rektora, somu komponista Erki Melartina ieteikuma – vērsās pie Vītola.

Trīsdesmito gadu sākumā, kad ekonomiskās krīzes apstākļos Latvijā draudēja apsīkt nacionālās konservatorijas darbība, Vītols sarakstījās ar poļu komponistu, tobrīd Polijas Izglītības ministrijas Mūzikas departamenta vadītāju un Varšavas konservatorijas profesoru Vitoldu Mališevski (*Maliszewski*, 1873–1939). Mališevskis – nākamā izcilā komponista Vitolda Ļutoslavska skolotājs – bija beļajevietis, beidzis Rimskā-Korsakova kompozīcijas klasi Pēterburgas konservatorijā. Ir labi saprotams, kādēļ Vītols meklēja viņā sabiedrotā plecu. Sabiedrotais šajā gadījumā nozīmēja uzticību skolai un tradīcijām. Mališevskis, protams, nevarēja dot padomus pasaules ekonomikas krīzes atrisināšanā, taču viņa vēstules Jāzepam Vitolam atklāj svarīgus uzskatus laikposmā, kad t. s. vecā un jaunā mūzika Polijā nostājās kareivīgā pozā viena pret otru un apstākļu ietekmē (Parīzē nodibinātās

<sup>7</sup> Skat. viņas vēstuli J. Vitolam, kas rakstīta 1932. gada 22. novembrī. JVLMA J. Vītola piemiņas istaba, Caj-W, 252 Wadr VI, vācu val.

<sup>8</sup> Vēstule glabājas RMM, inv. nr. 214380.

Jauno poļu mūziķu asociācijas darbība) sagatavoja poļu mūzikas avangardu 20. gadsimta piecdesmito gadu beigās. Mališevskis rakstīja Vītolam 1932. gada 24. martā no Varšavas:

„Jūs rakstāt, ka Jūsu Konservatorija pārdzīvo krīzi smagā valsts finanšu stāvokļa dēļ. Diemžēl, tas ir savā ziņā *dabas likums* – krīzes laikā vissmagāk cieš māksla un konservatorija. Pie mums arī ir dziļa krīze, bet tas, ko pārdzīvo Varšavas Konservatorija, pagaidām absolūti nelīdzinās Jūsu grūtībām. Mūsu Konservatorijas krīze galīgi nav saistīta ar valsts finansēm, kas būtu saprotami, bet tai ir pavisam cita rakstura cēloņi: partiju cīņa (*jaunā mūzika pret veco*), neizvēlīgums līdzekļos, protekcionisms, pilnīga nīrgāšanās par pedagoģiskiem principiem [...], necieņa pret nopelniem bagātu ļaužu kategoriju, nepārtraukta eksperimentēšana, pienākumu nepildīšana, egoisms, karjerisms, dzišanās pēc augsta atalgojuma un ordeņiem – lūk, slimības, kas saēd skolas organismu.”

Dzīvojot Latvijā, Vītols uzturēja kontaktus ar daudziem bijušajiem beļajeviešiem vai viņu radiniekiem. Aplūkojamais Latvijas Mūzikas akadēmijas arhīvs šajā ziņā iekļauj vairākus retus, īpaši ar Beļajeva nošu izdevniecības likteņiem saistītus materiālus. Taču par tiem mazliet vēlāk.

Būtisku ieguldījumu Vītola epistulārajā mantojumā sniedz viņa audzēkņu – profesora Pēterburgas perioda studentu –, arī neseno kolēģu un draugu vēstules. Lielākā daļa šo vēstuļu ir rakstītas 20. gadsimta divdesmitajos gados. Tas ir ļoti trauksmains laiks, kad daudzu krievu mūziķu dzīves krasi mainījās vai pat tika brutāli lauztas. Īpaši Krievijai smagajos pilsoņu kara gados, kurus sāpīgi bija lemts piedzīvot kādreizējai Pēterburgas (vēlāk Petrogradas) un Maskavas inteliģencei, Vītola atrašanās Rīgā nozīmēja attiecību iespējamību ar civilizētās un brīvās pasaules daļu. Savukārt Vītols šajā inteliģencē reizēm meklēja pedagoģisko potenciālu Latvijas konservatorijai, kā tas izpaudās, piemēram, attiecībā uz Georgiju Katuāru<sup>10</sup> un Ļevu Koņusu<sup>11</sup>. Vītols kļuva par vairāku krievu mūziķu autorkoncertu organizētāju, un šie koncerti nereti bija garantijas, lai mūziķi no Padomju Krievijas varētu izbraukt uz Rietumeiropu. Piemēram, 20. gadsimta 20.–30. gados Rīgā vairākkārt viesojās komponists Aleksandrs Grečaniņovs (*Гречанинов*, 1864–1956), kuru Vītols pazina kopš šī mūziķa studijām Pēterburgas konservatorijā 19. gadsimta 90. gadu sākumā. Grečaniņovs bija Nikolaja Rimska-Korsakova skolnieks, vēlāk pārcēlās uz dzīvi Maskavā, bet 1925. gadā emigrēja uz Franciju.

Latvijas Mūzikas akadēmijā glabājas Grečaniņova vēstule<sup>12</sup>, kas reflektē komponista pēdējo Krievijā pavadīto gadu centienus ar savu mūziku uzstāties ārpus dzimtenes, apgūstot un it kā pārbaudot savas daiļrades iespāidus citā kultūras auditorijā. 20. gadsimta 20. gadu sākumā Rīga daudziem krievu māksliniekiem vēl šķita garīgi tuvs patvēruma punkts, un šis apstāklis nav mazsvarīgs arī Grečaniņova gadījumā. 1923. gada 7. septembrī viņš raksta Jāzepam Vītolam vēstulē no Maskavas, Prečistenkas:<sup>13</sup>

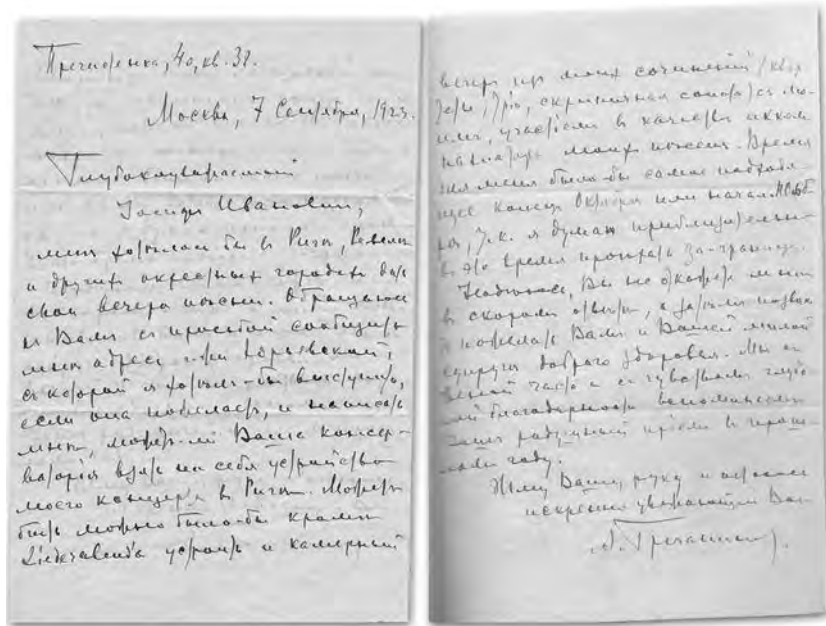
<sup>9</sup> Vēstule rakstīta krievu valodā, glabājas JVLMA J. Vītola piemiņas istabā, Maš–W, 189 Wadr VI. Šeit un turpmāk visi korespondenču tulkojumi ir raksta autore versijā.

<sup>10</sup> Georgijs Katuārs (*Катуар*, arī *Catoire*, 1861–1926) – franču izcelsmes krievu mūzikas teorētiķis un komponists, diplomēts matemātiķis. Viņa muzikālo izglītību būtiski veidoja nodarbības pie Karla Klindvorta Berlīnē, Nikolaja Rimska-Korsakova un Anatolija Ļadova Pēterburgā. 1917. gadā Katuārs kļuva par Maskavas konservatorijas profesoru speciālās harmonijas un formas priekšmetos; šim disciplinām ir veltīti arī vairāki viņa teorētiskie raksti.

<sup>11</sup> Ļevs Koņuss (*Конюс*, arī *Conus*, 1871–1944) – krievu pianists un mūzikas pedagogs. Reizē ar Sergeju Rahmaņinovu absolvējis Maskavas konservatoriju, vēlāk kļuva par tās mācītspēku. 20. gs. 20. gadu sākumā Koņuss, izmantodams savu senču paturēto Francijas pavalstniecību, devās emigrācijā. Sākumā viņš dzīvoja Parīzē, bet 1935. gadā pārcēlās uz ASV, Sinsinati. Jautājums par Ļeva Koņusa iespējamo darbu Latvijas konservatorijā izriet no viņa vēstules Jāzepam Vītolam 1926. gada 28. septembrī (no Parīzes), glabājas RMM, inv. nr. 214410.

<sup>12</sup> JVLMA J. Vītola piemiņas istaba, Grč–W, 170 Wadr V, krievu val.

<sup>13</sup> *Пречистенка* – vēsturiska iela Maskavas centrā, Arbata rajonā.



1. attēls. Aleksandra Grečāņinova vēstule Jāzepam Vitolam 1923. gada 7. septembrī no Maskavas. JVLMA, J. Vitola piemiņas istaba, Grč-W, 170 Wadr V

<sup>14</sup> Tallinas vēsturiskais nosaukums līdz 1918. gadam.  
<sup>15</sup> Zinaīda Jurjevskaja (Юржевская, 1896?–1925) bija talantīga krievu dziedātāja (liriskais soprāns), Petrogradas konservatorijas audzēkne, 1922. gadā viņa devās emigrācijā – dzīvoja vispirms Igaunijā, tad Vācijā, kur bija Berlīnes Valsts operas soliste.

„Augsti Godātais Josif Ivanovič,

man gribētos Rīgā, Rēvelē<sup>14</sup> un citās tuvējās pilsētās sniegt savu dziesmu vakarus. Vēršos pie Jums ar lūgumu paziņot man Jurjevskas k-dzes<sup>15</sup> adresi, es vēlētos uzstāties kopā ar viņu, ja vien viņa tam piekritīs, un lūdzu uzrakstīt, vai Jūsu konservatorija var uzņemties rūpes par mana koncerta sarīkošanu Rīgā. Varbūt bez *Liederabend*'a varētu sarīkot arī kamerģitāras vakaru no maniem skaņdarbiem (kvarteti, trio, vijolsonāte) ar mani pašu kā dziesmu pavadītāju. [...]

A. Grečāņinovs”

Vēstulē pieminētā leģendārā krievu dziedātāja Zinaīda Jurjevskaja 20. gadsimta 20. gadu sākumā vairākkārt uzstājās Rīgā un Rīgas Jūrmalā. Latvijas konservatorijā notika viņas dziesmu vakari, kuros Jurjevskaja ir atskaņojusi gan Vitola dziesmas balsij un klavierēm op. 34,<sup>16</sup> gan Grečāņinova bērnu dziesmas.<sup>17</sup> Komponista vēlēšanās sniegt kopīgu koncertu ar šo mākslinieci acīmredzot nepiepildījās, jo jau 1925. gada vasarā jaunā dziedātāja romantiskos apstākļos traģiski gāja bojā Šveices Alpos.

Grečāņinova paša memuāros, kuru pilnīgais jeb papildinātais izdevums iznāca pēckara Amerikā,<sup>18</sup> Rīga pieminēta saistībā ar komponista došanos uz Prāgu 1922. gada pavasarī, kur viņu gaidīja kāda amerikāņu diplomāta noorganizēts darbs ar krievu studentu kori. Brauciens cauri Rīgai atstāja veldzējošas atmiņas: „Es jutos, it kā būtu izrāviens brīvībā pēc ilgstoša ieslodzījuma.” (Гречанинов 1951: 126) Vēlāk, kad pēc Maskavā ieceltā itāļu sūtņa, liela mūzikas mīļotāja grāfa Mandzoni ieteikuma Grečāņinovs nolemj sarīkot pirmos koncertus Rietumeiropā, viņa turnejas kartē ienāk arī Rīga. 1925. gada 16. maijā komponists ceļā uz Parīzi sniedz šeit savu dziesmu vakaru ar

<sup>16</sup> Skat. Z. Jurjevskas vēstuli J. Vitolam 1922. gada 10. maijā no Tallinas: JVLMA J. Vitola piemiņas istaba, ZJur-W, 245 Wadr VI, krievu val.

<sup>17</sup> Z. Jurjevskas koncerts 1922. gada 8. novembrī.

<sup>18</sup> Гречанинов, Александр (1951). *Моя жизнь*. Нью-Йорк: Новый Журнал, 2-е издание.



Rīgā tobrīd dzīvojošo krievu baritonu Fjodoru Goncovu.<sup>19</sup> Koncertā skanēja dziesma *Nāve (Смерть)* no bodlēriskā vokālā cikla *Ļaunuma puķes*, dziesma *Klīstu pa skumīgo stepi (Степью иду я унылою)*, bērnu dziesmu krājums *Sniegpārslīņas (Снежинки)*. Rīgas mūzikas kritiķi uzsvēra komponista lielo iespaidu uz publiku: „Grečaņinovs spēlē tā, ka viņa pavadījumi vien jau būtu pelnījuši veselu koncertvakaru. [..] Nevar nemīlēt Grečaņinovu, kā nevar nemīlēt krievu cilvēks stepes plašumu, pirmās sniegpulkstenītes, mundru dziesmu un deju.”<sup>20</sup> Rīgā komponists uzstājās vēl divas reizes: 1930. gada 27. oktobrī notika viņa dziesmu vakars Latvijas Nacionālajā operā, ko autors sniedza kopā ar Mariju Kurenko<sup>21</sup>, un 1937. gada 5. martā atkal Latvijas konservatorijā – šoreiz kopā ar Londonas krievu dziedātāju Taťjanu Makušinu.<sup>22</sup> Kritiķis Jānis Zālītis pamatoti rakstīja par komponistu kā krievu liriskās dziesmas pārstāvi, kurš saglabājis „tīru, nesplosītu krievisko jutoņu” un kuru nav skārušas mūzikas modernisma vēsmas.<sup>23</sup>

Iepriekš citētajos Grečaņinova memuāros Vītols pieminēts tikai garāmejot, un šķiet, ka abu mūziķu attiecības bijušas visai neitrālas. Rīgā atrastā Grečaņinova vēstule ļauj šo kādreizējo Pēterburgas mūziķu kontaktus skatīt daudz dziļāk. Var gandrīz droši teikt, ka ievērojamā krievu skaņraža koncerti (īpaši pirmie) notika ar Jāzepa Vītola kā Latvijas konservatorijas direktora tiešu vai netiešu atbalstu. 1937. gada sākumā Vītols vairs nebija konservatorijas vadītāja amatā, taču rektors bija Pēteris Pauls Jozuus (1873–1937) – Vītola draugs un domubiedrs, viņa cīņu *klints*. Jāņem arī vērā, ka 1936. gada decembrī Vītols piedzīvoja krāšņus savas piecdesmit gadu mākslinieciskās darbības svētkus, kas izvērtās izcilā publiskās godināšanas aktā un savā ziņā simbolizēja viņa kā vadošās latviešu mūzikas autoritātes ietekmi. Krievu skaņraža atbalstīšanā svarīga noteikti varētu izrādīties arī kopīgas kompozīcijas skolas estētiskā platforma.

Jaunus pētnieciskos komentārus vītoliānā rosina krievu komponista un pedagoga Mihaila Ipoļitova-Ivanova (*Ипполитов-Иванов*, 1859–1935) sarakste ar Jāzepu Vitolu. Ievērojamais krievu mūziķis, kura sacerētās *Kaukāza skices* bija iecienīts vasaras simfonisko koncertu opuss Latvijā 20. gadsimta 20.–30. gados, bija Pēterburgas konservatorijas absolvents (1882), un kā Rimska-Korsakova audzēknis pazina tolaik jaunākajosursos studējošo Jāzepu Vitolu. Viņam bija pieredze mūzikas organizāciju vadīšanā, jo, pēc studijām aizbraucis uz Tiflisu (Tbilisi), viņš tur atvēra Krievu mūzikas biedrības nodaļu ar skolu. Vēlāk, Čaikovska uzaicināts, Ipoļitovs-Ivanovs sāka strādāt par pedagogu Maskavas konservatorijā, bet no 1906. līdz 1922. gadam bija tās direktors. Tādējādi viņš lieliski pārzināja Krievijas mūzikas izglītības iestāžu struktūru un darbības principus. Šie jautājumi kļuva svarīgi arī Jāzepam Vitolam, kad viņš uzņēmas vadīt jauno Latvijas konservatoriju. No šī viedokļa pieminētā sarakste kļūst daudz nozīmīgāka, nekā tas varētu likties pirmajā brīdī. Ipoļitova-Ivanova

<sup>19</sup> Fjodors Goncovs (*Гонцов*) – krievu operdziedātājs un pedagogs, kopš 1920. gadu vidus dzīvoja Parīzē, vēlāk Čikāgā un Holīvudā. 1926. gadā viņš sniedzis Grečaņinova dziesmu vakaru Parīzē, Gavо (*Гавоаи*) zālē (Мнухин, Апрель, Лосская, 2008–2010: I, 395).

<sup>20</sup> В. Ю. [В. Юревич] Гречаниновский вечер. *Сегодня Вечером*, 18 мая 1925, № 109.

<sup>21</sup> Marija Kurenko (*Куренко*, 1890–1980) – krievu dziedātāja (liriskais koloratūrsoprāns), F. Goncova dzīvesbiedre, kuras mūžs pārsvarā aizritēja Amerikā. Divdesmito gadu vidū viņa pāris sezonas uzstājās uz Rīgas operteātra skatuves.

<sup>22</sup> Taťjana Makušina (*Макушина*, 1895–1961) – krievu kamerdziedātāja. Dzīvojojot emigrācijā, piedalījies Aleksandra Grečaņinova (Parīzē) un Nikolaja Metnera (Londonā) autorkoncertos. Kopā ar A. Grečaņinovu viņa jau 1922. gada 21. oktobrī Londonā sniedza komponista pirmo autorkoncertu ārzemēs.

<sup>23</sup> Zālītis, Jānis. A. Grečaņinova dziesmu vakars. *Jaunākās Ziņas*, 1937, 6. marts, 53. nr.

<sup>24</sup> JVLMA J. Vītola piemiņas istaba, Ip-Iv-W, 149 Wadr V, krievu val.

vēstulē Vītolam 1920. gada 25. augustā<sup>24</sup> atrodams visai detalizēts tā brīža Maskavas konservatorijas pārvaldes modeļa izklāsts. Spriežot pēc vēstules, Vītols ir nopietni interesējies par konservatorijas iekšējo organizāciju, rektora, viņa palīgu un inspektoru, kā arī kancelejas un dažādu komisiju (saimniecības, vēlēšanu u. c.) funkcijām. Visi šie jautājumi, protams, bagātina Latvijas konservatorijas dibināšanas vēsturi ar jaunu kontekstu.

Dzīvojot Latvijā, Vītols nepārtraukti iesaistījās vairāku jauno krievu mūziķu profesionālo gaitu atbalstīšanā, dažkārt konsultēja viņus kompozīcijas lietās vai teorētiskās disciplīnās *no tālienes*. Vijolnieks Ivans Safonovs (*Сафонов*, 1891–1955) – slavenā Pēterburgas un Maskavas konservatoriju profesora Vasilija Safonova dēls, kurš pie Vītola bija mācījies mūzikas teoriju – vēlāk 20. gadsimta divdesmitajos gados strādādams Dagestānā, Mahačkalā, lūdza savam skolotājam padomu Paganīni Kaprižu (*Caprices*) aplikatūras jautājumos.<sup>25</sup> Vītols viņa atmiņās nebija sauss teorētiķis, bet gan mūziķis, kurš izprot stīgu instrumentu specifiku.

Vītola skolniece Vera Vinogradova (*Виноградова*, 1895–1982), kas bija mācījusies Petrogradas konservatorijā, bet kopš 1921. gada dzīvoja kopā ar vīru – komponistu un pianistu, arī Pēterburgas konservatorijas absolventu – Hermani Bīku Igaunijā, meklēja gan sava profesora Glazunova, gan Vītola atbalstu tikko sāktās radošās dzīves veidošanā. Jaunā komponiste meklēja profesionālu padomu pie kādreizējiem Pēterburgas meistariem, bija apņēmības pilna doties pie viņiem, lai kur tie tobrīd atrastos. No Veras Vinogradovas vēstules viņas skolotājam Jāzepam Vītolam 1920. gadu vidū:

„Es vēl ne reizi neesmu strādājusi tik spraigi kā tad, kad biju Jūsu skolniece konservatorijā. Un šis laiks joprojām palicis man atmiņā kā brīnišķīgi spilgts. Apziņa, ka varēšu vismaz ārēji atrasties tādos pašos apstākļos kā tolaik, proti, dzīvot netālu no Jums un nodarboties tikai ar mūziku, mani ārkārtīgi valdzina [...]”<sup>26</sup>

No Vinogradovas vēstulēm izriet, ka viņa viesojusies pie Jāzepa Vītola Rīgā 1925. gada aprīlī. Radošais nemiers skāra viņas Klavierkoncertu, un vēstules atspoguļo daudzās rūpes ap šo partitūru. Vītols bija gatavs lūgt toreizējā Berlīnes Mūzikas augstskolas profesora (bijušā Pēterburgas konservatorijas audzēkņa) Leonīda Kreicera protekciju skaņdarba atskaņošanā.<sup>27</sup> Jau tajā pašā gadā Vinogradova ar ģimeni ir Vācijā, viņas vīrs Berlīnē nodibina populāras deju mūzikas orķestri un tiek uzņemts *Deutsche Grammophon* kompānijā.<sup>28</sup> 1928. gada pavasarī Vinogradova raksta savam mīļajam profesoram Vītolam no Berlīnes, kur saņēmusi piedāvājumu nākamajā sezonā atskaņot Klavierkoncertu Emīla Bonkes (*Bohnke*) simfoniskajos koncertos kopā ar Berlīnes *Blüthner* orķestri. Koncertam šādā atskaņotājsastāvā tomēr nebija lemts notikt, jo jau 1928. gada maijā diriģents Bonke gāja bojā autokatastrofā. Toties pēc dažiem gadiem Latvijas konservatorijā izskanēja Veras

<sup>25</sup> I. Safonova vēstule J. Vītolam 1929. gada 1. jūnijā. JVLMA J. Vītola piemiņas istaba, Saf-W, 275 Wadr VIII, krievu val.

<sup>26</sup> JVLMA J. Vītola piemiņas istaba, Win-W, 154 Wadr V, krievu val. Vēstule ir bez datuma, iespējams, rakstīta Tallinā 1924. gada beigās vai 1925. gada sākumā.

<sup>27</sup> Turpat, Win-W, 156 Wadr V, krievu val. Vēstule rakstīta Berlīnē, 1928. gada 8. martā.

<sup>28</sup> Par to tuvāk skat.: Рыбак, Марк. *О Биках* [Воспоминания, рассказы]. [http://www.eja.pri.ee/stories/Biek\\_ru.html](http://www.eja.pri.ee/stories/Biek_ru.html). Skatīts 2015. gada 19. decembrī.

Vinogradovas kameramūzika. Kritiķis Jēkabs Vītoļiņš bija ievērojis jaunās krievu komponistes noslieci uz moderniem meklējumiem, viņas talanta ekspansivitāti, bet vienlīdz arī škelto māksliniecisko dabu, kura vairās no romantisma, bet nespēj vēl pilnīgi ieaukt jaunajā skaņvidē.<sup>29</sup> Savā veidā Vinogradova reflektēja būtisku krievu skaņumākslas paradigmu maiņu.

<sup>29</sup> Vītoļiņš, Jēkabs. Kameramūzikas vakars konservatorijā. Veras Vinogradovas darbi. *Dienas Lapa*, 1934, 30. apr., 106. nr.

Vītola sarakste ar bijušajiem pēterburgiešiem atklāj zināmā mērā pārsteidzošu faktu: muzikāli disciplinētā, solidā teorijas profesora viedoklis izrādījās svarīgs vairākiem 20. gadsimta sākuma jaunajiem krievu mūziķiem, kuru māksla gadsimta divdesmitajos gados sāka staigāt arī nekonvencionālus muzikālās rakstības ceļus. Vītola akadēmisms, patiesībā tieši komponista noblais, caurspīdīgais, smalkais akadēmisms, nekad nav mazinājis viņa personības nozīmi un iespaidu sava laika krievu jaunās mūzikas pārstāvju vērtējumos. Daudziem viņa audzēkņiem Vītola viedoklis par kompozīciju, pašas profesijas kvalitāti palika svarīgs arī tad, kad pasaulē mainījās mākslas estētiskās prioritātes.

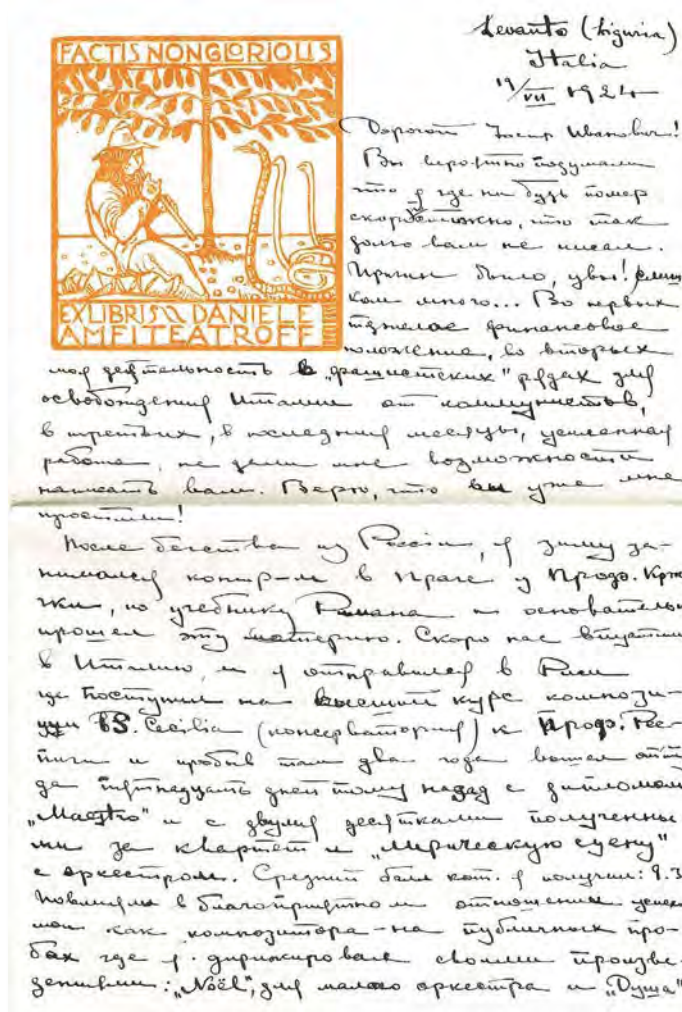
Šādu audzēkņu vidū noteikti ir Daniils Amfiteatrovs (*Амфитеатров*, 1901–1983) – *monumentālais*, kā viņu savās atmiņās nosaukusi pianiste Marija Judina<sup>30</sup> –, Jāzepa Vītola un Otorīno Respīgi (*Respighi*, 1879–1936) skolnieks, pazīstams pēckara Holivudas kinomūzikas autors, kura dažas vēstules glabājas Latvijas Mūzikas akadēmijā.<sup>31</sup> Amfiteatrovs cēlies no senas krievu garīdznieku dzimtas. Viņa vectēvs bija Maskavas Kremļa katedrāles protohierijs, tēvs Aleksandrs Amfiteatrovs – rakstnieks, žurnālists, 20. gadsimta sākumā pazīstams ar savu opozicionāro un reizē visai *faustisko* politisko nostāju, kuras dēļ dažus gadus izcietā trimdā Sibīrijā. Pēc atgriešanās viņš vēl cara laikā izbrauca uz Franciju un Itāliju. Tur 1914. gadā jaunais Daniils iestājās Romas Svētās Cecīlijas mūzikas licejā (konservatorijā), Otorīno Respīgi kompozīcijas klasē. 1916. gadā ģimene jau bija atpakaļ Krievijā: Aleksandrs Amfiteatrovs īsajā Krievijas republikas pastāvēšanas laikā kļuva par Kerenska pagaidu valdības padomnieku (t. i., līdz 1917. gada oktobra apvērsumam), un Daniils Amfiteatrovs turpināja izglītību Pēterburgas konservatorijā; tur harmonijas stundās viņš arī iepazinās ar Jāzepu Vītolu. 1921. gada vasarā vajāšanas draudu ēnā Amfiteatroviem izdevās laivā bēgt no Pēterburgas uz Somiju un tālāk uz Itāliju. Jaunais mūziķis atgriezās Respīgi klasē Romas konservatorijā. Mākslas estētikas plāksnē šie izglītības līkloči visdrīzāk neveidoja kaut cik būtisku modulāciju, jo Respīgi pats jaunībā saņēma nepastarpinātu Rimska-Korsakova padomu un spēcīgi izjuta viņa fascinējošās orķestrācijas iespaidu.

Atrastās deviņas Daniila Amfiteatrova vēstules Jāzepam Vītolam lielākoties rakstītas laikā, kad autors bija tikko emigrējis uz Itāliju un meklēja mentora atbalstu. Šīs vēstules atklāj ne tikai cieņpilnas, sirsnīgas bijušā profesora un skolnieka attiecības, bet daudzējādā ziņā arī paša Amfiteatrova dzīvi; patiesībā tās uzskatāmas par vērtīgu

<sup>30</sup> Юдина, Мария. Немного о людях Ленинграда (1966), в статье: Рыбак, Марк. О Биках [Воспоминания, рассказы]. [http://www.eja.pri.ee/stories/Biek\\_ru.html](http://www.eja.pri.ee/stories/Biek_ru.html). Skatīts 2015. gada 28. decembrī.

<sup>31</sup> Glabājas J. Vītola piemiņas istabā, nav dokumentētas. Raksta autore rīcībā ir bijušas arī divas Otorīno Respīgi vēstules Daniila Amfiteatrova mātei (?), kuras rakstītas 1918. gada vasarā no Bolonjas un Pinerolo. Vēstules glabājas Berlīnes Valsts bibliotēkā (*Staatsbibliothek zu Berlin*), N. Mus. ep. 1314 un 1315.

viņa biogrāfijas avotu. Ne mazāk šajās vēstulēs izgaismojas daži Rīgas mūzikas dzīves konteksti un Vītola personības globālais tvērums. Tādēļ atļausos tālāk iespējami pilnīgi citēt reto korespondences materiālu. Lūk, viena no Amfiteatrova vēstulēm Jāzepam Vitolam; tā rakstīta 1924. gada 19. jūlijā Ligūrijā, olīvkoku un piniņu nogāzē ieskautajā Levanto:



2. attēls. Daniila Amfiteatrova vēstule Jāzepam Vitolam 1924. gada 19. jūlijā no Ligūrijas, Levanto (Ziemeļītalijā). Vēstule rakstīta uz īpaša vēstulpapīra ar Amfiteatrova ekslibri. JVLMA, J. Vītola piemiņas istaba, bez šifrējuma

„Dārgo Josif Ivanovič!

Jūs droši vien nodomājat, ka esmu kaut kur pēkšņi nomiris, ka tik ilgi Jums nerakstīju. Ak vai, iemeslu bija pārāk daudz... [..] Ticu, ka esat man jau piedēvis!

Pēc bēgšanas no Krievijas es ziemu nodarbojos ar kontrapunktu Prāgā pie profesora Kržičkas<sup>32</sup>, pēc Rīmaņa mācību grāmatas, un esmu pamatīgi apguvis šo matēriju. Drīz mūs ielaida Itālijā, un es devos uz Romu, kur iestājos S. Cecilia augstākajā kompozīcijas kursā pie profesora Respīgi un, nomācīdamies tur divus gadus, pirms trīspadsmit dienām iznācu no turienes ar Maestro diplomu

<sup>32</sup>Jaroslavs Kržička (*Krička*, 1882–1969) – čehu komponists, no 1919. līdz 1945. gadam bija Prāgas konservatorijas profesors.

un diviem desmitniekiem par kvartetu un *lirisku ainu* ar orķestri. Vidējā atzīme, kuru saņēmumu, ir 9.30. Labvēlīgu iespaidu atstāja mani komponista panākumi publiskajos mēģinājumos, kuros diriģēju savus darbus: *Noël* [jeb *Ziemssvētku rapsodija*] mazajam orķestrim un *Dvēsle* lielajam orķestrim ar ērģelēm un kori.<sup>33</sup> Īpaši pēdējai bija satriecoši (priekš Itālijas) panākumi. Šobrīd esmu ļoti populārs Romas mūzikas aprindās. Pagājušajā sezonā biju nodarbināts kā pianists, koncertmeistars un kormeistars Romas Augusteumā<sup>34</sup>, turklāt diriģēju kori Bēthovena *D dur* mesā [*Missa solemnis*, op. 123]. Tagad esmu parakstījis kontraktu uz 9 mēnešiem tai pašā Augusteumā. Šajā pavasarī es ar Augusteuma orķestri veicu turneju pa visu Itāliju, spēlēju divdesmit pilsētās.

Šajā laikā esmu sarakstījis Sonāti klavierēm, kvartetu (kuru pagājušajā gadā ar panākumiem atskaņoja Romā), trīs simfoniskās poēmas utt. Tagad pēc Turīnas, Milānas un Romas pasūtījuma rakstu vēl 2 poēmas, kuras ceru drīz pabeigt. Man piedāvāja publicēties, bet es sliecos to drīzāk darīt krievu izdevumos. Vai Jūs nezīnāt, dārgo Josif Ivanovič, vai Beļajeva izdevniecība būtu ar mieru mani publicēt – gan partitūru, gan kameramūziku un krievu liriku? Apstiprinošas atbildes gadījumā uzreiz varu izsūtīt dažus paraugus.

Piedodiet augstsirdīgi par traucējumu un *padomisko* rakstījumu [*советское писанье*].<sup>35</sup> Visi manējie sūta Jums siltus sveicienus, es tikmēr varu vien izteikt Jums savu dziļāko mīlestību un cieņu.

Jums uzticīgais Daniils Amfiteatrovs.”

1928. gada 19. augustā Amfiteatrovs raksta Vitolam no Pjemontas, Svētās Annas di Valdžeri kūrorta Itālijas Alpos:

„Dārgo Josif Ivanovič,

Māte man pārsūtīja Jūsu laipno vēstuli, kas sagādāja man lielu prieku. Biju ļoti laimīgs uzzināt, ka esat pie veselības un strādājat tāpat kā agrāk mākslas un Jūsu jaunās tēvzemes labā. Turpretim es gan Jūs, gan Jūsu skolu nekad neaizmirsīšu, tādēļ, ka tieši Jūsu vadībā iemācījies nopietni strādāt un labi strādāt [izcēlums mans, L. F.], neapmierinoties ar viduvējiem rezultātiem, bet cenšoties visu izdarīt pēc iespējas labāk. Šo paradumu manī ievēroja vēl Prāgas profesors Jans Kžička<sup>36</sup> (Rīmaņa skolnieks) un tādēļ Jūs ļoti slavēja. Savukārt Romā mana nopietnā gatavošanās un centīgums ļāva man iegūt diplomu ar visaugstākajām atzīmēm, kādas kopš 1908. gada neesmu vairs saņēmis.

Nesen iznāca mans pašrocīgi veiktais simfoniskās poēmas *Jūra* [*Poema del mare*] pārlikums; šim skaņdarbam bija milzīgi panākumi Romā, Milānā un Ziemeļamerikā.<sup>37</sup> Ceru, ka Jūs to saņemsiet no mana izdevēja *Ricordi & Co*, piedevām – pēc atgriešanās Romā (1. septembrī) – nosūtīšu Jums savus sīkos darbiņus. Ar lielu prieku būtu atbraucis satikt Jūs, bet pagaidām tāda iespēja diez ko nav paredzama. Tomēr, tā kā es tagad gatavojos diriģenta karjerai – varbūt arī izdosies drīz tikt uz Rīgu.

Karsti spiežu Jūsu roku, dārgais skolotāj un draugs, un lūdzu mani neaizmirst.

Patiesi uzticīgais Jums  
Jūsu  
Daniils Amfiteatrovs.”

1929. gadā atklāja itāļu raidstaciju Turīnā, un Daniils Amfiteatrovs kļuva par jaunā radio māksliniecisko vicedirektoru – *EIAR* (*Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche*) orķestra vadītāju. Šī biogrāfijas lappuse lielā mērā norāda uz Amfiteatrova sadarbību ar Musolīni režīmu, jo

<sup>33</sup> Saskaņā ar komponistam veltīto oficiālo mājaslapu, kas fiksēta Austrālijas elektroniskajā adresē (skat.: <http://www.hotkey.net.au/~amfiteatrof/index.html>), *Ziemssvētku rapsodiju* 1928. gada 14. decembrī atskaņojis Čikāgas simfoniskais orķestris diriģenta Frederika Štoka (*Stock*) vadībā. No citētās vēstules izriet, ka autors šo kompozīciju atskaņojis jau krietni agrāk. Attiecībā uz skaņdarbu *Dvēsle* (komponista vēstulē minētais darba nosaukums – *Дыуа*) jāteic, ka Amfiteatrova skaņdarbu katalogos tas nav atrodams. Iespējams, ka ar šo nosaukumu domāts kāds autora sakrālais skaņdarbs.

<sup>34</sup> Ačmredzot domāts Augusta teātris (*Teatro Augusteo*) – faktiski Romas pirmā imperatora Augusta (Oktaviāna) mauzolejs, kur laikā no 1908. līdz 1936. gadam uzstājās viens no labākajiem Itālijas simfoniskajiem orķestriem – Svētās Cecīlijas Nacionālās akadēmijas orķestris. Tā sniegumā piedzīvoja pirmatskaņojumu Otorīno Respigi *Romas piniņas* un Romas strūklakas, un arī daži Daniila Amfiteatrova sacerējumi.

<sup>35</sup> Ar vārdu *padomisks*, iespējams, domāts vēstules nedaudz uzbāzīgais, it kā *neceremoniālais* tonis. Vienlaikus arī šādās vēstulēs atklājas krievu inteliģences raksturīgā konversācija un tolerantais izteiksmes stils.

<sup>36</sup> Domāts Jaroslavs Kržička. – *Piez. mana, L. F.*

<sup>37</sup> Milānā Amfiteatrova simfoniskā poēma *Jūra* tika atskaņota teātrī *La Scala* 1926. gada 31. maijā argentīniešu diriģenta Etores Panicas (*Panizza*) vadībā. Skat.: Vassena, Raffaella. Daniil Aleksandrovič Amfiteatrov. *Russi in Italia*. <http://www.russinitalia.it/dettaglio.php?id=189>. Skatīts 2015. gada 10. novembrī.

radio allaž ir bijis viens no galvenajiem ideoloģiskās propagandas rīkiem. Komponista brālis Maksims (Itālijā: *Massimo*) Amfiteatrovs (1907–1990) bija Turīnas *EIAR* orķestra čellists; diriģents Artūro Toskanīni viņu jau pirms tam bija nominējis kā pirmo čellistu Milānas teātrī *La Scala*. Maksima Amfiteatrova ieskaņojumos ir palikuši vairāki čellkoncerti (daži šodien pieejami elektroniskajos skaņu arhīvos), savukārt Ligūrijas Levanto kopš 1992. gada notiek viņa vārdā nosaukti festivāli. Var teikt, ka gan Daniils, gan Maksims Amfiteatrovi jaunajā tēvijā piepildīja daudzas savas radošās dziņas un pilnībā *naturalizējās* tur kā itāļu kultūrai piederīgie. Trīsdesmito gadu sākumā abu mūziķu gaitas bija arī Rīgas krievu preses uzmanības lokā.

1931. gada pavasarī Daniils Amfiteatrovs gatavojās plašākai diriģenta (arī komponista) koncertturnejai. Plāni bija iespaidīgi: tie aptvēra četrpadsmit valstu – no Grieķijas līdz pat Norvēģijai un Dānijai. Šajā turnejā bija iecerēti arī koncerti Baltijā. 1931. gada 6. aprīlī Amfiteatrovs raksta Vītolam vēstulē no Milānas:

„Ļoti jau gribētos man pāris koncertu novadīt arī Rīgā (un, ja iespējams, arī citās Latvijas pilsētās), jo ar Varšavu un Rēveli<sup>38</sup> esmu visu jau tikpat kā sarunājis. Bez tam mans mērķis diriģējot ir īpašs: veikt mūzikas jaunumu un vispār maz zināmu skaņdarbu apmaiņu nāciju vidū; tādēļ es gribētu atskaņot Rīgā vienu otru itāļu un franču jaundarbu [izcēlums mans, *L. F.*], bet šeit [Itālijā] un citās valstīs atskaņot Jūsu un vēl kādu latviešu autoru darbus, kurus ieteiksīt. Domāju, ka patlaban tāda apmaiņa komponistiem ir nepieciešama, un domāju arī, ka esat vienisprātis ar mani.”

Aptuveni pēc trim nedēļām, 1931. gada 31. aprīlī, Amfiteatrovs jau raksta atbildi uz saņemto Vītola vēstuli:

„Manu dārgo Josif Ivanovič!

Ar lielu prieku izlasīju Jūsu vēstuli un esmu Jums ļoti pateicīgs par atbalstu, kuru apsolāt man sniegt. Par Reiteru<sup>39</sup> man rakstīja arī vijolnieks Mecs,<sup>40</sup> ieteikdams lūgt Jūsu palīdzību sarunās ar Reiteru. Būšu Jums ļoti pateicīgs, ja Jūs jau iepriekš ar viņu parunāsi, tikmēr es no savas puses nosūtīšu viņam programmas un vēstuli. Ja šīs programmas netiks atzītas par labām, mans diezgan plašais repertuārs dos iespēju izveidot citas. Ar Prāgu, Budapeštu, Varšavu es jau esmu tikpat kā vienojies. No koncerta Rīgā ir atkarīgs koncerts Rēvelē [...] un daļēji arī koncerts Helsingforsā.<sup>41</sup> Patlaban vedu sarunas arī ar Stokholmu, Oslo un Bergenu.

Vai Jūsu publiku varētu interesēt koncerts tikai no itāļu sacerējumiem? Ceru, ka man izdosies arī iepazīstināt itāliešu publiku ar latviešu kompozīcijām. Šobrīd, protams, neko nevar garantēt, bet, iepazīdamies personiski ar Reiteru un viņa diriģēšanas prasmi, es centīšos viņam rast iespēju uzstāties Itālijā. [...]”

Plānotie koncerti tomēr nenotika, un tuvākajos gados Rīga varēja apmierināties vien ar šī mākslinieka Eiropas koncertceļojumu preses apskatiem. Ņemot vērā rietumu korespondentu atsauksmes, Rīgas krievu laikraksti norādīja uz Amfiteatrova jaunāko skaņdarbu oriģinālo izteiksmi (īpaši to instrumentāciju) un raksturoja autoru kā Rimskā-

<sup>38</sup> Skat. 14. atsauci.

<sup>39</sup> Teodors Reiters (1884–1956) – latviešu diriģents, kura darbība bija būtiski saistīta ar Latvijas Nacionālo operu. 1931. gada 12. februārī Reiters atkārtoti kļuva par opereteātra direktoru un galveno diriģentu.

<sup>40</sup> Ādolfs Mecs (1908–1943) – Latvijas konservatorijas vijolspēles profesors. 1930. gada rudenī viņš kopā ar pianisti Liliju Kalniņu-Ozoliņu pirmo reizi atskaņoja Daniila Amfiteatrova Sonāti vijolei un klavierēm.

<sup>41</sup> Helsinku vēsturiskais nosaukums zviedru valodā.

Korsakova skolas *latīnisko zaru* ar visām šai kompozīcijas skolai piemītošajām harmonijas bagātībām un kolorīta brīnumiem.<sup>42</sup>

No aplūkotajām vēstulēm kļūst skaidrs, ka Vītols iesaistījās savu bijušo audzēkņu radošo centienu atbalstīšanā. Trīsdesmito gadu sākumā Amfiteatrova mūzika līdzās Prokofjeva darbiem ienāca (*sic!*) Latvijas konservatorijas koncertos. Tomēr Amfiteatrovam neizdevās iegūt Teodora Reitera labvēlību, lai uzstātos kā diriģents Latvijas Nacionālajā operā. Vismaz nav pierādījumu, ka Rīgā būtu skanējusi viņa vadītā itāļu jaunās simfoniskās mūzikas programma. Cits piemērs saistās ar jau pieminētā poļu komponista Vitolda Mališevska baletoperu *La Sirène* (*Sirēna*, 1927). Autors lūdza Vītolu rosināt darba uzvešanu uz Latvijas Nacionālās operas skatuves,<sup>43</sup> tomēr ideja palika nerealizēta. Ja pieļaujam domu, ka Vītola iesaiste šī skaņdarba protežēšanā ir notikusi, atliek secināt situācijas konfliktējošo dabu. Neiedziļinoties konkrētu skaņdarbu mākslinieciskajās kvalitātēs vai diriģentu *premierības* faktorā, abi šie gadījumi parāda, ka profesora Vītola iespējas ietekmēt Latvijas mūzikas dzīves politiku nebūt nebija tik lielas, kā varētu domāt pēc viņa profesionālās darbības raudzes un sabiedriskā statusa.

Interesantu materiālu pētījuma sfērā šodien sniedz arī divas Aleksandra Višņegradska (*Вышнеградский*, 1867–1925) vēstules Jāzepam Vītolam. Runa ir par krievu komponista, viena no mikrotoņu mūzikas aizsācējiem 20. gadsimta mūzikā Ivana Višņegradska tēvu,<sup>44</sup> kurš bija ievērojama personība vecās Krievijas finansistu un rūpnieku aprindās, Sanktpēterburgas (vēlāk Petrogradas) Starptautiskās komercbankas izpilddirektors, arī komponists amatieris un Krievu mūzikas biedrības Petrogradas nodaļas priekšsēdētājs. Viņa paša tēvs bija finanšu ministrs cara Aleksandra III valdībā, savukārt māte bija gleznotāja Helena Benuā – slavenās mākslinieku Benuā dzimtas atvase. 1920. gadā Višņegradsku ģimene aizbrauca uz Parīzi.

Aleksandra Višņegradska iepazīšanās ar Jāzepu Vītolu, visticamāk, notika Krievu mūzikas biedrības lokā. Tomēr fakts, ka impērijas ietekmīgā finansista dēls – nākamais slavenais avangardists, mikrotoņu mūzikas autors – mācījās Pēterburgas konservatorijā, abas personības dabiskā kārtā tikai satuvināja. Turklāt Aleksandrs Višņegradskis arī pats komponēja, viņa skaņdarbu klāstā bija vairākas simfonijas (!).<sup>45</sup> 1922. gada 6. aprīlī vēstulē no Parīzes<sup>46</sup> viņš raksta Vītolam:

„Dārgo Josif Ivanovič,

[...] es gaidu no Jums iznīcinošu manas Simfonijas kritiku. Jo Jūs būsit stingrāks pret to, jo labāk priekš manis. Jūsu viedoklis par tās nepilnībām būs man īpaši vērtīgs, kā no mākslinieka, kas apveltīts ar tik smalku muzikālo gaumi.

Mana sieva lūdza Jums nodot viņas sirsnīgu sveicienu un izteikt nožēlu, ka mums ir laupīta iespēja redzēt dārgo Josifu Ivanoviču *otrdienās* [kursīvs mans, *L. F.*], kas atjaunojušās uz Parīzes zemes.<sup>47</sup> Es turpretim Jūs cieši apskauju no visas sirds,

Jūsu Višņegradskis.”

<sup>42</sup> П.К. Успехи композитора Д. Амфитеатрова и виолончелиста М. Амфитеатрова в Италии. *Сегодня*, 21 мая 1933, № 140.

<sup>43</sup> Skat. V. Mališevska vēstuli J. Vītolam 1931. gada 6. jūnijā. JVLMA J. Vītola piemiņas istaba, Malš-W, 188 Wadr VI, krievu val.

<sup>44</sup> Līdz šim konkrētie avoti Mūzikas akadēmijas krājumā tikuši kļūdaini apzīmēti kā komponista Ivana Višņegradska (1893–1979) vēstules.

<sup>45</sup> Enciklopēdiskajā izdevumā *Российское зарубежье во Франции. 1919–2000* (Мнухин, Авриль, Лосская, 2008–2010: I, 324)

nosauktas četras simfonijas, kuras sacerējis A. Višņegradskis; Rīgā saglabājušās vēstules norāda arī uz piekto simfoniju, kuru autors centies pabeigt īsi pirms nāves.

<sup>46</sup> JVLMA J. Vītola piemiņas istaba, Višn-W, 171 Wadr V, krievu val.

<sup>47</sup> Acīmredzot domātas bijušo Krievu mūzikas biedrības dalībnieku sanāksmes, savā ziņā Beļajeva *piektdienu* tradīcijas transmisijā.

Aleksandra Višņegradska otrajā vēstulē Vītolam, kas Parīzē datēta jau dažus gadus vēlāk (1925. gada 5. aprīlī)<sup>48</sup>, izskan sirsnības pilns aicinājums abiem tikties vasarā kādā Eiropas kūrortā. Cerētā tikšanās Vācijā vai Karlsbādē (domāts Karlovi Vari kūrorts Čehijā) gan nenotika, jo jau tā paša gada maijā Višņegradskis Parīzē mira. Savukārt Vītols tikai jūnijā nokļuva Bādžalcšlirfā, Hesēnē, kur kopā ar dzīvesbiedri Anniju pavadīja vasaru.<sup>49</sup> Ļoti interesanta liekas mazā piezīme šīs vēstules tekstā – proti, Vītols vēlēties Višņegradskim veltīt savu jaunāko skaņdarbu.<sup>50</sup> Vai runa ir par solodziesmām op. 60 vai op. 61 (1922–1925) ar dažiem ekspresionistiskiem vaibstiem, vai pat klavieru Sonatīni si minorā op. 63 (1926)? Ja tā, kas, protams, ir tikai minējumi, tad var runāt par slēptajiem veltījumiem Vītola daiļradē, jo visi minētie opusi ir veltīti gluži citām personām, lielākoties latviešu atskaņotāj-māksliniekiem. Iespējams, ka runa ir par vēl kādu Vītola sacerējumu, kas komponista daiļrades pētījumos pagaidām palicis ārpus zināšanu ietvariem.

Jāzēpa Vītola attiecības ar viņam laikmetīgo 20. gadsimta sākuma un gadsimta pirmās ceturtdaļas mūziku līdzšinējā pētniecībā ir skatītas kā diezgan problemātiskas. Populārs ir viedoklis, ka Vītols drīzāk *nesaprata*, nekā *saprata* moderno mūziku. Šim viedoklim ir meklēti iemesli kaut vai paša komponista kritisko rakstu (viņa recenzenta darbības) aplūkojumā, taču paša viedokļa popularizācijas lauks ir ticis krietni paplašināts. Un to zināmā mērā var saistīt ar ideoloģiskā režīma pieeju Vītolam viņa dzimtenē pēc Otrā pasaules kara. Ņemot vērā padomju mūzikā sākto cīņu pret rietumu laikmetīgo kompozīcijas tehniku iekļāvumu radošajā praksē, *Vītola kārts* tika izspēlēta kā politiskās konfrontācijas priekšmets. Izplatīto tēzi par Vītola skeptisko attieksmi pret laikmetīgo mūziku daļēji apgāž Latvijas konservatorijas pirmo gadu koncertprakse. Vītols darbojās konservatorijas Koncertu komisijā<sup>51</sup>, kas pirmām kārtām izvirzīja rūpes par kamermūzikas kopšanu, ar šī žanra starpniecību veicinot Latvijas konservatorijas – tobrīd jaunas mācību iestādes – straujāku prezentāciju starptautiskajā arēnā. Kamermūzikas koncertu pamats bija *augstā* klasika, tomēr jau agrīnajās programmās izskanēja vairāki laikmetīgās mūzikas opusi: Debisī un Ravela stīgu kvarteti (1921. gada 18. martā un 1922. gada 5. maijā), Ravela Klavieru trio (1925. gada 23. janvārī), Hindemita Trešais Stīgu kvartets op. 16 (1924. gada 28. martā) un Mijo Ceturtais Stīgu kvartets op. 46 (1925. gada 11. decembrī), kā arī vēl citi skaņdarbi, kuri tobrīd bija pavisam svaigi sacerējumi.<sup>52</sup>

Smalkā muzikālā gaume ir viena no tām īpašībām, kuru pastāvīgi akcentējuši Vītola laikabiedri, viņa mūzikas pazinēji. Krievu komponists, beļajevietis un pēc mecenāta nāves Krievu mūziķu un komponistu Kuratoru padomes priekšsēdētājs Nikolajs Arcibuševs (*Аrcыбушев*, 1858–1937) 1921. gada 4. decembrī raksta no Parīzes sakarā ar tikko saņemto klavierdarbu ciklu *Carmina* šādas rindīņas<sup>53</sup>:

<sup>48</sup> JVLMA J. Vītola piemiņas istaba, Višn–W, 172 Wadr V, krievu val.

<sup>49</sup> Skat. J. Vītola vēstules Ērikai Vītolai (Bubulītim) 1925. gada 11., 21. un 24. jūnijā (Siliņš 2006: 247–250).

<sup>50</sup> JVLMA J. Vītola piemiņas istaba, Višn–W, 172 Wadr V, krievu val.

<sup>51</sup> Konservatorijas Koncertu komisijas sastāvā līdzās J. Vītolam bija pianists Pauls Šūberts un altists Augusts Jungs – konservatorijas Stīgu kvarteta vadītājs.

<sup>52</sup> Latvijas konservatorijas pirmo desmit gadu kamermūzikas koncertu programmas ir publicētas izdevumā: *Latvijas Konservatorija 1919–1929* (ar prof. Jāzēpa Vītola ievadrakstu). Rīga, [b. g.]

<sup>53</sup> JVLMA J. Vītola piemiņas istaba, Arc–W, 0,85 Wadr III, krievu val.



„Dārgo Josif Ivanovič!

Es saņēmu no Šefera<sup>54</sup> Jūsu op. 57 un, tā kā man tagad ir pianīno, tad to tūdaļ izspēlēju.

Šis sacerējums man ļoti patīk. Tas ir savdabīgs, kā viss, ko Jūs sacerat. Tam piemīt savs raksturs, un tas apmierina laikmetīgās gaumes prasības. Nav modernistiskas ālēšanās, bet tajā pašā laikā tas ir interesants harmoniju ziņā. Bez tam pats stils ir lielisks. Atsevišķas muzikālas lietišķas, kas savstarpēji saistītas kā veselums.

Ar vārdu sakot, *bravo!* [..]

Jūsu Arcibuševs”

Jau tajā pašā mēnesī Vītola *Carmina* tika izdota Parīzē, Arcibuševa vadītajā Beļajeva izdevniecībā.

Nikolajs Arcibuševs dzīvoja Parīzē kopš 1920. gada. Viņa vēstulēs pastāvīgi tiek pieminēts Aleksandra Glazunova vārds, un tas saistīts ne tikai ar rūpēm par šo ievērojamo nācijas mūziķi – Pēterburgas mūzikas dzīves ikonu – ļoti pretrunīgos laikmetu griežos, bet arī par kādreiz tik iespaidīgā *Beļajeva kuģa* vadīšanu. Spriežot pēc Arcibuševa ļoti apjomīgā vēstuļu klāsta, kas saglabājies Latvijas Mūzikas akadēmijā (pāri par 90 vēstulēm, tās aptver laika posmu no 1920. līdz 1934. gadam), Vītols bijis ļoti detalizēti iesaistīts Beļajeva institūtos (Muzikāliju apgāds, Gļinkas prēmija) pārvaldošās Kuratoru padomes lietās. Drīz pēc aizbraukšanas no Pēterburgas Vītols ierosināja sasaukt ārzemēs Beļajeva kongresu, lai spriestu par lietu tālāko virzību.<sup>55</sup> Divdesmito gadu beigās padome nonāca tiesvedībā saistībā ar īpašuma lietām; šo jautājumu cita starpā uzturēja konkurējošā Beseļa firma (slavena vecās Pēterburgas nošu izdevniecība), mēģinot skaidrot, ka Kuratoru padome pēc 1917. gada oktobra apvērsuma ir beigusī pastāvēt, jo vairāki tās locekļi (piemēram, Vītols) pastāvīgi nedzīvo Parīzē. Šis apstāklis lika Vītolam 1933. gadā pārtraukt darbību Kuratoru padomē un pieņemt padomes Goda locekļa statusu. Tajā pašā gadā ar Kuratoru padomes gādību Parīzē tika izdota Vītola orķestra svīta *Dārgakmeņi*: partitūra un orķestra balsis, par ko autors saņēma no padomes 5000 franku.<sup>56</sup> Starp citu, tieši Arcibuševs ieteicis žanra apzīmējumu *svīta orķestrim*, lai gan Vītols to sākumā nosaucis par deju svītu.<sup>57</sup> Balsis izdošanai sagatavoja Parīzē dzīvojošais krievu komponists un vijolnieks Jūlijs Koņuss.<sup>58</sup> Tā bija krievu kolēģu dāvana Vītolam viņa septiņdesmitajā dzimšanas dienā. Savukārt Latvijas Skaņražu kopa saistībā ar jubileju izdeva Vītola kora dziesmas<sup>59</sup>; spriežot pēc avotiem, daudzi darbi krājumā ienāca tieši kā savulaik Beļajeva izdevniecības iespiesto Vītola dziesmu un balāžu pārpublicējumi.<sup>60</sup>

Absolūti neapgūts vītoliānas lauks ir saistāms ar jautājumu par Vītola mūzikas uztveri un novērtējumu Rietumeiropā 20. gadsimta pirmajā pusē. Par to, ka Vītola mūzika jau 20. gadu sākumā nokļuva pie rietumu koncertu publikas, liecina kaut vai aristokrātiskā krievu pianista, bijušā Pēterburgas konservatorijas audzēkņa, vēlāk rīdzinieka Vsevoloda Pastuhova (*Пастухов*, 1894–1967) vēstule Vītolam no

<sup>54</sup> Francis Šefers (*Schäffer*) bija Beļajeva izdevniecības Leipciģā prokūrists.

<sup>55</sup> Skat. N. Arcibuševa vēstuli J. Vītolam 1922. gada 19. janvārī (Parīze), krievu val. – JVLMA J. Vītola piemiņas istaba, Arc–W, 0,91 Wadr III.

<sup>56</sup> N. Arcibuševa vēstule J. Vītolam 1932. gada 27. februārī (Parīze), krievu val. – Turpat, Arc–W, 121 Wadr III.

<sup>57</sup> N. Arcibuševa vēstule J. Vītolam 1932. gada 27. oktobrī (Parīze, rokraksts ar zīmuli), krievu val. – Turpat, Arc–W, 130 Wadr III.

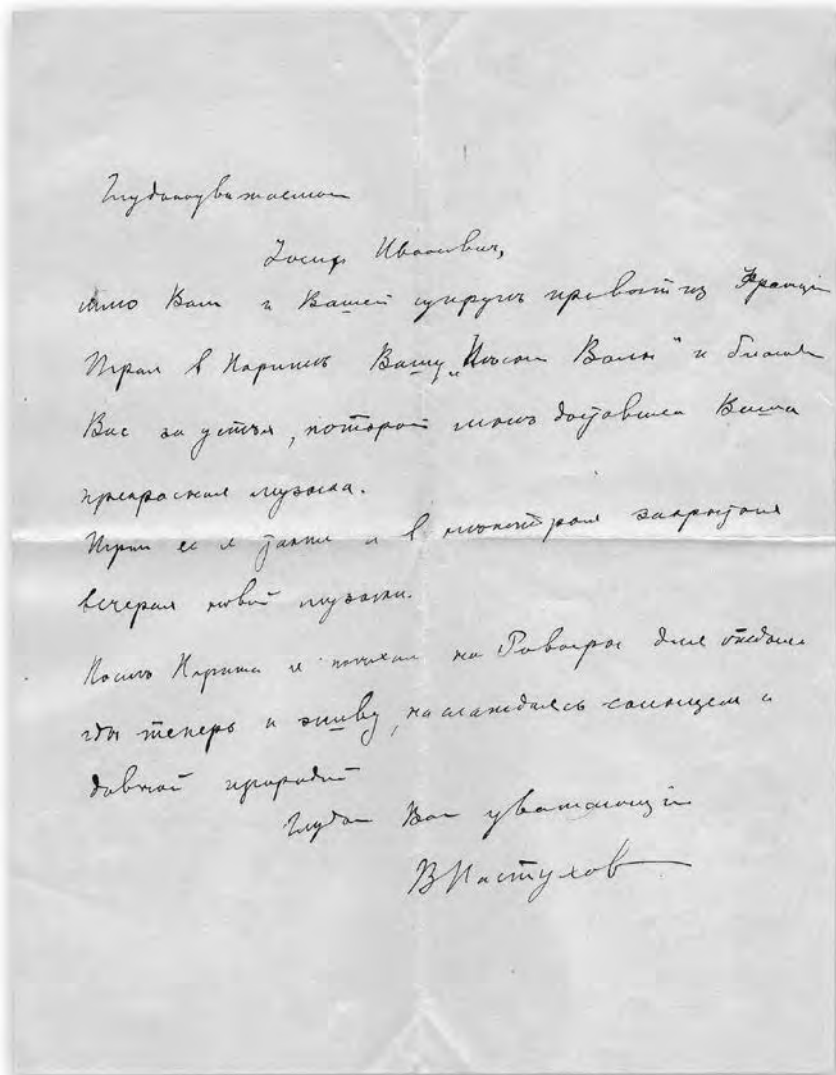
<sup>58</sup> N. Arcibuševa vēstule J. Vītolam 1933. gada 18. februārī (Parīze, mašīnraksts), krievu val. – Turpat, Arc–W, 134 Wadr III.

<sup>59</sup> Jāzeps Wihtols. Kopotas dziesmas: jauktiem, vīru un sievu korjiem *a cappella*. Rīga: Latvijas Skaņražu kopa, 1933

<sup>60</sup> N. Arcibuševa vēstule J. Vītolam 1933. gada 12. jūnijā no Parīzes (rokraksts) ar klāt pievienotu vēstules kopiju Latvijas Skaņražu kopai (mašīnraksts). – JVLMA J. Vītola piemiņas istaba, Arc–W, 139 Wadr III.

Francijas Rivjēras (bez datējuma). Vēstulē viņš raksta, ka atskaņojis Parīzē Vītola *Viļņu dziesmu* un spēlējis to arī dažos slēgtos (*sic!*) jaunās mūzikas vakaros.<sup>61</sup>

<sup>61</sup> V. Pastuhova vēstule J. Vitolam no Francijas Rivjēras, b. g., krievu val. Turpat, Past-W, 279 Wadr VIII.



Изданаго в Москве  
Иосифом Квасовым,  
иногда Вам и Вашей супруге привожу из Фран-  
ции с Каринью Валу "Новый Валу" и Grand  
Валу са гитара, которыми много дажавуша Валу  
прекрасные музыка.  
Мне се и жене и с мюандром сапрожан  
всерам новы музыка.  
Космо Кариня и почкам на Вавароа две вьдана  
это теперо и мильу, на мандале саинцем и  
дубнай прироби  
Изда Ваг у Франкоузи  
В. Мистулов

3. attēls. Vsevoloda Pastuhova vēstule Jāzepam Vitolam no Francijas Rivjēras, bez datējuma (1924?). JVLMA, J. Vītola piemiņas istaba, Past-W, 279 Wadr VIII

Vēstule visticamāk rakstīta 1924. gada vasarā, jo jau tā paša gada augusta beigās Rīgas krievu laikraksts *Сегодня* ziņoja, ka iemīļotais mākslinieks Pastuhovs ir atgriezies Rīgā pēc vieskoncertiem Francijā, kur viņa uzstāšanās baudījusi lielu piekrišanu. Jāteic, ka Pastuhovam bija dziļa interese par laikmetīgo franču mūziku. Jau savā pirmajā (pēc ierašanās no Petrogradas) koncertā Rīgā 1921. gada rudenī viņš atskaņoja Kloda Debisī klavierdarbus. Kritika rakstīja, ka tieši šajā programmas daļā jaunais pianists – smalka muzikālā intelekta mākslinieks – apliecinājis dzīvu meklētāja talantu.<sup>62</sup>

<sup>62</sup> Розовский, С[оломон]. Концерты. *Сегодня*, 23 сентября 1921, № 217.

Krievu mūziķu sarakste ar Jāzepu Vītolu pēc viņa aizbraukšanas no Sankpēterburgas ierosina vairākus pētnieciskos secinājumus. Trīs būtiskākie ir šādi:

1. Aplūkotā sarakste stāsta par krievu mūzikas un mūziķu likteņiem pēc viņu aizbraukšanas no Krievijas un tādējādi bagātina līdzšinējo avotpētniecību konkrētajā tematiskajā laukā (krievu emigrācija) ar jaunu materiālu.
2. Sarakste atspoguļo būtiskas Jāzepa Vītola darbības nianses viņa dzīves laikā neatkarīgajā Latvijā. Pat tikai no fragmentāras *vienvirziena* korespondences, kā tas ir šī raksta gadījumā, var spriest par izcilā latviešu mūziķa personības šķautnēm, šīs personības universālumu un kultūras ģenēzi, kā arī iespaidu uz sava laika mākslinieku paaudzēm.
3. Analizētās vēstules atspoguļo noteikta laikmeta kultūrsabiedrības morālās mērauklas: daudzu kolēģu un audzēkņu atmiņās Vītols simbolizēja *vecu, labo* Pēterburgu ar tās kultūras tradīcijām un cilvēcisko attiecību normām. Vītola personība it kā iemiesoja disciplinētību un sistēmisku kārtību. Šīm īpašībām krievu emigrācijā bija ētiska vērtība.

Protams, lai dziļāk novērtētu aplūkotās korespondences nozīmi, būtu nepieciešams iepazīties ar *atgriezenisko saiti* – paša Vītola vēstulēm krievu mūziķiem, turklāt iespējami pilnīgākā veidā. Tas būtu svarīgs nākamais solis šajā interesantajā epistulārā mantojuma izpētē. Savukārt pašai izpētei ļoti palīdzētu kāda tālāka un arī praktiskāka mērķa definējums – piemēram, Vītola sarakstes fundamentāls zinātniskais izdevums, pārvarot līdz šim konstatējamo selektīvo pieeju jautājuma risināšanā. Tāds drosmīgs veikums sniegtu būtisku ieguldījumu ne tikai komponista Jāzepa Vītola, bet arī vairāku pasaules mūziķu zinātniskajā biogrāfijā, turklāt kalpotu par monumentālu avotu darbā pie latviešu mūzikas vēstures pētījuma.

## Pielikums

### Krievu un cittautu mūziķu vēstules Jāzepam Vītolam (arhīva apkopojums)

Vēstules autors (alfabēta secībā)	Datums	Vieta	Valoda	Vēstuļu skaits
Amfiteatrovs, Daniils ( <i>Амфитеатров, Amfiteatrov</i> , 1901–1983)	02.09., 25.09. [1921] [1921?], 19.07.1924., pirms 11.10.1924. 19.08.1928.,  06.04.1931., 31.04.1931., 16.06.1931.	Terijoki, Helsinki (Helsingfors) Levanto, Itālija Levanto ? <i>Sant'Anna di Valdieri</i> (Kuneo, Pjemonta), Itālija Milāna Milāna Milāna	krievu	9
Arcibuševs, Nikolajs ( <i>Арцыбушев, 1858–1937</i> )	16.01.1920.–06.10.1934.	pārsvārā Parīze	krievu	93
Auers, Leopolds ( <i>Auer</i> , <i>Ауэр, 1845–1930</i> )	06.02.1923.	Ņujorka, ASV	vācu	1
Butņikovs, Ivans ( <i>Бутников, 1893–1972</i> )	06.09.1934.	Vīne	krievu	1
Čerepņins, Nikolajs ( <i>Черепнин, 1873–1945</i> )	22.04.1937.	Parīze	krievu	1
Čerkaska, prec. Paļečeka, Marianna ( <i>Черкасская- Палечек, 1876–1934</i> )	24.02.1928. 28.03.1928.	[Rīga] [Rīga]	krievu	2
Grečaņinovs, Aleksandrs ( <i>Гречанинов, 1864–1956</i> )	07.09.1923.	Maskava	krievu	1
Ipoļitovs-Ivanovs, Mihails ( <i>Ипполитов-Иванов, 1859– 1935</i> )	25.04.1920. 01.07.1924. 01.09.1924. 28.12.1933.	Maskava Tbilisi (Tiflisa) [Maskava] Maskava	krievu	4
Jegorova, dzim. Lavrova, Ludmila ( <i>Егорова, уржд. Лаврова</i> )	08.01.1928.	Ļeņingrada	krievu	1
Jurjevskā, prec. Brēmere, Zinaīda ( <i>Юрвевская, 1896?–1925</i> )	31.03.1922. 10.05.1922. 14.05.1922. 13.12.1922. 01.04.1923.	[Tallina] [Tallina] Rīga Berlīne Berlīne	krievu	5
Kajanusa-Blennere, Lilli Agnese ( <i>Kajanus-Blenner</i> , 1885–1963)	22.11.1932.	Jokela, Somija	vācu	1
Koņuss, Ļevs ( <i>Конюс, fr. Сопус, 1871–1944</i> )	bez datējuma b. g., 05.05.	Parīze	krievu	2
Kupers, Emīls ( <i>Купер</i> , 1877–1960)	[1927]	Roma	krievu	1
Lešeticka, Terēza ( <i>Leschetizky, Лешетицкая</i> , 1873–1956)	[1929 vai 1930] 13.05.1934.	Parīze [Parīze]	krievu	2

Mališevskis, Vitolds ( <i>Maliszewski, Малишевский</i> , 1873–1939)	[1931?] 06.06.1931. 24.03.1932.	Varšava Varšava Varšava	krievu	3
Nalbandjans, Ovaness ( <i>Налбандян</i> , 1871–1942)	bez datējuma [pēc 1919?]	[Petrograda?]	krievu	1
Pastuhovs, Vsevolods ( <i>Пастухов</i> , 1896–1967)	bez datējuma	Francijas Rivjēra	krievu	1
Rozovskis, Solomons ( <i>Розовский</i> , 1878–1962)	27.12.1926.	Jeruzaleme	krievu	1
Safonovs, Ivans ( <i>Сафонов</i> , 1891–1955)	01.06.1929.	Mahačkala, Dagestāna	krievu	1
Vinogradova, prec. Bika, Vera ( <i>Виноградова-Бик</i> , 1895–1982)	31.03.1922. 04.05.1924. bez datējuma (1924 vai 1925) 16.06.1925. 08.03.1928.	Tallina [Tallina] [Tallina] [Tallina] Berlīne	krievu	5
Višņegradskis, Aleksandrs ( <i>Вышнеградский</i> , 1867–1925)	06.04.1922. 05.04.1925.	Parīze Parīze	krievu	2

## Literatūra un avoti

### Grāmatas un rakstu krājumi

*Latvijas Konservātorija 1919–1929* (ar prof. Jāzepa Vītola ievadrakstu).  
(b. g.). Rīga

Siliņš, Uldis (2006). *Dziesmai vieni gala nava: Jāzeps Vītols savās un laikabiedru vēstulēs 1918–1944*. Rīga: Nordik

Vītols, Jāzeps (1963). *Manas dzīves atmiņas* (Jāņa Rudziša redakcijā).  
Upsāla: Daugava

Vītols, Jāzeps (1988). *Manas dzīves atmiņas* (Oļģerta Grāvīša  
redakcijā). Rīga: Liesma

Zālīte, Milda (1958). Jāzepa Vītola archiva materialus pārskatot.  
*Latviešu mūzika*. Sast. Jēkabs Vītoliņš. Rīga: LVI, 211.–236. lpp.

Гречанинов, Александр (1951). *Моя жизнь*. Нью-Йорк: Новый  
Журнал, 2-е издание.

Мнухин, Лев; Авриль, Мария; Лосская, Вероника (sost.; 2008–  
2010). *Российское зарубежье во Франции. 1919–2000: биографический  
словарь в трех томах*. Москва: Наука, Дом-музей Марины  
Цветаевой

### Laikraksti

Vītoliņš, Jēkabs (1934). Kamermūzikas vakars konservātorijā. Veras  
Vinogradovas darbi. *Dienas Lapa*, 30. aprīlis, 106. nr.

Zālītis, Jānis (1937). A. Grečaniņova dziesmu vakars. *Jaunākās Ziņas*,  
6. marts, 53. nr.

В. Ю. [В. Юревич] (1925). Гречаниновский вечер. *Сегодня Вечером*, 18 мая, № 109

П. К. (1933) Успехи композитора Д. Амфитеатрова и виолончелиста М. Амфитеатрова в Италии. *Сегодня*, 21 мая, № 140

Розовский, С[оломон] (1921). Концерты. *Сегодня*, 23 сентября, № 217

### **Elektroniskie resursi**

Official Daniele Amfitheatrof Website: <http://www.hotkey.net.au/~amfitheatrof/index.html>

Vassena, Raffaella. *Daniil Aleksandrovič Amfiteatrov*, in: *Russi in Italia*. <http://www.russinitalia.it/dettaglio.php?id=189>

Рыбак, Марк. *О Буках* [Воспоминания, рассказы]. [http://www.eja.pri.ee/stories/Biek\\_ru.html](http://www.eja.pri.ee/stories/Biek_ru.html)

Юдина, Мария. *Немного о людях Ленинграда* (1966). Публикация и примечания А. М. Кузнецова. <http://judina.ru/nemnogo-o-ludyah-leningrada.htm#109u>

110

### **Arhīvu materiāli**

Berlīnes Valsts bibliotēka (*Staatsbibliothek zu Berlin*):

Respīgi, Otorīno (*Ottorino Respighi*) (1918). Vēstule Daniila Amfiteatrova mātei (?) 27. jūlijā no Boloņas, itāļu val. N. Mus. ep. 1314

Respīgi, Otorīno (*Ottorino Respighi*) (1918). Vēstule Daniila Amfiteatrova mātei (?) 13. augustā no Pinerolo, itāļu val. N. Mus. ep. 1315

Jāzeps Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija (JVLMA), J. Vītola piemiņas istaba:

Amfiteatrovs, Daniils (1924). Vēstule J. Vītolam 19. jūlijā no Ligūrijas, Levanto, krievu val. Bez šifrējuma

Amfiteatrovs, Daniils (1928). Vēstule J. Vītolam 19. augustā no Pjemontas, krievu val. Bez šifrējuma

Amfiteatrovs, Daniils (1931a). Vēstule J. Vītolam 6. aprīlī no Milānas, krievu val. Bez šifrējuma

Amfiteatrovs, Daniils (1931b). Vēstule J. Vītolam 31. aprīlī, krievu val. Bez šifrējuma

Arcibuševs, Nikolajs (1921). Vēstule J. Vitolam 4. decembrī no Parīzes, krievu val. Arc-W, 0,85 Wadr III

Arcibuševs, Nikolajs (1922). Vēstule J. Vitolam 19. janvārī no Parīzes, krievu val. Arc-W, 0,91 Wadr III

Arcibuševs, Nikolajs (1932a). Vēstule J. Vitolam 27. februārī no Parīzes, krievu val. Arc-W, 121 Wadr III

Arcibuševs, Nikolajs (1932b). Vēstule J. Vitolam 27. oktobrī no Parīzes, krievu val. Arc-W, 130 Wadr III

Arcibuševs, Nikolajs (1933a). Vēstule J. Vitolam 18. februārī no Parīzes, krievu val. Arc-W, 134 Wadr III

Arcibuševs, Nikolajs (1933b). Vēstule J. Vitolam 12. jūnijā no Parīzes (rokraksts), ar klāt pievienotu vēstules kopiju Latvijas Skaņražu kopai (mašīnraksts), krievu val. Arc-W, 139 Wadr III

Grečaņinovs, Aleksandrs (1923). Vēstule J. Vitolam 7. septembrī no Maskavas, krievu val. Grč-W, 170 Wadr V

Ipoļitovs-Ivanovs, Mihails (1920). Vēstule J. Vitolam 25. augustā no Maskavas, krievu val. Ip-Iv-W, 149 Wadr V

Jurjevska, Zinaīda (1922). Vēstule J. Vitolam 10. maijā no Tallinas, krievu val. ZJurj-W, 245 Wadr VI

Kajanusa, Lilli Agnese (1932). Vēstule J. Vitolam 22. novembrī, vācu val. Caj-W, 252 Wadr VI

Lavrova-Jegorova, Ludmila (1928). Vēstule J. Vitolam 8. janvārī no Ļeņingradas, krievu val. Jeg-W, 251 Wadr VI

Mališevskis, Vitolds (1931). Vēstule J. Vitolam 6. jūnijā, krievu val. Malš-W, 188 Wadr VI

Mališevskis, Vitolds (1932). Vēstule J. Vitolam 24. martā no Varšavas, krievu val. Malš-W, 189 Wadr VI

Pastuhovs, Vsevolods (1924?). Vēstule J. Vitolam no Francijas Rivjēras, bez datuma, krievu val. Past-W, 279 Wadr VIII

Safonovs, Ivans (1929). Vēstule J. Vitolam 1. jūnijā no Dagestānas, Mahačkalas, krievu val. Saf-W, 275 Wadr VIII

Vinogradova, Vera (1924 vai 1925?). Vēstule J. Vitolam no Tallinas, bez datuma, krievu val. Win-W, 154 Wadr V

Vinogradova, Vera (1928). Vēstule J. Vitolam 8. martā no Berlīnes, krievu val. Win-W, 156 Wadr V

Višņegradskis, Aleksandrs (1922). Vēstule J. Vitolam 6. aprīlī no Parīzes, krievu val. Višn-W, 171 Wadr V

Višņegradskis, Aleksandrs (1925). Vēstule J. Vitolam 5. aprīlī no Parīzes, krievu val. Višn-W, 172 Wadr V

Latvijas Nacionālās bibliotēkas (LNB) Reto grāmatu un rokrakstu nodaļa:

Глазунов, Александр (1933). *Мой подарок Иосифу Ивановичу Витолу к 70 летию со дня его рождения 26 июля 1933 г.* (Parīze), jūlijs, autogrāfs. Jēkaba Mediņa fonds, A 234, nr. 157

Rakstniecības un mūzikas muzejs (RMM):

Kajanusa, Lilli Agnese (1935). Vēstule J. Vitolam 7. februārī no Helsinkiem, vācu val. Inv. nr. 214380

Коңусс, Леъс (1926). Vēstule J. Vitolam 28. septembrī no Parīzes, krievu val. Inv. nr. 214410

Sanktpēterburgas Centrālais valsts literatūras un mākslas arhīvs (Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга: ЦГАЛИ СПб):

Протокол заседания Художественного Совета Санкт-Петербургской консерватории от 14 августа 1918 года. Ф. 298, оп. 1, д. 10, лл. 38, 38 об.



THE CORRESPONDENCE OF RUSSIAN  
MUSICIANS WITH JĀZEPS VĪTOLS AFTER HIS  
DEPARTURE FROM ST. PETERSBURG  
(REGARDING RARE VĪTOLIANA SOURCES AT THE  
LATVIAN ACADEMY OF MUSIC)

Lolita Fūrmane

## Summary

**Keywords:** archives, epistolary heritage, academism, modernism, St. Petersburg Conservatory, emigration, composition dedication

The focus of this paper is the important epistolary aspect of the heritage of Jāzeps Vītols, which today is stored at the Latvian Academy of Music, in the composer's memorial room. They are letters from Russian musicians – Vītols' former colleagues at the St. Petersburg Conservatory, friends, and students – to their authoritative and beloved professor, written after Vītols' departure from Russia in August of 1918. In accordance with the very decision by the St. Petersburg Conservatory (the corresponding meeting minutes from the artistic council meeting on August 14, 1918 are stored at the St. Petersburg Central State Literature and Art Archive), Vītols was granted *leave without pay* until January 1919 so, as was stated, that he could participate in the founding of the "Latvian National Opera". However, unexpected events intervened. On November 18, 1918, the independent Latvian nation was proclaimed, and, at the same time in Russia, civil war forced many of the members of the intelligentsia to emigrate. Vītols himself believed that his relationship with the St. Petersburg Conservatory was only concluded *ex officio*, in other words, *de facto* it still existed, since "as long as at least one of my friends and colleagues still works there, then I will still feel attached to my *alma mater*" (Jāzeps Vītols. *Manas dzīves atmiņas* [Jāzeps Vītols. *Memories of My Life*] (edited by Jānis Rudzītis). Uppsala: Daugava, 1963, p. 91). Even in the 1930s, when writing about his life in Riga in his memoirs, paradoxically, he used the term *open-ended leave* (!).

This preamble explains the unique connection that linked Jāzeps Vītols with St. Petersburg and its cultural community. We must remember that it was in St. Petersburg itself where, for almost forty years, the notable Latvian musician lived (1880–1918), and the city developed him as a personality with a specific professional and ethical orientation (or standards) – a refined and noble academic, a respectful view of traditions, a disciplined compositional technique and a systematic knowledge. The analysed epistolary heritage in this paper offers a deeper and, in specifically more varied contexts, review of this characteristic of Vītols' life and personality.

In the Latvian Academy of Music collection there are more than 500 letters written to Professor Vītols by varied persons from the summer of 1919 to the autumn of 1934. In 1954, work began on the organization of Vītols' archive – letters were carefully placed in dust-covers by Latvian culture source documentation specialist Milda Zālīte (1903–1981). In the summer of 1944, prior to Vītols fleeing to Germany as a refugee, she had spoken with the composer personally about how to securely store his writings. It is likely that, after World War II, the composer's writings, along with other items and his grand piano, were taken from his apartment in Riga and stored at, as it was known at the time, the Latvian SSR State Conservatory.

Among the authors of the preserved letters are many musicians that were known world-wide (Leopold Auer, Vincent d'Indy, Henri Marteau, Daniele Amfitheatrof, Victor Babin), as well cultural personalities who have been revealed in specific contexts (Nikolai Artsybushev) and Vītols family members. Considering the research goals of this paper, only the letters of the Russian musicians have been considered. In the attachment, there is a table of contents for the letters compiled by the author.

Up until now, these analysed letters have been minimally discussed publically. Most often, this is simply the fact that there is little knowledge of even the collection's existence (there is no publically available information or databases about them) that there has been a dearth of vital scientific discussions, especially when considering that, for many years, the discussion factor in *vitoliana* have not even been considered. The correspondence between the Russian musicians and Jāzeps Vītols improves this situation somewhat. Among the broad range of personas, we cannot miss the powerful and uniting axis of the St. Petersburg intelligentsia – their human and professional relationships reflect a refined cultural web. Among the authors whose correspondences have been analysed in this paper are Witold Maliszewski (1873–1939), Alexander Gretchaninov (*Гречанинов*, 1864–1956), Mikhail Ippolitov-Ivanov (*Ипполитов-Иванов*, 1859–1935), Vera Vinogradova (*Виноградова*, 1895–1982), Alexander Vyshnegradsky (*Вышнеградский*, 1867–1925) – the father of Ivan Vyshnegradsky, one of the originators of microtone music in 20th century music, Vsevolod Pastukhov (*Пастухов*, 1894–1967), and many other musicians.

The letters of Russian composer Daniele Amfitheatrof (*Амфитеатров*, 1901–1983), later an Italian and American citizen, to Jāzeps Vītols have been reflected with particular detail in this paper. This musician, who, during a very turbulent time in Russian history (1916–1917), only briefly studied with Vītols at the St. Petersburg Conservatory in his theoretical subjects class, as a composer inherited many of characteristics of the Rimsky-Korsakov school (also considering the educational nuances

of his Italian teacher Ottorino Respighi), including orchestra coloristic art. Amfiteatrof's nine letters at the Latvian Academy of Music can be considered a rare find, as those reflect not just biographical facts (events) with an interesting contextual emanation, but also expresses a view of Vītols as being one of the most powerful and serious supports at the St. Petersburg Conservatory after the deaths of Nikolai Rimsky-Korsakov and Anatoly Lyadov at the beginning of the 20th century. The other significant source is Russian composer and chairman of the Russian Composers' and Musicians' Curator Council Nikolai Artsybushev's (*Артусовичев*, 1858–1937) expansive collection of letters (altogether 93 letters, written in the period from 1920 to 1934). These letters reveal the fate of Belyayev's sheet music publishing house in Leipzig, as well as certain facts regarding Vītols' creative work – for example, his orchestral suite *Dārgakmeņi* (*Jewels*).

These sources conclusively confirm that Jāzeps Vītols' correspondence with his former musician colleagues in St. Petersburg did not cease while he lived in Latvia. They continued and were even very stable. His correspondence with many musicians reveal that Vītols was aware of the most alarming and burning events that transpired, and was also aware of the fates of Russian emigres – something he also shared with them, but on a more emotional level. After he departed his *alma mater*, Vītols, in a *spiritual* sense, remained closely linked with it, even though in a physical sense he had begun a new phase in his life in his homeland. The analysis of the letters included in this paper could be very topical for the research of both Russian and Latvian music.

## НАСЛЕДИЕ ЯЗЕПА ВИТОЛСА В НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОМ ОТДЕЛЕ РУКОПИСЕЙ БИБЛИОТЕКИ ПЕТЕРБУРГСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

Тамара Сквирская

**Ключевые слова:** Витолс, рукописи, письма, Петербургская консерватория

Научно-исследовательский отдел рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Николая Андреевича Римского-Корсакова (НИОР СПбГК) хранит ценную коллекцию документов по истории русской и зарубежной музыкальной культуры: от средневековых церковно-певческих манускриптов до подлинных рукописей крупнейших композиторов XVIII – начала XXI века. Одним из значительных комплексов материалов являются документы, связанные с жизнью и творчеством Язепса Витолса (всего свыше 100 документов). В них раскрываются страницы композиторского творчества, педагогической деятельности, биографии выдающегося музыканта, огромная часть жизни которого была связана с Петербургской консерваторией. Это рукописи его музыкальных сочинений, письма, дарственные надписи, пометы в работах учеников консерватории, другие документы.

Почти все рассматриваемые документы поступили в консерваторию еще при жизни Язепса Витолса.

Большая часть материалов – включая нотные рукописи, письма, – происходит из архива издательства Митрофана Петровича Беляева. Во многих нотных рукописях есть штампы издательства Беляева, издательские, типографские пометы, например, номер доски, разметка страниц и т. п. Материалы беляевского архива, как указывалось в статье Анастасии Сергеевны Ляпуновой (первого руководителя отдела рукописей), поступили в Петербургскую консерваторию через Александра Константиновича Глазунова, который получил их от вдовы М. П. Беляева (Ляпунова 2012: 20). Обособленный комплекс документов представляют собой материалы созданного по завещанию Беляева Попечительного совета для поощрения русских композиторов и музыкантов<sup>1</sup>.

В инвентарную книгу отдела рукописей музыкальные рукописи Витолса были записаны в 1937 году. Сентярем 1937 года датированы каталожные карточки с описаниями рукописей, составленные А. С. Ляпуновой. Эти карточки и сейчас хранятся в действующем карточном каталоге НИОР СПбГК.

Облик рукописей Витолса, как и любого крупного художника, несет в себе орнаментальное и эмоциональное своеобразие.

<sup>1</sup>Об этих материалах см. статью В. А. Сомова в настоящем сборнике.

Нотные автографы Витолса – прекрасные образцы нотной каллиграфии. Мелкий, четкий, ровный, округлый „бисерный“ почерк – характерная черта рукописей Витолса, как нотных, так и эпистолярных. Рукописи выполнены очень аккуратно; поправки, зачеркивания встречаются редко.

Следует учесть, что рассматриваемые нотные рукописи большей частью представляли собой издательские оригиналы, и это их предназначение должно было обусловить их аккуратный внешний вид и разборчивость почерка. Но и в частной переписке Витолса мы видим чрезвычайно красивый четкий почерк, что свидетельствует об индивидуальных свойствах письма Витолса, о его личностно-психологических особенностях, о своеобразии графического оформления им своих текстов. Большинство нотных рукописей и практически все письма Витолса, хранящиеся в НИОР СПбГК, содержат обязательные пометы автора с указанием даты и места написания.

В НИОР хранятся рукописи вокальных и инструментальных произведений Витолса, созданных в петербургский период его жизни. Музыкальные рукописи представлены автографами и рукописными копиями.

Начнем обзор с рукописей вокальных сочинений.

Песня *Северное сияние (Ziemeļblāzma) op. 45* для смешанного хора, баритона соло и оркестра на текст Леона Паэгле (*Leons Paegle*) представлена авторской партитурой<sup>2</sup>. Титульный лист написан на двух языках, латышском и русском. В партитуре также имеются и латышский, и русский тексты. Автор русского перевода – Виктор Михайлович Беляев; предположительно его рукой вписан в партитуру русский текст. Есть фиолетовая овальная печать издательства М. П. Беляева, издательские пометы; на л. 1 красным карандашом номер „31“ (назначение его не ясно). Дата и место сочинения указаны композитором в конце партитуры: „Koreiz, 25.VII.913“ (л. 15).

<sup>2</sup> НИОР СПбГК, № 1466.

Это произведение сохранилось в НИОР СПбГК и в виде переложения для смешанного хора с сопровождением фортепиано<sup>3</sup>. Название и стихотворный текст на двух языках написаны рукой Я. Витолса красными чернилами, а нотный текст выполнен неустановленным лицом черными чернилами крупным почерком. Дата отсутствует. На л. 2 (на левом поле) и на л. 6 об.<sup>4</sup> (в конце рукописи) имеется подпись: „A. D. Briggis“. Также имеются издательские пометы, печать Беляева, номер красным карандашом „30“ (л. 1).

<sup>3</sup> НИОР СПбГК, № 1465.

<sup>4</sup> Сокращение об. здесь и далее означает оборотную сторону листа.



*Klarinetten* *Ziemeļblāzma* (Cellophone) *Citras* *Waldhorn*

*Lasterauto orgāns* *L. Paegle* *Русский народный Восточная Фокорна*

*Soprano* *Tenor* *Baritone* *Piano*

*Rann' laseem für 3. Teil.* *Ma laseem (all) (Moderato)* *Modesto, est alius, qui sonus tenoribus* *Romantico, romantico, yamusic) moder.*

*faccida!* *allargato* *con moto moderato* *2* *12.00* *Romantico on stringenza elegantly* *Контрастирует по звуковому складу*

*quandis, tuo elgi* *Kij smelids, tagi alvov* *nie a - nis mozas im platos, lei*

*Драгоценный, твои светлые драгиды, не створите мне - за и снес отко - натам, ром -*

*A. J. Paegle*

*ur belavof 4/4* *3116*

Иллюстрации 1–3. Язепс Витолс. Кантата Северное сияние (Ziemeļblāzma) op. 45 для смешанного хора, баритона соло и оркестра. Авторская партитура, фрагменты (НИОР СПбГК)

Рукописная копия баллады Витолса *Беверинский бард* **ор. 28** в переложении для хора с сопровождением фортепиано<sup>5</sup> выполнена неустановленным лицом. На титульном листе указано: „Беверинский бард. Баллада И. Витоля. Русские слова М. А.“ Текст в рукописи только на русском языке („В гордом замке Беверинском Таливалд могучий жил, имя славное героя он недаром заслужил...“). В литературе встречаются другие варианты русского перевода названия этой баллады: *Беверинский певец* (так, в частности, в издании *Воспоминаний*, Витол 1969: 97), *Певец Беверины*. Даты в рукописи нет. Как сообщается в мемуарах Витолса, первоначальный вариант баллады создавался для хора *a cappella*; оркестровая версия была написана в 1900 году для исполнения в Русских симфонических концертах, по рекомендации Лядова (Витол 1969: 97). После исполнения баллады Стасов, по свидетельству Витолса, неоднократно пытался убедить композитора писать „латышскую оперу“ (Гравитис 1966: 144). Сочинение издано Беляевым в партитуре и клавире в 1901 году под названием *Беверинский бард*.

Имеется также автограф партитуры хорового цикла *Латышские цыганские песни* **ор. 47** для смешанного хора *a cappella*, на стихи Ф. Барды<sup>6</sup> (*Fricis Bārda*). Рукопись содержит текст на двух языках: латышском и русском (перевод Ольги Каратыгиной). В русском переводе названия песен следующие: *Любовная* (№ 1), *Темные ночи* (№ 2), *Брат – месяц* (№ 3). В конце рукописи авторская помета: „Петроград, 1.IX.1914“ (л. 4 об.). Есть издательские пометы. На всех страницах рукописи есть штамп: „Со стороны военной цензуры не встречается препятствий к напечатанию“, на л. 1 с датой: „27/IV 1916“ (красными чернилами).

Камерно-вокальное творчество Язеп Витолса представляют два автографа. Это *Три романса* **ор. 44**, для голоса и фортепиано<sup>7</sup>. Титульный лист – на латышском и русском языках. Латышские тексты романсов сопровождаются русскими переводами В. М. Беляева (№ 1 *Для кого здесь на чужбине*, слова К. Скалбе (*Kārlis Skalbe*); № 2 *В тиши ночей*, слова А. Бригадере (*Anna Brigadere*); № 3 *Звезды*, слова Я. Яунсудрабиньша (*Jānis Jaunsudrabiņš*). Первый и третий романсы помечены автором: „Pabozos, 14.IX.910“ (л. 3 об.), „Pabozos, 16.IX.910“ (л. 7 об.). Второй романс (недатированный) сохранил зачеркнутое первоначальное название: *Горе*. Есть издательские пометы; на л. 1 красным карандашом номер „32“.

Еще один образец камерно-вокальной лирики Витолса представлен в автографе *Пяти песен* **ор. 48**, для голоса и фортепиано, на слова Эльзы Наурен (*Naurēni Elza*) (сочинены в 1913 г.)<sup>8</sup>. В рукописи приведены русские переводы песен: В. М. Беляева (песни № 1 – *Морская дева и венец солнца*, № 4 – *Серенада*, № 5 – *À la orientale*) и О. Г. Каратыгиной (№ 2 –



*Рождественская песенка*, № 3 – *Амариль рассказывает*). Название пятой песни первоначально написано Витолсом так: *Газель* (по-русски), – затем это название зачеркнуто и подписано *À la orientale*. Издание готовилось в 1916 году, и рукопись отразила черты своего времени: к титульному листу приклеен небольшой лист розовой бумаги, на котором имеется перечисление номеров цикла и штамп цензуры с датой: „26/III 916“. Такой же штамп есть на листах рукописи. Рукопись содержит издательские пометы.

Симфоническое творчество представлено автографом партитуры **Увертюры к латышской драматической сказке *Sprīdītis op. 37***<sup>9</sup>. В конце рукописи – подпись Витолса и дата: „1907“ (л. 38). Рукопись вложена в синюю картонную папку с названием, датой сочинения и с печатью: „Нотная библиотека М. П. Беляева / С.Петербург / Николаевская ул. 50“. Титульный лист (л. 1) написан рукой неустановленного лица, а сама партитура написана рукой Витолса. Есть издательские пометы; номер красным карандашом „34“.

<sup>9</sup> НИОР СПбГК, № 1460.

Из фортепианных сочинений Витолса в Петербургской консерватории сохранилась рукопись цикла ***Trois Réminiscences [Три воспоминания] op. 43***<sup>10</sup>. На французском языке написаны заголовок цикла и названия частей. В конце каждой из трех пьес рукой композитора указаны даты, из которых видно, что записывались они не последовательно: первая пьеса цикла (*Près de la mer*) помечена: “Koreiz, 1.VIII.913”, вторая (*Berceuse*) – “24.IX.913”, третья (*Polka pas mélancolique*) – “Koreiz, 28.VII.913”. Первой пьесе Витолс предпослал эпиграф из Семена Надсона, на русском языке: „Так вот оно море!... Горит бирюзой, жемчужною пеной сверкает! Надсон.“ Русский перевод названия (*У моря*) зачеркнут. Каждая пьеса имеет посвящение какой-либо женщине: первая – “à m-lle Marie Tisler”, вторая – “à m-lle Valentine Taivalant”, третья – “à m-lle Adèle Taivalant”. На рукописи есть фиолетовая овальная печать „М. П. Беляев, Лейпциг“, издательские пометы синим, красным и простым карандашами, черными чернилами; на л. 1 красным карандашом проставлен номер „33“.

<sup>10</sup> НИОР СПбГК, № 1463.

До 1963 года в консерватории хранился автограф еще одного фортепианного сочинения Витолса – цикла ***Dix chants populaires lettones***. Эта рукопись, датированная сентябрем–ноябрем 1900 года, имела инвентарный номер 1461. В 1963 году (в год столетия Витолса) рукопись, как записано в инвентарной книге НИОР СПбГК, подарена Латвийской консерватории.

Особая страница творческой биографии Язепса Витолса связана с его участием в **коллективных сочинениях**, создававшихся в основном участниками беляевского кружка. В НИОР сохранились рукописи трех коллективных сочинений с участием Витолса. Это, прежде всего, большая коллективная работа по инструментовке

*Tempo I mos*

*mezzo-forte*

*Senza.*

*p*

*pp*

*f*

*pp*

*ff*

*a tempo*

*pp*

*ff*

*pp*

*a tempo*

*pp*

*ff*

*pp*

*ff*

*pp*

*ff*

*pp*

*ff*

*J. Willm.*  
Lyon, 1878.

Иллюстрация 4. Язеп Витолс. Рукопись цикла *Trois R miniscences* [Три воспоминания] ор. 43.  
*Pr s de la mer / У моря* (НИОР СПбГК)

The image shows a handwritten musical score on aged paper, consisting of five systems of music. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The notation includes various notes, rests, and accidentals. Red ink annotations are present: a red 'X' over a note in the second system, a red bracket and '5' above the fourth system, and a red circle around a note in the fifth system. The fifth system includes the handwritten text 'Modulation 8/a-7-B/c' with a circled 'X' next to it. The page is numbered '123' in the right margin.

Иллюстрация 5. Модуляционная прелюдия ученика Витолса Георгия Шапорина с пометами профессора и оценкой 9 мая 1913 г., НИОР СПбГК)

фортепианного цикла *Карнавал Роберта Шумана*, в которой приняли участие 11 петербургских композиторов: Римский-Корсаков, Глазунов, Анатолий Константинович Лядов, Николай Николаевич Черепнин, Антоний Степанович Аренский, Язепс Витолс, Василий Павлович Калафати, Александр Адольфович Винклер, Николай Александрович Соколов, Алексей Алексеевич Петров, Николай Семенович Кленовский. В воспоминаниях Витолса читаем:

„Группа композиторов консерватории во главе с Римским-Корсаковым и Глазуновым инструментовала *Карнавал Шумана* и исполнила в зале консерватории, сбор – в пользу задуманного фонда Рубинштейна. Инициатива этого остроумного эксперимента исходила от Малоземовой. Партитура наверняка сохранилась в библиотеке консерватории; мне выпала, кажется, *Aveи [Признание]*.” (Витол 1969: 52)

Рукописная партитура действительно сохранилась в библиотеке Петербургской консерватории. В большой папке, надписанной библиотекарем Александром Ивановичем Фрибусом, содержатся автографы одиннадцати композиторов (всего 92 листа), в их числе автограф Витолса, инструментовавшего 14-й номер – *Reconnaissance [Узнавание]* (в воспоминаниях композитор неточно назвал инструментованный им номер). Автограф Витолса занимает 3 страницы<sup>11</sup>. Витолс не поставил свою подпись и не указал дату. Известно, что этой коллективной работой композиторы занимались в 1902 году. Опубликована инструментовка *Карнавала* была только в 1956 году, на основе хранящейся в Петербургской (Ленинградской) консерватории рукописи.

Менее масштабные коллективные работы с участием Язепса Витолса – *Вариации на русскую тему* для большого оркестра и Вальс для фортепиано в 4 руки. О подобных сочинениях Витолс писал в мемуарах:

„[...] Сами эти вещи и вещички доказывают, как охотно русские рука об руку берутся за решение какой-либо задачи: тут полшутя, там со всей серьезностью. [...] Я тоже был участником изрядного количества таких коллективных работ: кадрили *Vadinage*, в вариациях на тему для оркестра и др. И теперь радуюсь, что мой труд также вложен в сборник *Les Vendredis [Пятницы]*.” (Витол 1969: 64)

*Вариации на русскую тему для большого оркестра* были сочинены совместно Николаем Васильевичем Арцыбушевым, Витолсом, Лядовым, Римским-Корсаковым, Соколовым и Глазуновым, изданы Беляевым в 1903 году. Произведение состоит из темы и шести вариаций, вторая из которых сочинена Витолсом. Это сочинение сохранилось в НИОР в виде рукописной копии партитуры, написанной неустановленным лицом (с печатью Беляева и издательскими пометами)<sup>12</sup>, а также в виде переложения

для фортепиано в 4 руки, выполненного Арцыбушевым (также с издательскими пометами).<sup>13</sup>

<sup>13</sup> НИОР СПбГК, № 1219.

Еще одно коллективное сочинение „беляевцев” – **Вальс для фортепиано в 4 руки**, авторами которого числятся шесть композиторов: Римский-Корсаков, Лядов, Соколов, Феликс Михайлович Блуменфельд, Витолс и Глазунов. Рукопись этого сочинения, хранящаяся в НИОР СПбГК, целиком представляет собой автограф Глазунова, на шести листах<sup>14</sup>. В рукописи нет даты. Исследователь творчества и рукописного наследия Глазунова Эльвира ван Домбург датирует ее 1890-ми годами. Сведениями об издании Вальса мы не располагаем; по-видимому, он не публиковался. Мы предполагаем, что Витолсу принадлежит пятый эпизод Вальса, в соответствии с порядком перечисления авторов на титульном листе. Это сочинение, безусловно, должно учитываться в корпусе творческого наследия композитора.

<sup>14</sup> НИОР СПбГК, № 1278.

**Эпистолярное наследие** Витолса в НИОР СПбГК составляют 95 писем на русском и немецком языках. Они адресованы М. П. Беляеву, беляевскому Попечительному совету и его сотрудникам Анжелике Карловне Герман и Федору Ивановичу Грису (последнему – на немецком). Имеются также копии (отпуска) писем Попечительного совета к Витолсу. Письма Витолса написаны на почтовой бумаге, на открытках. Послания композитора, несомненно, всегда радовали его корреспондентов и своей внешней красотой. Приведем цитату из письма Максимилиана Осеевича Штейнберга Витолсу: „Не могу Вам выразить, какую радость мне доставляет всякий раз один вид Вашего бисерного почерка.”<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Письмо от 29.01.1931.  
(Витол 1969: 301).

К письмам по типу документов примыкают **дарственные надписи**. В НИОР СПбГК хранится одно нотное издание с дарственной надписью Витолса. Это издание его сочинения *Праздник Лиго* для оркестра ор. 4 (Беляев, Лейпциг, 1890), со следующим автографом Витолса: „Дорогому Анатолию Константиновичу Лядову. СПб. 10.XI.90. И. Витоль.” Экземпляр был передан в НИОР в 1990-х годах из отдела нотных изданий НМБ СПбГК.

С личностью Лядова – близкого друга и коллеги Витолса – связан рукописный документ, представляющий в НИОР СПбГК **литературное наследие** Витолса. Это рукописная копия его обстоятельной статьи *Творчество [Лядова]*<sup>16</sup>, написанной для сборника *Ан. К. Лядов* (вышел в Петрограде в 1916 году); имеются также гранки этого сборника<sup>17</sup>. Рукописный вариант имеет небольшие разночтения с опубликованным текстом. Витолс вспоминал: „Написал часть биографии Лядова, обзор его сочинений. Я его очень любил” (Витол 1969: 96); и далее: „Моя критическая работа о произведениях Лядова появилась в

<sup>16</sup> НИОР СПбГК, № 6450.

<sup>17</sup> НИОР СПбГК, № 6451.

результате тщательного исследования. Но теперь мне бросается в глаза неуклюжая компоновка, отсутствие отшлифованной формы, от чего эта работа заметно теряет. Жаль, что Глазунов, с которым я летом 1915 года эту статью корректировал, не обратил моего внимания на эту неуклюжесть!" (Витол 1969: 96)

Интересный материал для изучения преподавательской деятельности Витолса в Петербургской консерватории дают рукописи учеников консерватории с педагогическими пометами Витолса. Это в основном экзаменационные работы по гармонии и инструментовке. Например, на рукописи „модуляционной прелюдии“ ученика Георгия Шапорина, датированной 9 мая 1913 года, профессор Витолс оставил свои пометы и оценку „5“ красным карандашом<sup>18</sup>; на рукописи работы по инструментовке ученика Михаила Нильского – пометы, оценку „4 ½“ и приписку „устно 5“ синим карандашом<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> НИОР СПбГК, № 5789.

<sup>19</sup> НИОР СПбГК, № 7433.

Представление о педагогической деятельности Витолса в Петербургской консерватории дает еще один, чрезвычайно ценный документ. Это машинопись на 46 страницах, озаглавленная: *Заметки по энциклопедии. Професс[ора] Витоля*<sup>20</sup>. В рукописи недостает конца. Имеются пометы неустановленного лица простым карандашом. Энциклопедией назывался обязательный курс форм. Специальный класс форм Витолс принял на себя после смерти Николая Андреевича Римского-Корсакова, а до этого в течение ряда лет вел обязательный курс. Одними из первых учеников Витолса по классу специальной формы были, как известно, Сергей Сергеевич Прокофьев<sup>21</sup> и Николай Яковлевич Мясковский. Можно предположить, что специальный и обязательный курсы имели сходное содержание, но разную степень подробности. В приложении в настоящей статье впервые приводится план этого неизданного труда Язепа Витолса.

<sup>20</sup> НИОР СПбГК, № 8259.

<sup>21</sup>Прокофьев оставил высказывания об уроках Витолса на страницах Дневника и Автобиографии (Прокофьев 1973: 516, 517, 571; Прокофьев 2002: 72, 73).

В целом, комплекс документов Витолса в библиотеке Петербургской консерватории является важным источником для исследования творчества и биографии композитора и заслуживает дальнейшего изучения, а неизданные материалы требуют скорейшей научной публикации.

### Литература и другие источники

Витол, Язеп (1969). *Воспоминания. Статьи. Письма*. Ленинград: Музыка

Гравитис, Ольгерт (1966). *Язеп Витол и латышская народная песня*. Москва; Ленинград: Музыка

Ан. К. Лядов: *Жизнь. Портрет. Творчество. Из писем.* (1916).  
Петроград: Издание Попечительного совета для поощрения  
русских композиторов и музыкантов

Ляпунова, Анастасия (2012, сост. Т. З. Сквирская). Музыкальный  
архив Ленинградской консерватории. *Памяти Анастасии  
Сергеевны Ляпуновой.* Санкт-Петербург: Изд-во Политехнического  
университета, с. 16–22

Прокофьев, Сергей (1973). *Автобиография.* Москва: Советский  
композитор

Прокофьев, Сергей (2002). *Дневник*, том 1. Париж: sprkfv

## ЗАМЕТКИ ПО ЭНЦИКЛОПЕДИИ ПРОФЕССОРА ВИТОЛЯ

### План (названия разделов)<sup>1</sup>

Полифония и гомофония

Дискант – контрапункт

Строгий стиль

Церковные лады

*Cantus firmus*

Разряды контрапункта

Двухголосный простой контрапункт

I-й разряд

II-й разряд

III-й разряд

IV-й разряд. Синкопированный контрапункт

V-й разряд. Смешанный или цветистый контрапункт

Трехголосный контрапункт

Четырехголосный контрапункт

Многоголосный контрапункт

Контрапункт свободного стиля

Сложный контрапункт [зачеркнуто «сложный», вписано  
«подвижной»]

Сложный контрапункт октавы [зачеркнуто «сложный», вписано  
«двойной»]

Двойной контрапункт децимы

Двойной контрапункт дуодецимы

Двойной и четверной контрапункт

Имитация

Фуга

Части фуги

Тема фуги

Противосложение

Форма фуги

Фугетта, фугато

Двойная и тройная фуга

Особые виды фуги [фуга в противоположном движении,  
каноническая фуга, хоровая фуга]

<sup>1</sup> Некоторые названия, по-  
видимому, обозначают более  
крупные разделы, в которые  
входят более мелкие; эта  
субординация в публикуемом  
плане не отражается.

Вокальная fuga  
Канон  
Футированный хорал  
Полифоническая прелюдия  
*Basso continuo, basso ostinato*  
Вокальные полифонические формы  
Гомофонические формы  
Двухчастная песня  
Трехчастная песня  
Сложная форма песни  
Менуэт, скерцо, танцы, марш  
Соната или партита  
Тема с вариациями  
Мелкие формы фортепианной музыки  
Формы органной музыки  
Рондо  
Рондо первой формы  
Рондо второй формы  
Рондо третьей формы  
Соната  
Исторический очерк  
Сонатная форма  
Экспозиция (Главная партия и ход)  
Разработка  
Реприза  
Четвертая форма рондо  
Пятая форма рондо  
Рондо-сонатная форма  
Камерная музыка  
Концерт  
Симфония  
Симфоническая поэма  
Увертюра  
Формы вокальной музыки  
Вокальная песня  
Мелодрама  
Речитатив  
Ария  
Ансамбль  
Финал  
Мадригал  
Гимн  
Мотет  
Кантата  
Месса  
Реквием  
Оратория  
[Далее рукопись обрывается]



# THE HERITAGE OF JĀZEPS VĪTOLS IN THE MANUSCRIPT DIVISION OF THE ST. PETERSBURG CONSERVATORY LIBRARY

Tamara Skvirskaya

## Summary

**Keywords:** Jāzepe Vītols, manuscripts, letters, St. Petersburg Conservatory

The article offers an overview of the documents of Jāzepe Vītols, stored in the St. Petersburg Conservatory Library Manuscript Department. There are more than 100 items – composition manuscripts, letters, sheet music publication with written dedications, student works with notes by the professor, and other materials. Among Vītols' musical manuscripts are instrumental as well as vocal works, the symphonic overture *Sprīdītis*, the cantata *Ziemeļblāzma, Latviešu čigānu dziesmas* (*Latvian Gypsy Songs*) for choir, and others. The Manuscript Department also includes Vītols collaborations with Russian composers: the instrumentation of Robert Schumann's *Carnival, Valsis* (*Waltz*) for four-hand piano, *Variācijas par krievu tēmu* (*Variations on a Russian Theme*). The epistolary heritage consists of letters in Russian (to Mitrophan Belyaev, Angelika Hermann, and the Russian Composers' and Musicians' Support Curator Council) and in German (to Fyodor Groes), as well as copies of letters addressed to Vītols. The article contains analysis of the previously unpublished and unknown document typewritten by Vītols: *Prof. Vītola Piezīmes mūzikas enciklopēdijā* (*Professor Vītols' Notes on the Music Encyclopaedia*), which includes lecture materials on the subject of music form. As a result, the St. Petersburg Conservatory Library collection can be considered a significant source for research of Vītols' biography and work.

**МАТЕРИАЛЫ ЯЗЕПСА ВИТОЛСА В АРХИВЕ  
ПОПЕЧИТЕЛЬНОГО СОВЕТА ДЛЯ ПООЩРЕНИЯ  
РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ И МУЗЫКАНТОВ  
(ОТДЕЛ РУКОПИСЕЙ ПЕТЕРБУРГСКОЙ  
КОНСЕРВАТОРИИ)**

**Владимир Сомов**

**Ключевые слова:** Язепс Витолс, Петербургская консерватория, нотные рукописи, архивные собрания Санкт-Петербурга

„Хорошо, что милый Витоль существует.“  
Из письма А. Н. Лядова к М. П. Беляеву.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> НИОР СПбГК, № 914. Б. д.

В творческой биографии Язепса Витолса и в судьбе его наследия видную роль сыграло знакомство и общение музыканта с Митрофаном Петровичем Беляевым (1836–1904). Этот богатейший купец-лесопромышленник посвятил все свои силы музыкальной деятельности. Николай Андреевич Римский-Корсаков писал о нем:

„Основанные им Русские симфонические концерты оказались впоследствии учреждением с навсегда обеспеченным существованием, а издательская фирма *M. P. Belaieff, Leipzig* стала одной из уважаемых и известнейших европейских фирм с подобным же обеспечением на вечные времена.“ (Римский-Корсаков 1955–1: 163–164)

Язепс Витолс, ученик Н. А. Римского-Корсакова (Брославская 2008: 33–36), близкий друг А. К. Глазунова и А. К. Лядова, был полноправным членом беляевского кружка. Он познакомился с Беляевым в середине 1880-х гг. и сразу стал постоянным участником его музыкальных собраний, знаменитых пятниц (*Les vendredis*), которые он пытался возродить после смерти Беляева в своем доме (Витол 1969: 57–72). Одним из первых изданий беляевской фирмы была Фортепианная соната *b-moll* (op. 1) Витолса, посвященная Римскому-Корсакову (1885) (Витолинь 1969: 3–4). Впоследствии в этом издательстве вышли почти все произведения, созданные Витолсом в петербургский период.

По завещанию Беляева, после его смерти, руководство его музыкальным предприятием перешло в 1904 году Попечительному Совету для поощрения русских композиторов и музыкантов. Витолс стоял у истоков создания Совета. Он вспоминал:

„В конце января 1904 года мы опять собрались в квартире Беляева на торжественное заседание. Почтили усопшего. Римский-Корсаков прочитал завещание Митрофана Петровича. [...] Первые три члена Совета, назначенные самим Беляевым, были Римский-Корсаков, Глазунов, Лядов. Каждый должен были в течение 24 часов назначить своего преемника: Лядов назвал меня.“ (Витол 1969: 72)

До мая 1907 года председателем Совета был Римский-Корсаков, который преемником себе избрал Николая Васильевича Арцыбушева. „Витоль стал принимать деятельное участие в делах Совета еще при Римском-Корсакове“, – свидетельствовал Глазунов (Глазунов 1958: 503).

Деятельность Совета подробно и точно определялась Уставом, написанным самим Беляевым и утвержденным Министром Внутренних Дел. Совет занимался финансированием и организацией Русских симфонических концертов, поддерживал Общество камерной музыки, присуждал и выдавал ежегодные („глинкинские“) премии композиторам, оказывал денежную помощь нуждающимся музыкантам, а также осуществлял руководство издательством.

Витоль оставался в рядах Попечительного Совета даже после того момента, когда все его члены покинули Россию и руководство издательством осуществлялось из Парижа. Как вспоминал композитор:

„Летом 1914 года, после смерти Лядова, я перенял его обязанности и работал вместе с Глазуновым и Арцыбушевым до 1933 года. Неудобства оказались слишком большими: один член Совета в Париже, другой в Петербурге, потом тоже в Париже; я – третий – в Риге. Предложил свою отставку; меня избрали пожизненным почетным членом Совета.“ (Витоль 1969: 72)

Архив Попечительного совета за петербургский период его существования находится в Научно-исследовательском отделе рукописей Научной музыкальной библиотеки СПбГК. Здесь хранится и часть личного архива М. П. Беляева.<sup>2</sup>

Среди собственно беляевских материалов есть только одно письмо Витола, в нем идет речь о подготовке концерта из его произведений в Риге (1903 г.).

„Дорогой Митрофан Петрович,  
Не успел вчера обратиться к Вам с большой просьбой. Дело в том, что в начале декабря – около 12аго – предполагается в Риге симфонический концерт, для которого меня просят мою сюиту из латышских песен. Не разрешите ли Вы мне послать Ваши партии? Сейчас после концерта их с благодарностью возвратят. Если бы были столь любезны, не дадите ли мне, может быть, свою визитную карточку с указанием к кому обратиться? Имею возможность переслать ноты в субботу не по почте, а частным образом.

Ваш благодарный

И. Витоль

27. XI. 903.“<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Основная часть беляевского архива находится в настоящее время в Москве, в Отделе Рукописей Всероссийского музейного объединения музыкальной культуры имени М. И. Глинки (ф. 41). Материалы М. П. Беляева и Попечительного совета имеются и в других хранилищах, например, в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки в фондах Н. А. Римского-Корсакова (ф. 640), А. К. Глазунова (ф. 187), А. К. Лядова (ф. 449), в Кабинете рукописей Российского института истории искусств в фонде А. В. Оссовского (ф. 22).

<sup>3</sup> НИОР СПбГК, № 546. В русской транскрипции имя и фамилия Язепса Витола пишется по-разному. В годы его жизни в России – *Иосиф Иванович Витоль*.

С другой стороны, в архиве Попечительного Совета имеются множество документов, зафиксировавших имя Витолса, информацию о композиторе. Этот фонд содержит протоколы заседаний Совета, отчетные доклады, финансовую документацию, заявки на издания, договоры с авторами, переписку и т. д. Документы частично дошли до нас в папках, созданных в самом Совете и озаглавленных: *Делопроизводство, По покупке % бумаг, Дела издательства, Сметы на издания, Премии, Дело глинкинских премий, Вспоможение* и т. д.

К сожалению, архив сохранился не полностью и не всегда в том виде, в каком он был образован. Многие письма были изъяты из архивных папок Совета и выделены в особые единицы хранения, вероятно, это произошло при перемещении архива, а также при его обработке в Консерватории (1930–1950-е гг.). Подобная реструктуризация нарушила цельность архива. Теперь, изучая отдельные материалы, необходимо выяснить их происхождение, соотнести данный документ с общим комплексом бумаг, т. е. провести работу по реконструкции фонда.

В нем содержится значительный корпус переписки самого Витолса – около 100 документов. Это письма в Совет, копии писем Совета, а также, две значительные серии писем к двум сотрудникам (управляющим) Совета: Федору Ивановичу Гусу и Анжелике Карловне Герман.<sup>4</sup>

Материалы Витолса хронологически охватывают почти весь петербургский период существования Совета, со времени создания в 1904 г., по 1918 г., когда композитор окончательно покинул Россию и уехал в Латвию. В большинстве своем эти документы касаются творчества самого Витолса. В них идет речь об организации его концертов, о публикации его сочинений (отправка рукописей в Санкт-Петербург и Лейпциг, гравировка нот, чтение корректур, художественное оформление изданий, их продажная цена, расходы на перевод текстов, размеры гонорара и т. д.). В обязанности заместителя члена Совета, каковым был Витолс с 1904 по 1914 гг., входило „исполнение особых поручений, а также участие в заседаниях по вопросам, имеющим принципиальное значение или вызывающим затруднения“ (Оссовский 1910: 13). Документы, характеризующие деятельность Витолса в Совете, относятся главным образом ко времени, когда он стал полноправным членом (с 1914 г.). Сообщение о новом статусе Витолс получил одновременно с известием о кончине своего друга А. К. Лядова в телеграмме А. К. Глазунова:

<sup>4</sup> С этими материалами работали многие латышские исследователи: Екабс Витолинш, Ольгертс Гравитис и др. В 1963 году для Е. Витолина были сделаны машинописные копии многих документов, которые в настоящее время, вероятно, хранятся в Латвии.

„№ 360 16 августа 1914 г.

Рига Нельднер

Иосифу Ивановичу Витолу

Анатолий Константинович Лядов скончался пятнадцатого [в] имении [о] дне похорон сообщу своевременно. Ты вступаешь заместителем.

Глазунов”<sup>5</sup>

<sup>5</sup> НИОР СПбГК, № 4324, л. 26.  
Копия телеграммы.

Теперь Витолс должен был назвать своего заместителя, на этот пост он выбрал профессора Петербургской консерватории, пианиста Л. В. Николаева<sup>6</sup>, о чем известил официальным письмом:

„В Попечительный Совет, для поощрения Русских композиторов и музыкантов.

Заявляю Попечительному Совету что, – согласно §3 Устава – выбираю своим преемником, с его согласия, Леонида Владимировича Николаева.

Петроград, сентябрь 1914 г. I. Витоль”<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Николаев, Леонид Владимирович (1878–1942) – пианист, композитор, окончил Московскую консерваторию, профессор Петербургской (Ленинградской) консерватории.

<sup>7</sup> НИОР СПбГК, № 4324, л. 28.

Другие письма Витолса в Попечительный Совет содержат благодарности за присуждение Глинкинских премий, извещения о присылке своих произведений для издания, извинения в том, что он не может присутствовать на некоторых заседаниях и т. д. Почти все письма зарегистрированы в Совете, что позволяет датировать документы, не имеющие даты.

События Первой мировой войны надолго затруднили и даже прервали связь Российской столицы с Лейпцигом, где находилась издательская фирма, делами которой там занимался опытный немецкий нотоиздатель Франц Шеффер (*Schäffer*). Лишь осенью 1918 года, когда контакты с Германией возобновились, Совет смог официально оформить документы о новых полномочиях Витолса. Об этом А. К. Герман сообщала в письмах к Ф. Шефферу:

„Gleichzeitig bittet der Konseil sich noch zu merken, dass statt des verstorbenen Prof. Liadow jetzt der Prof. Withol, als Mitglied des Konseils eingetreten und ist deswegen, vielleicht, dem Konseil ein Auszug aus dem Firmenregister mit dem Namen des letzteren, nötig.”<sup>8</sup>

„Die Bestätigung des Eintrittes des Herrn Prof. Withol in das Kuratorium mit der Beglaubigung des hiesigen deutschen Konsuls versehen, wird der Konseil in diesen Tagen besorgen und sobald die Beglaubigung fertig sein wird, wird der Konseil dieselbe an Sie richten, um einen neuen Auszug mit dem Namen des Herrn Prof. Withol von dem dortigen Firmenregister erhalten zu können.”<sup>9</sup>

<sup>8</sup> НИОР СПбГК, № 4343, л. 192.  
Письмо от 13 сентября 1918.

<sup>9</sup> Письмо от 16 октября 1918 г.  
Там же, л. 204.

Несколько писем Совета извещали Витолса о присуждении ему Глинкинских премий. Этой награды удостоились в 1905 г. – Вариации ор. 6, в 1907 г. – Драматическая увертюра ор. 21, в 1910 г. – Пять романсов ор. 34 и Две тетради романсов ор. 40, в 1911 г. – Увертюра *Спридитис* (*Spriditis*) ор. 37 (Витол 1969: 3–4; Памяти 1929: 173–178).

Дорогой Митрофан Петрович,

Не успевая вчера ограничиться с Вами с ботиком  
 мой проект. Ожидаю, что вы в начале декабря  
 - около 12<sup>го</sup> - предвидаете в Риме симфонич-  
 ный концерт, под которым имеет место про-  
 служивать из латинских нот. Не раздумайте  
 на этот момент Ваше участие? сегоднешнее  
 концертное дело с благоуспешностью возбудит.  
 Если бы Рим имел свободу, не давая им  
 возможность быть своей издательской карьерой с уда-  
 чливеем с вами ограничиться? Ничего невозможно  
 переписать ноты в субботу не по нотам, а по  
 своим образцам.

Ваш благодарный

Я. Витолс

*Я. Витолс*

Иллюстрация 1. Письмо Я. Витолса М. П. Беляеву.  
 27 ноября 1903 года (НИОР СПбГК)



W. JASVOIN



S<sup>T</sup> PETERSBOURG.

Иллюстрация 2. М. П. Беляев.  
 Фотография (НИОР СПбГК)

Орловский Лифт., 4. I. 1917

Дорогой Александрович Константинович,  
 С Новым Годом! Да с новым новым  
 оптимизмом!  
 Утром я из Петербурга, т. е. публиковался на  
 чужбине. Конечно основательно поправив-  
 ся, чтобы успешно справиться со вторичной  
 индигацией; а потому разрозненные орудия  
 консерватории на подходе. Масштабность будет  
 на своем месте в понедельник 16 января.

Сердечный привет от искренно преданных

*Я. Витолс*

Иллюстрация 3. Письмо Я. Витолса А. К. Глазунову. 4 января 1917 года (НИОР СПбГК)

Въ означеннаго адреса истребовать 10 руп.  
 Ваши бумажарки за кон  
 геонима  
 Иосифъ Ивановичъ Витолъ  
 Профессора Петроградской Консерватории.  
 20. III. 1918 120 руп.  
 Маш. 520-45. Торжковская 56.

Иллюстрация 4. Записка Я. Витолса к А. К. Герман на визитной карточке. 20 марта 1918 года (НИОР СПбГК)

~~№ 6~~  
 3/11  
 Riga, 30. dec. 1916.  
 Augsti. god. Beļajevs  
 firmai. —  
 Latviesisku Ģģlihtības Be-  
 drības uzdevumā griešos  
 pie augsti. god. firmas ar  
 luhgumu, nosūktit mine-  
 šai beedribai uz pehrmak-  
 šu (съ народнен. мамем.)  
 30 (trihš desmit) eksemplari  
 no šķu burtņiras no Wih-  
 tā komponetas tšhigana  
 dšesmas ar Bahrdas tekstu  
 šhi dšesmas, kā Wih-  
 tā šķu Bahrdas šķu,  
 šhins deenas šķu firmas  
 uzdevumā īpatnšhot.

Šhis ir tas pato pastellejums,  
 par kuru Lums jau šis  
 pato Wih-tala šķu-štah-  
 jis, kaslehl seram arī uz  
 vabatu. —  
 Tā ka mešs jau jauvara  
 mehnesi šarhkošim  
 Bahrdas wakaru, kas  
 štarp šitu grilam arī  
 tšhigana dšesmas  
 uzšest, tā šaipni luh-  
 šu — šķu šķu šķu.  
 šķu ar šķu štah-  
 minetas 30 ekš.  
 uz šķu adreši:  
 vop. Riga, Pē. šķu šķu.  
 št. № 126 šķu. šķu.  
 B. Muižņikņū  
 Augstšecilā  
 B. Muižņikņū,  
 Ģģl. Beed. šķu wakaru. —

Иллюстрации 5–6. Письмо хорового дирижера Бернхарда Муйжника издательской фирме Беяева с просьбой выслать ноты Цыганских песен Я. Витолса. 30 декабря 1916 года. Архив Попечительного Совета (НИОР СПбГК)

Однако нужно исправить неточность, существующую в литературе. Распространено мнение, что Витолс получил четыре Глинкинские премии. На самом деле их было пять. Награды удостоились следующие произведения: в 1905 г. – *Вариации* ор. 6, в 1907 г. – *Драматическая увертюра* ор. 21, в 1910 г. – *Пять романсов* ор. 34 и *Две тетради романсов* ор. 40, в 1911 г. – *Увертюра Спридитис* ор. 37. Но, согласно протоколу Совета от 27 ноября 1910 года, композитору была присуждена не одна, а две отдельные премии. Пункт 4 гласил “За две тетради романсов ор. 40 I. И. Витоля (издание Нельднер в Риге) по 200 р. Итого Р. 400 [..]. Пункт 5. За пять романсов ор. 34. I. И. Витоля (издание Нельднер в Риге) Р. 250.” Расписка же о получении было одна: „Ст. Петербургъ, 27го ноября 1910 Глинкинскую премию [...] за романсы ор. 40 и ор. 34 шестьсот пятьдесят р. (650 р.) получил I. Витоль.”<sup>10</sup> Таким образом, награды были присуждены за два разных издания, и официально они считались самостоятельными премиями.

<sup>10</sup> НИОР СПбГК, № 6136, л. 28, 28 об.

Документы свидетельствуют, что Витолс участвовал в рассмотрении различных прошений музыкантов, новых произведений, новых музыкальных изданий, присланных в Совет. Так, в ноябре 1912 года, еще будучи заместителем Лядова, он занимался подготовкой подобного заседания.

Официальное письмо Совета гласит:

„Многоуважаемый Иосиф Иванович,

Попечительный Совет для поощрения Русских композиторов и музыкантов покорнейше просит Вас пожаловать 12-го с. м. в понедельник, в 8 ½ час. вечера для ознакомления с произведениями, присланными нотными издательствами на квартиру Н. В. Арцыбушеву (Захарьевская, 25 кв. 10).

Как было условлено исполнителем предполагается г-н Р. Мервольд<sup>11</sup> (*Sic! – В. С.*), а так как Вы были любезны взять на себя переговоры с г. Мервольдом, то Совет рассчитывает на то, что Вы примите меры, чтобы г. Мервольд также приехал на это заседание».<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Мервольф, Рудольф Иванович (1886/1887–1942) – пианист, композитор. Окончил Петербургскую консерваторию по классу композиции А. К. Лядова. Профессор Ленинградской консерватории.

<sup>12</sup> НИОР СПбГК, № 4325, л. 30. Письмо от 5 ноября 1912 г. Копия.

В апреле 1915 г. уже в качестве члена Совета Витолс присутствует на похоронах А. Н. Скрябина в Москве и возлагает венок. Сохранились копии телеграмм, посвященных этому печальному событию и адресованных П. И. Юргенсону в Москву.

„15. IV 1915 № 164

Москва Юргенсону

Попечительный Совет для поощрения русских композиторов и музыкантов, пораженный полученным известием, горячо оплакивая безвременную кончину Александра Николаевича Скрябина, просит заготовить великому русскому музыкальному художнику от лица Совета венок из живых цветов.

Председатель Арцыбушев”<sup>13</sup>

<sup>13</sup> НИОР СПбГК, № 4324, л. 44.



„15.IV.1915 № 166

Юргенсону Москва

Попечительный Совет просит Вас послать заготовленный венок [в] восемь часов утра [в] Консерваторию для передачи пребывающему завтра профессору Витолу.

Председатель Арцыбушев”<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Там же, л. 45.

Имя Витолса неоднократно упоминается в переписке членов Совета.

Римский-Корсаков, намереваясь поручить Витолсу корректуру немецкого перевода либретто своей оперы *Царская невеста*, сообщает Ф. И. Гусу 5 сентября 1905 г.:

„Вы спрашиваете относительно корректуры Ц[арской] Невесты. Обыкновенно делалось так: автор перевода обязан был просмотреть ее – безвозмездно. Если Бернгарда<sup>15</sup> нет или общение с ним оказывается неудобным, по мнению Ал. Константиновича<sup>16</sup>, то следует корректуру послать Г. И. Витолу и за это предложить денежное вознаграждение. Я думаю тоже, что и короче и чище поступать именно последним способом”.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Бернгард (*Bernhard*), Август Рудольфович (1852–1908) – педагог, музыкальный деятель. Окончил Петербургскую консерваторию по классу композиции Ю. И. Иогансена и Н. А. Римского-Корсакова. В 1878–1905 преподавал в консерватории (инспектор, затем профессор по классу гармонии и сольфеджио; в 1897–1905 директор), автор ряда учебных пособий по музыкальным дисциплинам. Перевел на немецкий язык либретто нескольких опер и тексты многих романсов русских композиторов.

В 1906 г. Глазунов поручает Витолсу перевести на немецкий язык предисловие к изданию партитуры *Жизни за царя* М. И. Глинки.<sup>18</sup> Известно, что Витолс свободно владел немецким языком и регулярно занимался переводами русских текстов для беляевского издательства.

Наиболее значительны серии писем к сотрудникам Попечительного Совета Федору Ивановичу Гусу и Анжелике Карловне Герман.

<sup>16</sup> А. К. Глазунов.

<sup>17</sup> НИОР СПбГК, № 1158.

Федор (Фридрих) Иванович Грус (1866/1867– после 1927) был, видимо, голландцем по происхождению, поскольку занимал должность управляющего Реформатской голландской церкви в Петербурге. Долгое время Грус был секретарем М. П. Беляева, затем стал управляющим делами Попечительного Совета. Его жена Эмилия Осиповна, была дочерью нототорговца Осипа Ивановича Юргенсона и племянницей Петра Ивановича Юргенсона, владельца одной из самых известных российских музыкальных фирм. Этой фирме был поручен сбыт беляевских изданий в России (Вольман 1970: 129). Грус знал многих музыкантов, он был хорошо известен в литературно-художественных кругах, сотрудничал в *Sankt-Petersburger Zeitung*, был знаком с С. П. Дягилевым, Д. В. Filosoфовым, другими членами объединения *Мир искусства*, встречался с Р. М. Рильке во время путешествия немецкого поэта по России (Рильке 2003: 159, 291, 317, 603).

<sup>18</sup> Письмо А. К. Глазунова к Ф. И. Гусу от 26 декабря 1906 г. НИОР СПбГК, № 577. (Фатыхова 2001: 227)

В Петербургской консерватории сохранилось более 40 писем Витолса к Гусу за период с 1905 по 1910 гг. Все они на немецком языке, которым оба корреспондента свободно владели.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Н. А. Римский-Корсаков и А. К. Глазунов писали Ф. И. Гусу по-русски.

Как правило, это краткие, чисто деловые письма, некоторые на открытках, на которых есть адрес: „Его Высокородию Федору Ивановичу Грус, Николаевская ул. д. № 15“.

Витолс отправляет свои письма из Петербурга (со своего домашнего адреса Гороховая ул. 56), Лисичанска<sup>20</sup>, из Риги и ее окрестностей на взморье: Нейбада<sup>21</sup>, Кеммерна.<sup>22</sup>

Издательские дела требуют строгого соблюдения сроков, поэтому, чтобы постоянно оставаться в контакте с Советом, он сообщает адрес своего пребывания.

Например, летом 1910 года:

„bei zum 15. Juni – Кеммерн Лифл. губ., Туккумская ул. 14;  
Vom 15. – 24. Juni, Рига, д. Черноголовыхъ Г<sup>чу</sup> Грюнвальдт.  
Nach d. 24. Juni – ст. Нейбадь Лифл. Губ.; Паббаж-штранд,  
усадьба Инце“.<sup>23</sup>

В письмах к Грусу в основном идет речь об издании произведений Витолса (*Фантазия на латышские темы для скрипки и фортепиано*, увертюра *Спридитис* и т. д.), пересылке рукописей, чтении корректур и пересылке их в Лейпциг, о гонораре, авторских экземплярах. Витолс сообщает, что занимается переводами на немецкий язык по просьбе Совета (текст устава Попечительного совета<sup>24</sup> и т. д.), он просит выдать нотный материал из библиотеки Совета для своих концертов и т. д.

В 1905 году композитор работает над корректурой *Латышских народных песен* и тщательно обсуждает оформление издания, написание заглавия, шрифт. Он занимается переводом оглавления сборника русских народных песен Лядова, высказывает замечания по поводу перевода названия оперы Римского-Корсакова *Сказание о граде Китеже и девице Февронии*.

„Lissitschansk, d. 9. VII. 905.

Sehr geehrter Herr Groes,

Mit nächster Post geht die Korrektur der lettischen Volkslieder an Sie zurück. Zugleich die Bitte um eine kleine Gefälligkeit: Der französische Titel dieses Opus *Chansons populaires lettonnes* bringt das letztere Wort mit grossem Anfangsbuchstaben. Ich hege Zweifel an der Richtigkeit dieser Schreibweise; jedenfalls bitte ich Sie nachzusehen, wie der gleiche Titel der ersten Volksliederserie geschrieben ist; ich glaube es war op. 27 oder in der Nähe dieser Zahl. Es wäre inconsequent und inkorrekt, wenn die Titel nicht vollkommen übereinstimmten; und leider habe ich hier weder die erste Serie, noch einen Katalog zum Vergleich.

Hat sich die Uebersetzung der Ljadowschen Volksliederüberschriften als entbehrlich herausgestellt? Jedenfalls habe ich die von Ihnen angekündigte hierauf bezügliche Sendung bisher nicht erhalten.

Meine zweite Bemerkung über die Uebertragung des Operntitels von Rimski-Korssakow (*Febronia*) ist hoffentlich in Ihre Hände gelangt.

Mit Dank und hochachtungsvollem Gruss

Ihr ergebener

J. Wihtol<sup>25</sup>

<sup>20</sup> Лисичанск, Екатеринославской губернии, один из старейших городов Донбасса. Здесь Витолс бывал в гостях у своего брата (врача по профессии). (Витол: 1969: 270, 330)

<sup>21</sup> Г. Саулкрасты (*Saulkrasti*).

<sup>22</sup> Курорт Кемери (*Кемери*, г. Юрмала).

<sup>23</sup> НИОР СПбГК, № 545. Письмо от 25 мая 1910.

<sup>24</sup> 17 июня 1905 г. Н. А. Римский-Корсаков писал Ф. И. Грусу: „Перевод устава потрудитесь заказать. Относительно немецкого заглавия оперы моей напишите Шефферу, чтобы его не гравировали пока, а оставили место. [...] Знают ли Витоль и Шеффер как нужно быть осторожными критикуя мудреные литературные словечки? Иногда не вредно бывает и новое слово выдумать или старые применить по-новому.“ НИОР СПбГК, № 3975.

<sup>25</sup> НИОР СПбГК, № 516.

В 1909 году Витолс посылает Гусу немецкий текст программы своей увертюры *Спридитис* и просит найти переводчика на русский язык, так как считает, что сам недостаточно знает русский для выполнения подобной работы.

„Pabbasch<sup>26</sup>, d. 9.VI.909

Sehr geehrter Herr Groes,

Unverschämterweise überfalle ich Sie mit einer grossen Bitte. Der Overture *Spriditis* fehlt das *Programm*; ich habe es vergessen gehabt. Nun ist die Korrektur druckreif; mit ziemlicher Mühe habe ich ein deutsches Programm zusammengebracht – bin aber ein so mangelhafter Russe, dass ich mir nicht getraue selbiger in das Russische zu übertragen. Haben Sie vielleicht jemanden zur Hand – Sie selbst um die Uebersetzung zu bitten wage ich nicht. Vielleicht Sokolow<sup>27</sup>? Wenn er nicht ausgezogen ist, domiziliert er in meinem Quartier. Er wird es gewiss gern und ohne Mühe besorgen. Mir täte es leid wenn dieser Nebensache halber die Herausgabe der Overture sich verzögern sollte; nur hier bin ich hilflos in der Einöde.

Ich wäre Ihnen für die Besorgung der Uebersetzung sehr dankbar. Herrn Schäffer gebe ich die nötigen Anweisungen.

Einliegend der deutsche Text.

Es grüsst Sie Ihr Ihnen aufrichtig ergebener

J. Wihtol

Лифл. губ., гор. Нейбад

Pabbasch–Strand, Gesinde Inze.”<sup>28</sup>

В 1912 г. Ф. И. Грус после выявления финансовых нарушений и недостачи, произошедшей по его вине, был освобожден от должности управляющего (Фатыхова 2001: 203). Его прошение об отставке было подписано всеми членами Совета и их заместителями, в том числе Витолсом (Ван Домбург 2012: 45).

После отставки Груса место управляющего заняла Анжелика Карловна Герман (1875–1942).<sup>29</sup> Как и Грус она стала посредником в отношениях Витолса с другими членами Совета, в контактах с Шеффером, с лейпцигским издательством. В Петербургской консерватории сохранилось более двух десятков писем Витолса к Герман за период 1913–1918 гг. На открытках указан служебный адрес: „Ее Высочородию Анжелике Карловне Герман. СПбербург. Николаевская ул. 50, Попечит. Совет”.<sup>30</sup>

Адреса Витолса в этот период: село Саки Таврической губернии, дом Григория Валихова<sup>31</sup>; Финляндия, Пялкярви (*Pälkjärvi*), имение Райвио (*Raivio*) у Г-на Питканен (*Pitkanen*);<sup>32</sup> Перкъярви, дача Наркевич;<sup>33</sup> Петербург, Гороховая, 56.

Заметим, что все письма к Герман – на русском языке. Можно констатировать, что Витолс свободно владеет русским, несмотря на свои опасения и отказ самому заниматься переводом литературных текстов. Второе отличие состоит в том, что в письмах к Герман больше личного, чем в письмах к Гусу, иногда Витолс делится своими переживаниями, шутит, и т. д.

<sup>26</sup> Пабажи (*Pabaži*).

<sup>27</sup> Соколов, Николай Александрович (1859–1922) – композитор, музыковед, преподаватель Придворной певческой капеллы и Петербургской консерватории.

<sup>28</sup> НИОР СПбГК, № 4167. Помета о получении: „№ 364 / 12 июля 09.” Текст программы увертюры *Спридитис* теперь хранится как отдельный документ (НИОР СПбГК, Инв. 537), однако, как следует из содержания письма Витолса и внешнего вида обоих документов (один и тот же входящий номер, одна и та же дата получения в Совете), они были посланы в одном конверте.

<sup>29</sup> Сведения о биографии А. К. Герман не обнаружены. Известно, что она умерла во время блокады Ленинграда.

<sup>30</sup> НИОР СПбГК, № 3765.

<sup>31</sup> НИОР СПбГК, № № 3762, 3763. Саки – бальнеологический курорт в Крыму, недалеко от Симферополя. В Саки Витолс, который страдал ревматизмом, неоднократно лечился.

<sup>32</sup> НИОР СПбГК, № 3764.

<sup>33</sup> НИОР СПбГК, № 3773. Перкъярви (Перк-Ярви, Перкъярви), в настоящее время поселок Кирилловское близ Санкт-Петербурга на Карельском перешейке.

Так, он пишет 3 июня 1916 г.:

„Возвращаю Вам подписанный чек; надеюсь, что ни податель, ни сам чек в обратной дороге не простудятся...

А засим посылаю Вам и Николаю Васильевичу<sup>34</sup> мой лучший привет на лучшей Перкьярвской почтовой бумаге I сорт.”<sup>35</sup>

<sup>34</sup> Н. В. Арцыбушев.

<sup>35</sup> НИОР СПбГК, № 3768.

В письмах к Герман присутствуют те же темы, что и в переписке с Грусом: творчество Витолса, издание его произведений (фортепианная пьеса ор. 43, инструментально-вокальная сюита *Король Брусубарда и принцесса Гундега*, *Латвийские цыганские песни*,<sup>36</sup> Пять латвийских народных песен и т. д.).

<sup>36</sup> В архиве Попечительного Совета хранится рукопись русского перевода *Латвийских цыганских песен* выполненного О. Г. Каратыгиной. НИОР СПбГК, Инв. 4345, л. 279–281.

В мае 1914 г. Витолс готовится к премьере своей сюиты *Король Брусубарда и принцесса Гундега* в одном из Русских симфонических концертов:

„4. III. 1914.

Многоуважаемая Анжелика Карловна,

Хотя, по-моему, лучше было бы если концерт совсем не состоялся – о, Анатолий,<sup>37</sup> что ты наделал, осчастливив нас этим дирижером! – то – все-таки, чтобы никого из своих учеников не обидеть, будьте уж добры, пошлите еще 6 билетов в консерваторию – Василию Васильевичу Анненкову.<sup>38</sup>

Я в полном унынии от репетиции сегодня; оркестр до сих пор даже и чисто еще не играет – где тут заботиться о мысли в музыке? Рискнул бы я тогда предложить для моей вещи мои собственные дирижерские услуги! – все бы пошло лучше на 50 процентов – если не на сто.

Простите за это излишнее обиженных композиторских чувств – а все-таки мне после этого может быть легче станет.

Ваш преданный I. Витоль.”<sup>39</sup>

Необходимо пояснить, что концерт, о котором пишет Витолс, состоялся 6 марта 1914 г. в Петербурге в зале Дворянского собрания (ныне Большой зал Филармонии). Оркестром дирижировал Лев Петрович Штейнберг (1870–1945), один из учеников Лядова.<sup>40</sup> Отмечу, что Витолс, признавая, сколь велико значение Русских симфонических концертов, все же видел их недостатки: „Слабой стороной Беляевских концертов были дирижеры” (Витол 1969: 95).

Нередко Витолс обращается за нотами из библиотеки Совета. Например, в письме от 23 мая 1914 г. он спрашивает:

„Нельзя ли на лето пользоваться библиотекой Совета? Мне предложено дирижировать в разных местах Российской империи: в Евпатории, Дуббельт. Но ожидают меня с нотным материалом. Имею наглость претендовать на партитуру и партии *Праздника Лиго*, *Спридитис*, если имеются, и *Латвийской сюиты*. Как мне тут поступать? К кому обращаться за разрешением? Т. е. если подобная „экспроприация” на время вообще обещает успех.”<sup>41</sup>

<sup>37</sup> А. К. Лядов.

<sup>38</sup> Анненков, Василий Васильевич (1861–после 1914) – певец (баритон), с 1905 г. помощник инспектора Петербургской консерватории.

<sup>39</sup> НИОР СПбГК, № 3757.

<sup>40</sup> Приведем текст программы этого концерта: „Русские симфонические концерты и квартетные вечера, основанные М. П. Беляевым. Год XXVIII. Зал Дворянского собрания. В четверг, 6 марта 1914 г. Второй Русский Симфонический концерт, под управлением Л. П. Штейнберга, при участии А. Е. Гольденвейзера.

Программа. 1. Русские песни Ан. К. Лядова. 2. Концерт для фортепиано Е. Л. Катуара. Исп. А. Е. Гольденвейзер. 3. Сюита к латвийской драмат. сказке *Король Брусубард и принцесса Гундега* I. И. Витоля. 4. Ночь карнавала Н. И. Казанли. Билеты можно получить тут же при входе в зал и ежедневно (кроме воскресных и праздничных дней) от 10-ти до 5-ти час. пополудни в магазине I. Юргенсона (Морская, 9).”  
Обложка программы выполнена по рисунку И. Я. Билибина (Санкт-Петербург, Российская национальная библиотека. Шифр 34.52.5.350 – 11).

<sup>41</sup> НИОР СПбГК, № 3762.

В 1915 г. он заботится об издании сочинений своего покойного друга А. К. Лядова.

„Мой художник, Карл Андреевич Бренцен<sup>42</sup>, напишет заголовок к *Нении*<sup>43</sup> наверно очень хорошо. Но просит ждать – если долго – до 10 сентября; постарается представить рисунок, если возможно будет, и раньше.

Он как раз переезжает на новую квартиру, и все его рисовальные материалы покуда покоятся на каком-то чердаке. Попросите Николая Васильевича помириться с тем, что печатание клавира немного задержится. Зато ему приятно будет посмотреть на хорошо исполненный заголовок.”<sup>44</sup>

Несколько писем 1916 года посвящено *Латышским цыганским песням* (ор. 47). Витолса волнует формат, тираж, цена издания.

„Перкьярви 4.VI.916

Многоуважаемая Анжелика Карловна,

Вышло с *Цыганскими песнями* не то. Было ведь решено напечатать их в формате „8” (Глазуновского *Эй ухнем*), а не „4”. А тут разница существенная. Если партитура печатается в формате корректуры, мне присланной, то никак нельзя обойтись без партий; ибо по большой партитуре хор петь не может, к тому, надо полагать, она будет слишком дорога для того, чтобы ее приобрести целыми хоровыми комплектами. А партии решено было не печатать. Надо, значит, на чем-нибудь порешить. Есть два выхода:

1) Оставить партитуру как она награвирована; печатать ее в числе не больше 100 экземпляров, а к ней – партии в числе 150–200 комплектов. (Комплект – сопрано, альт, тенор, бас).

2) Уничтожить награвированные доски; гравировать песни снова в формате „8”, напечатать 500 экземпляров одной партитуры, без партий.

Вторая комбинация больше отвечает моему вкусу и моим намерениям. Но кто понесет убыток? И по чьей вине партитура гравирована не так, как предполагалась? Если *Энергия*<sup>45</sup> виновата – пусть она и отвечает.

Корректуру я Вам возвращу в скором времени. Будьте добры известите меня, какие будут сделаны заключения по поводу этого моего „протеста”.

Всего хорошего, многоуважаемая Анжелика Карловна.

Преданный Вам

И. Витоль.”<sup>46</sup>

На следующий день, 5 июня 1916 г., Витолс пишет: „Я все больше убеждаюсь, что придется гравировать снова. Партитура уже вовсе не имеет вид хоровой.”<sup>47</sup> Спустя несколько дней он напоминает о необходимости сделать издание дешевле.

„Перкьярви 12.06.916.

Многоуважаемая Анжелика Карловна,

Вопрос о формате моих песен, значит, исчерпан. Все-таки у меня есть еще вопрос: нельзя ли теперь уже определить продажную цену партитурки? Она гравирована более крупным шрифтом, чем я предполагал, занимает вследствие этого, кажется, целых 13 страниц. Не дорога ли она будет в продаже? С этим надо считаться, решая вопрос о том, печатать ли одну партитуру или с партиями.

<sup>42</sup> Бренцен, Карл (Карлис) Андреевич (*Kārlis Brenčēns*, 1879–1951) – латышский художник, учился и затем преподавал в Центральном училище технического рисования барона А. Л. Штигилица в Петербурге.

<sup>43</sup> А. К. Лядов, *Скорбная песнь* (*Nenie*) ор. 67.

<sup>44</sup> НИОР СПбГК, № 3766. Письмо от 31 августа 1915.

<sup>45</sup> См. письмо Попечительного Совета в типографию *Энергия* по поводу издания сочинений Витолса *Пять латышских народных песен* ор. 48 и *Латышские цыганские песни* (Петроград, 21 июня 1916). НИОР СПбГК, № 6801.

<sup>46</sup> НИОР СПбГК, № 3769.

<sup>47</sup> НИОР СПбГК, № 3770.

Я рассчитывал, что можно будет ее продавать за 25–30 копеек; но по объему тетрадки, кажется не то выходит. Если же партитура не обойдется дороже 30–35 копеек, то останемся при прежнем заказе.

Разумеется, прошу вторую корректуру; надлежащей надписи я нарочно не сделал до разрешения возникших вопросов.

Всего хорошего!  
Преданный Вам  
I. Витоль.<sup>48</sup>

<sup>48</sup> НИОР СПбГК, № 3771.

Витолс заметно нервничает, занимаясь этой срочной и утомительной работой, в один и тот же день 19 июня 1916 г. он посылает из Перкьярви сразу две открытки: композитор недоволен второй корректурой *Латышских цыганских песен* и просит предоставить третью.<sup>49</sup>

<sup>49</sup> НИОР СПбГК, № № 3772, 3773.

Этого издания действительно очень ждали в Латвии. Так, 30 декабря 1916 года, руководитель хора Латышского просветительного общества Бернхардс Муйжниекс (*Muischneek/ Bernhards Muiznieks*) обращался в белаяевское издательство с просьбой прислать наложенным платежом 30 экземпляров *Латышских цыганских песен* для исполнения на вечере поэта Фрициса Барды (*Fricis Bārda*), автора текстов этого сочинения. При этом, Муйжниекс надеется на скидку, ссылаясь на авторитет Витолса.<sup>50</sup>

142

<sup>50</sup> НИОР СПбГК, № 4343, л. 2, 2 об. Благодарю за перевод этого письма с латышского на русский язык Д-ра Мару Грудуле (*Dr. Māra Grudule, Rīga*).

Хотя все письма Витолса, содержащиеся в фонде Попечительного Совета, посвящены его профессиональной деятельности, в них, тем не менее, особенно в письмах к А. К. Герман, относящихся к периоду Первой мировой войны и революции, находят отражение его душевное состояние, переживания, реакция на политические события.

В 1915 г. его родина, Латвия, стала полем сражений, г. Митава (*Jelgava*), где прошли его детство и юность, и почти вся Курляндия были оккупированы немецкими войсками. Витолс, находясь в Саки, пишет:

„Здесь тоска. Курорт полупуст, настроение вялое. И на душе тоска: из Риги уже не получаю латышских газет. С работой тоже не клеится – нет внутреннего спокойствия.“ (26 июля 1915 г.)<sup>51</sup>  
„Тоска здесь съедает. Для настоящей работы нет внутреннего спокойствия; утомляюсь за чтением газет и телеграмм – и от этого становится еще тяжелее на душе.“ (2 августа 1915 г.)<sup>52</sup>

<sup>51</sup> НИОР СПбГК, № 4204. См. также: Гравитис 1966: 23.

<sup>52</sup> НИОР СПбГК, № 4203.

15 мая 1917 г. Витолс пишет из Перкьярви с просьбой выдать аванс за партитуру *Пяти латышских народных песен*, сообщая:

„Вчера на Финляндском вокзале у меня выгащили из кармана все мои деньги – около 1000 рублей. Это меня ставит в очень затруднительное положение, и я должен использовать все возможности восстановить мои поколебленные финансы.“<sup>53</sup>

<sup>53</sup> НИОР СПбГК, № 3774.

12 июля 1917 г. он благодарит Герман за проявленную заботу:

„Большое Вам спасибо за Вашу столь любезную предупредительность. Вы – говорят мне – ожидали от меня известия, когда прислать деньги: но дело в том, что дружеская помощь со всех сторон меня так основательно вывела из моих затруднений, что в данный момент я и в поддержке со стороны Совета не нуждался. А чернила теперь у меня сохнут, я все на прогулках в лесу – писать так трудно! Тем не менее, я с благодарностью квитирую [Sic! – В. С.] за полученный гонорар; ведь жить здесь нелегко и [не]дешево! Только что спокойнее, чем в Петрограде. [...] Александру Константиновичу прошу передать мой дружеский привет; пожелаю и Вам и ему уцелеть в том страшном хаосе, который теперь царит в Петрограде. От души Вам не завидую, хотя признаюсь – на душе больно и здесь...”<sup>54</sup>

<sup>54</sup> НИОР СПбГК, № 3775.

Незадолго перед отъездом в Латвию Витолс пытается помочь вдове Беляева, Марии Адриановне, он намеревается купить у нее игральные карты. То была память о Митрофане Петровиче, второй страстью которого, после музыки, была картежная игра.

Записка, адресованная Герман, сделана карандашом на визитной карточке: „Иосиф Иванович Витол. Профессор Петроградской консерватории.”

Она датирована 20 марта 1918 года:

„Большое спасибо, Анжелика Карловна! Будьте добры передайте Марии Адриановне, что я готов взять все карты за 80 руб. (– пачку газетных [3 игры] и заграничных).

Если она согласна, то pošлю или занесу деньги сегодня после уведомления Вами по телефону.

В крайнем случае, прибавлю 10 руб.  
Вам благодарный за все хлопоты.”<sup>55</sup>

143

Сохранившиеся в Петербургской консерватории письма Витолса представляют лишь небольшую часть эпистолярного наследия композитора (Витолинъ 1969: 263). В основном они посвящены его собственному творчеству и в меньшей степени деятельности Попечительного Совета. Тем самым они отличаются от подобных писем А. К. Глазунова, который играл в Совете руководящую роль (Фатыхова 2001: 202–235; Ван Домбург-Окунева (Фатыхова) 2012: 44–66). Напротив, другие материалы, отложившиеся в архиве, свидетельствуют о тесном общении Язепса Витолса со своими соратниками, членами беляевского кружка (Н. А. Римским-Корсаковым, А. К. Глазуновым, А. К. Лядовым и др.). Эти документы сохранили конкретные факты, позволяющие говорить о сопричастности латышского музыканта к делу распространения русской музыкальной культуры. Обаяние личности Витолса способствовало атмосфере дружеского сотрудничества и сотворчества, царившей в этой среде. Глазунов вспоминал: „Благодаря его доброму нраву и природному такту у нас ни у кого не было с ним столкновений, и мы общались в полном единении. Он умел своим присутствием вносить в нашу среду какой-то теплый уют.” (Глазунов 1958: 502)

<sup>55</sup> НИОР СПбГК, № 4245. Чернилами на визитке другим почерком „120 рублей”, возможно, цена, которую назначила Мария Адриановна. Неизвестно, купил ли Витолс эти карты.

## Литература

Брославская, Татьяна Владимировна (2008). Духовное пространство личности великого Учителя. Школа Н. А. Римского-Корсакова. Язеп Витол. *Musicus: Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова*. № 4 (13), с. 33–36

Ван Домбург-Окунева, Эльвира Анатольевна (Фатыхова) (2012). Письма А. К. Глазунова к А. К. Герман: Из переписки с Попечительным Советом. *Источниковедение истории культуры. Сб. статей и материалов*. Ред. Э. А. Ван Домбург-Окунева. Вып. 3. Санкт-Петербург: Перспектива, с. 44–66

Витол, Язеп (1969). *Воспоминания, статьи, письма*. Ленинград: Музыка

Витолинь, Екаб (1969). Из эпистолярного наследия Язепа Витола. *Витол Язеп Воспоминания, статьи, письма*. Ленинград, с. 263–266

Витолинь, Екаб (1969). Язеп Витол в латышской музыке. *Витол Язеп. Воспоминания, статьи, письма*. Ленинград: Музыка, с. 3–10

Вольман, Борис Львович (1970). *Русские нотные издания XIX – начала XX века*. Ленинград: Музыка

Глазунов, Александр Константинович (1958). Мой подарок Иосифу Ивановичу Витолю к 70-летию со дня его рождения 26 июля 1933 года. А. К. Глазунов. *Письма. Статьи. Воспоминания: Избранное*. Москва: Гос. муз. издат-во, с. 498–505

Гравитис, Ольгерт (1966). *Язеп Витол и латышская народная песня*. Москва; Ленинград: Музыка

Оссовский Александр Вячеславович (1910). *М. П. Беляев и основанное им музыкальное дело: Краткий очерк. XXV 1885–1910*. Санкт-Петербург: Товарищество Художественной печати

*Памяти Митрофана Петровича Беляева: Сборник очерков, статей и воспоминаний* (1929). Париж: Издание Попечительского совета для поддержки русских композиторов и музыкантов

Рильке, Райнер Мария (2003). *Рильке и Россия. Письма. Дневники. Воспоминания. Статьи. Стихи*. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха

Римский-Корсаков, Николай Андреевич (1955–1). *Летопись моей музыкальной жизни. Полное собрание сочинений*. Т. 1. Москва: Музгиз

Фатыхова, Эльвира Анатольевна (2001). Деятельность А. К. Глазунова в Попечительном Совете (по письмам к Ф. И. Гроссу). *Музыкальное наследие России: истоки и традиции*. Сост. З. М. Гусейнова. Санкт-Петербург: СПбГК, с. 202–235



# JĀZEPS VĪTOLS' MATERIALS IN THE "RUSSIAN COMPOSERS' AND MUSICIANS' SUPPORT CURATOR COUNCIL" ARCHIVE (ST. PETERSBURG CONSERVATORY MANUSCRIPT DIVISION)

Vladimir Somov

## Summary

**Keywords:** Jāzeps Vītols, St. Petersburg Conservatory, music manuscripts, archival collections of St. Petersburg

Jāzeps Vītols – a student of Nikolai Rimsky-Korsakov, and a close friend of Alexander Glazunov and Anatoly Lyadov – was also a full member of the Mitrofan Belyayev circle. Therefore, it is not a coincidence that, in agreement with Belyayev's last will and testament, when the *Russian Composers' and Musicians' Support Curator Council* was established in 1904, Vītols was mentioned as Lyadov's deputy and, in 1914, after Lyadov's death, Vītols assumed his role.

The archive materials stored in the St. Petersburg State Conservatory Scientific Research Manuscript Division reflect the diverse work of the Council – organising and financing Russian symphonic music concerts, selecting winners and presenting the yearly Mikhail Glinka Award, supporting the Chamber Music society, managing the Belyayev publishing house, etc. The name of Jāzeps Vītols can be found in many documents and council meeting minutes, reports and financial documents. The collection holds the composer's correspondence – more than 100 documents – dated from 1903 (a letter to Belyayev) to 1918. These are Vītols' letters to the Council and copies of the Council's letters to the composer, as well as two significant correspondences with the Council's secretaries – Fyodor Ivanovich Groes (in German) and Angelika Karlovna Hermann (in Russian).

A few of the Council's letters inform the artist about him being awarded the Glinka Award. Still, the epistolary heritage mainly discusses the organisation of concerts of Vītols' works, composition publishing (including the sending of manuscripts to St. Petersburg and Leipzig, music printing, proofreading, artistic design of the publications, pricing, translation expenses, salaries, etc.) This business correspondence also mentions the names of Rimsky-Korsakov, Lyadov, Glazunov, Nikolayev, and other contemporaries.

Altogether, the archive documents of the St. Petersburg Conservatory and Vītols' preserved correspondence material in Riga (including letters from Franz Schäffer, and others), reflect in great detail the work of the Curator Council.

# JĀZEPA VĪTOLA MAZ PAZĪSTAMO VĒLĪNO VĒSTUĻU LIECINĀJUMS SARAKSTĒ AR IRĒNI NARVAITI

Armands Šuriņš

**Atslēgvārdi:** Jāzeps Vītols, vēstules, Otrais pasaules karš, latviešu mūzikas dzīve, Latvijas konservatorija, vācbaltieši, trimdas latviešu kultūra

Mūsdienās Jāzeps Vītols loma Latvijas kultūrā jau ir kļuvusi aksiomātiska. Tādēļ katrs materiāls, kas saistās ar viņa personību, īpaši pirmavots, ir ārkārtīgi vērtīgs. Būtiski, ka līdzās tiešai informācijai par komponistu šādi materiāli vienmēr sniedz arī plašāku liecību par mūsu kultūru kopumā un rada nākamajām paaudzēm priekšstatu par to pretrunīgo un spraigo laikmetu, ko vēsturnieki apzīmē ar vārdiem *20. gadsimta pirmā puse*. Tādas ir arī līdz šim nepublicētās Jāzepa Vītola vēstules savai kompozīcijas teorijas klases absolventei Latvijas konservatorijā Irēnei Narvaii (*Irene Narvait, 1914–2009*). Šī vācbaltu māksliniece dzimusi un uzaugusi Rīgā, taču kopš 1939. gada dzīvoja Vācijā, kur galvenokārt strādāja par baznīcas ērgelniecei un mūzikas pedagoģi un kur samērā nesen 95 gadu vecumā Hamburgā noslēdzās viņas mūžs.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Sīkāk par Irēnes Narvaites dzīvesgājumu var lasīt šī raksta noslēgumā – pielikumā *Biogrāfiskās ziņas par Irēni Narvaii*.

146



1. attēls. Irēne Narvaite

<sup>2</sup> Inventāra numuri vēstulēm pagaidām vēl nav piešķirti, tās ir numurētas hronoloģiskā secībā.

Kolekcijā, kas ir pieejama Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā, Jāzepa Vītola piemiņas istabas krātuvē, ir saglabāti 46 vēstuļu un pastkaršu oriģināli, kā arī to kopijas.<sup>2</sup> Šie dokumenti līdz mūsdienu pētniekiem ir gājuši garu ceļu. Irēne Narvaite kā dārgu piemiņu rūpīgi glabāja katru lietu, kas viņu saistīja ar profesoru Vītolu. Mūziķe iznesa vēstuļu sainīti cauri Otrā pasaules kara vētrām un pēckara grūtībām, ņēma to līdzī kopā ar pašu nepieciešamāko bēgļu gaitās – gan meklēdama patvērumu no

aktīvās karadarbības šausmām, gan vairīdamās no Austrumvācijas komunistiskās varas represijām pret reliģiozo inteligenci un nonākot Rietumvācijā. Apzinoties Vītola vēstuļu kultūrvērtību un rūpējoties par to pieejamību plašākām aprindām, Irēne Narvaite pagājušā gadsimta 60. gados atdeva visus tekstus pārrakstīt ar rakstāmmašīnu. Izveidotajā norakstā viņa ar roku veica korekcijas, precizējot vācu mašīnrakstītāju kļūdaini atveidotos personvārdus un vietvārdus atbilstoši oriģināliem. Jau tolaik māksliniece nodrošināja šo materiālu kopiju izgatavošanu vairākos eksemplāros un to nogādi rietumu latviešu sabiedriskajām organizācijām, kopš Latvijas neatkarības atjaunošanas – arī arhīviem Latvijā (1993. gadā – Jāzepa Vītola muzejam Gaujienas *Anniņās*).



2. attēls. Irēne Narvaite jaunībā [b. g.]

Visbeidzot, pēc mūziķes nāves saskaņā ar viņas vēlmi visi vēstuļu oriģināli 2010. gada 8. septembrī tika nodoti Latvijas Mūzikas akadēmijas Jāzepa Vītola piemiņas istabai.

Vēstules ir uzrakstītas nevainojamā vācu valodā, ko Vītols brīvi pārvaldīja jau kopš bērnības. Tās tapušas laika posmā no 1940. gada sākuma līdz 1947. gada nogalei. Ne vēstuļu skaits, ne to aptvertais hronoloģiskais periods pirmajā brīdī nešķiet liels, zinot skaņraža ilgo mūžu un raženo epistulāro mantojumu. Taču jāpatur prātā, ka tās tapušas dzīves noslēgumā un atspoguļo pieredzes bagāta, vieda astoņdesmitgadnieka skatījumu uz mūziku un citām kultūras jomām ne tikai Latvijas mērogā, bet arī pasaules kontekstā. Tās dokumentē sarežģītus, strauji mainīgus sabiedriski politiskās dzīves apstākļus, kas ļoti atturīgi, tomēr trāpīgi iezīmējas vēstuļu tekstā.

Divas pirmās vēstules (vēstules nr. 1, 2<sup>3</sup>) tapušas Latvijas pirmās brīvvalsts laikā, stāstot nesen aizbraukušajai Irēnei Narvaitei par stabilitātes un labklājības pilno dzīvi, iesoļojot valsts un tās mūzikas augstskolas pastāvēšanas trešajā gadu desmitā. Trīs nākamās vēstules (vēstules nr. 3–5) rakstītas pirmajā padomju okupācijas posmā (1940–1941), savukārt veseli divi duči turpmāko (vēstules nr. 6–29) – nacistu okupācijas gados (1941–1944). Svešo varu apstākļos mākslinieks uz brīdi it kā ieraujas sevī, uz kādu laiku nedaudz apraujas vēstuļu rakstīšanas intensitāte. Iespējams, tas saistīts arī ar pieaugušo administratīvā darba slodzi, saskaroties ar režīmu jaunajām prasībām un kategoriskajiem norādījumiem konservatorijai, kā arī cenšoties iespējami mazināt draudošo kaitējumu ilgus gadus lolotajai augstskolai. No 1942. gada vēstuļu intensitāte jūtami pieaug, taču spēkā pieņemas arī raižpilni motīvi, par Latvijas mūzikas nākotni domājot.

No Latvijas sūtītās vēstules atspoguļo Vītola dzīves ritmu: ziemā – darbs Rīgā, vasarā – atpūta Vidzemes laukos, Valkas apriņķa Gaujienā, netālu no Igaunijas robežas. 30. vēstule tapusi 1944. gada oktobrī tikai

<sup>3</sup> Šeit un turpmāk iekavās norādīti attiecīgo vēstuļu numuri I. Narvaitei adresēto J. Vītola vēstuļu sarakstā, ko ap 2003. gadu izveidoja muzikoloģe, JVLMA profesore, *Dr. art.* Vita Lindberga. Ņemot vērā to, ka vēstules ir īsas (lielākā daļa rakstītas Vītola sīkajā, kaligrāfiskajā rokrakstā un iekļaujas vienā vai divās lappusēs, bet dažas ir tikai pastkartes), to lappušu numerācija nav norādīta.

divas nedēļas pēc vecmeistara aizbraukšanas no Latvijas, un arī visas turpmākās ir rakstītas bēgļu gaitās (vēstules nr. 30–46), diskomforta apstākļos kara izpostītajā Polijā un Vācijā un bieži mainot dzīvesvietas. Tās ir tagadējās Polijas ziemeļdaļas pilsētas Gdaņska (tolaik Danciga) un Sopota, pēc tam Ziemeļreinas–Vestfālenes reģiona vācu pilsēta Detmolda un tās priekšpilsēta Hidezene, beidzot Lībeka, kurā noslēdzas mākslinieka mūžs. Sākotnēji tas ir vēl Otrā pasaules kara noslēgumgads, taču pēdējās desmit vēstulēs – jau miera periods, tiesa, materiālo likstu un to radīto cilvēcisko ciešanu apēnots. Vēstules caurstrāvo rūpīgi maskēta rezignācija, veca un slimā vīra neziņa par rītdienu, zaudējuma rūgtums, samērojot savu nožēlojamo eksistenci svešumā ar raženajiem darbības gadiem Latvijā un spožo karjeras sākumu Sanktpēterburgā. Runājošas šķiet pat garās pauzes starp vēlinajām vēstulēm – septiņi mēneši, pat gads un trīs mēneši; šādu klusēšanu nevar skaidrot tikai ar materiāliem vai medicīniskiem iemesliem.

Tomēr Jāzeps Vītols nezaudē sev tik ļoti raksturīgo ideālismu. Negaidīts jauneklīgas enerģijas pieplūdums staro no vairākām 1946. gada vēstulēm (vēstules nr. 38–43). Tajās 83 gadus vecais, jau nopietnu veselības problēmu māktais sirmgalvis klusā priekā un lepnumā vēsta par savu pedagoga ideālu atdzimšanu. Tiek veidota un sāk darbību rietumos nonākušo baltiešu pirmā mūzikas izglītības iestāde – Baltijas mūzikas skola (jeb koledža) Detmoldā. Laime būt atkal derīgam savai tautai, vēl vairāk – ne tikai latviešu, bet arī lietuviešu un igauņu politiskajiem emigrantiem, liek aizmirst ciešanas un pārestības. Tas rosina ar gaišāku skatu lūkoties nākotnē – lūk, ievēribas cienīgs paraugs tiem cilvēkiem, kurus sīkas sadzīves likstas itin drīz pārvērš kurnētājos un čikstētājos.

\* \* \*

Viens no būtiskākajiem tematiem Jāzepa Vītola un Irēnes Narvaites saziņā ir *L a t v i j a s m ū z i k a s d z ī v e s* aktualitātes, īpaši – *L a t v i j a s k o n s e r v a t o r i j a* un izcilāko tās *a b s o l v e n t u* darbība. Plaši raksturotas esošo un bijušo *k o m p o z ī c i j a s s t u d e n t u* personības un likteņi, arī *k o l ē ģ u* veikums un koncertdzīve.

Komponists trāpīgi un krāšņi tēlo Latvijas konservatorijas 20 darbības gadu jubilejas svētkus (vēstule nr. 1), izcilā mūziķa, ērģeļspēles profesora Nikolaja Vanadziņa (1892–1978) 50 gadu jubileju trūcīgajos karalaika apstākļos (vēstule nr. 16) un citas svinības. Vecmeistars piemin sava Pēterburgas studenta un Latvijas Skaņražu kopas līdzgaitnieka, komponista un mūzikas kritiķa Jāņa Zālīša (1884–1943) nāvi un ziņo, ka sācis pētījumu<sup>4</sup> par nelaiķa māksliniecisko veikumu (vēstule nr. 26). Viņš atsaucas arī uz citu mākslinieku un Latvijas konservatorijas kolēģu aiziešanu mūžībā, piemēram, iejūtīgi vēstot par pianistēm, klavierspēles profesorēm Emmu Goldmani-Elverfeldi (1876–1940) (vēstule nr. 1) un Nadeždu Kārkliņu (1878–1943) (vēstule nr. 21).

<sup>4</sup> Jāzeps Vītols to nepretenciozi dēvē par piemiņas rakstu. Tomēr vēstules tekstā pieteiktās Jāņa Zālīša oriģinālmanuskriptu studijas liecina par vērienīga analītiska pētījuma ieceri, kuru diemžēl nav izdevies īstenot.

Pārsteidzoša ir pedagogiskā tālredzība, ar kādu Vītols izvērtē audzēkņu turpmākās attīstības iespējas. Katru pavasari viņš lakoniski uzslavē tā gada labākos Latvijas konservatorijas absolventus – viņu skaitā ir vēlāk rietumu pasaulē plaši pazīstamais latviešu vijoļvirtuoos Olafs Ilziņš (1923–2012)<sup>5</sup>, (vēstule nr. 3), trimdas latviešu sabiedrībā iecienītais čellists Jānis Ozoliņš (1919–2000) (vēstule nr. 26) un pianiste, pēckara Latvijā nenogurdināmi darbīgā koncertmeistare Vilma Cīrule (dzim. 1923) (vēstule nr. 26).

<sup>5</sup> Vairākos avotos atrodamais nāves gadskaitlis 1990 ir kļūda.

Profesors Vītols vēstulēs vairākkārt cildina savu kompozīcijas teorijas studentu Rihardu Glāzupu (1920–1993), slavē viņa muzikālo talantu, uzcītību un cilvēciskās īpašības (vēstules nr. 3, 7, 26, 27 u. c.). Vēlāk, 20. gs. 50.–80. gados, Rihards Glāzups guva plašu starptautisku ievēribu kā izcils Latvijas Nacionālās operas diriģents. Vītols augstu vērtē arī cita sava audzēkņa – Alberta Jēruma (1919–1978) talanta smalkumu (vēstules nr. 7, 41 u. c.), tomēr sākotnēji pauž nepatiku pret jauneklā mūzikas atonālo izteiksmi, ko atklāti dēvē par maldu ceļiem – Jērums "airējas mānīgajos ūdeņos" (vēstule nr. 13).

Taču citkārt sirmais profesors ir bijis ļoti labvēlīgs pret studentu modernistiskajiem centieniem. Gluži vai cits Jāzeps Vītols, ne vairs līdzšinējais, pret laikmetīgās mākslas tendencēm paskarbaiss skolotājs mūs uzrunā, vēstot par Alberta Jēruma Stīgu kvartetu (1942). "Jērums [...] nesen debiteja ar ļoti *individuālu* stīgu kvartetu; man par lielu uzjautrinājumu es tiku par to (t. i., par savu pozitīvo vērtējumu A. Jēruma opusam – A. Š.) no konservatīvās puses ļoti tieši aizskarts: *kā Jūs varējāt* (to slavēt – A. Š.)! utt." (vēstules nr. 19). Ļoti atzinīgi vecmeistars izteicies arī par 1944. gada 25. maija laikmetīgās mūzikas koncertu, kurā atskaņoti triju viņa kādreizējo audzēkņu Volfganga Dārziņa (1906–1962), Marģera Zariņa (1910–1993) un Alberta Jēruma darbi: "Koncerts, ko es [...] gribētu atzīt par visas pagājušās sezonas interesantāko. [...] Trīs jauni autori, visi jaunas gribas pieteicēji – un katrs no viņiem pilnīgi ar savu paša seju. [...] Pārdzīvojums, kas man sagādāja nepieredzētu baudījumu [...] mani silti saviļņoja uzticības dēļ [...] – trīs muzikāli cīņas gaiļi rēķinājās ar manu – mūžvecā – spriedumu." (vēstule nr. 26) Šie izteikumi neapšaubāmi liek pārvērtēt aizspriedumus par Vītola šķietami konservatīvo muzikālo gaumi un pieeju pedagogijā. Vecmeistara uzskatu izpratnei ļoti būtisks un trāpīgi formulēts ir vēl kāds apgalvojums, kas lasāms citā vēstulē, pusotru gadu agrāk: "Ja arī mūzika ir skaņās ļoti jauna – cilpu es tāpēc viņai negatavošu, kamēr tai nepietrūkst iekšējā loģika, kamēr tai ir ko teikt." (vēstule nr. 18) Tātad – galvenais Jāzepa Vītola muzikālo simpātiju vai antipātiju k r i t ē r i j s atrodams nevis klaji stilistiskā klasicitātes un modernitātes pretstatā, bet gan citos vektoros: 'saturīgums – bezsaturīgums' un 'formas skaidrība – formas anarhija'.

<sup>6</sup>Par studijām pie Jāzepa Vītola kara laikā liecību atstājis tolaik jaunākais vecmeistara students Tālvāldis Ķeniņš, kurš atceras savas nodarbības Vītola dzīvoklī Ģertrūdes ielā 3–15, kas notika neoficiālā gaisotnē, – visu nacistiskās okupācijas periodu individuālās stundas notika pie konservatorijas pasniedzējiem mājās. Ķeniņa vecākie kolēģi 1941./1942. mācību gadā bija Vītola klases audzēkņi Alberts Jērums, Eduards Šēnfelds, Voldemārs Linde, Valentīns Bērzkalns, Ilgonis Šķipsna, Rihards Glāzups un Viktors Baštiks. (Grāvītis 1999: 204–205).

<sup>7</sup>Voldemārs Linde (1912–1955) – diriģents, beidzis Latvijas konservatoriju 1942. gadā, Ventspils mūzikas skolas direktors (1942–1945), emigrējis uz Kanādu, kur bijis kora *Viesturs* dibinātājs, Pirmo Kanādas dziesmu svētku virsdiriģents (1953), sacerējis skaņdarbus klavierēm, stīgu instrumentiem, balsij.

<sup>8</sup>Ilgonis Šķipsna (1920–1989) – vijolnieks, komponists, pēc Otrā pasaules kara dzīvoja Zviedrijā, Stokholmā.

<sup>9</sup>Eduards Šēnfelds (1910–1990) – komponists, beidzis Latvijas konservatorijā kompozīcijas un ērģeļu klasi, studējis Latvijas Universitātē tieslietas. Pēc Otrā pasaules kara dzīvojis Anglijā. Komponējis darbus klavierēm, ērģelēm un orķestrim, kā arī vokālos darbus.

<sup>10</sup>Jēkabs Poruks (1895–1963) – komponists, publicists, pedagogs un mūzikas dzīves organizators. Bijis cieši saistīts ar Latvijas Nacionālo operu (dramaturgs 1929–1936, direktors 1936–1944 ar pārtraukumu 1940–1941) un dažādām sabiedriskajām organizācijām (Latvijā Skaņražu kopas priekšsēdētāja vietnieks, pēc 1944. gada trimdā – aktīvs latviešu sabiedriskās un kultūras dzīves, Dziesmu svētku kustības rosinātājs un rīkotājs).

Jauno studējošo skaņražu personības vecmeistars raksturo taktiski, ar toleranci pret viņu individualitāti<sup>6</sup> – tas sakāms ne tikai par Rihardu Glāzupu, bet arī par Voldemāru Lindi<sup>7</sup> (vēstules nr. 13, 14), Ilgoni Šķipsnu<sup>8</sup> (vēstules nr. 14, 18) un vairākiem citiem. Lietpratīgais mūzikas pedagogs neklūdīgi saskata tās jauno censoņu talanta šķautnes, kuru pilnīgāku attīstību var droši atstāt laika ritējuma ziņā. Piemēram, lasāms, ka Ilgonim Šķipsnam vēl “pietrūkst apcerīgas lirikas – to viņš vēl iemācīsies, kad kādreiz – tai īstajai – meitenei ieskatīsies acīs” (vēstule nr. 26). Arī kritiskākas piezīmes tiek izteiktas saudzīgi, nereti ar humoru, līdzās kritikai tūdaļ uzslavējot. Par studentu Eduardu Šēnfeldu<sup>9</sup> vēstīts, ka “skaņu figūras sabrūk zem viņa ķepām” (vēstule nr. 13), taču turpat viņš tiek novērtēts kā panākumiem bagāts ērģelnieks. Līdzās šim pedagogiskajām gudrībām izceļas arī profesora piedodošā attieksme pret studentu Rihardu Glāzupu par vecāko biedru palīdzības neatļautu izmantošanu harmonijas rakstuda veiktā (konkrētāk, tā ir bijusi Irēnes Narvaites palīdzība). Viņš prot atrast uzslavas cienīgu momentu pat šādā situācijā – “mazais Glāzups” ir rīkojies kā īsts džentlmenis, jo, visā atzīstoties, viņš “kā kavalieris noklusēja – tikai Jūsu vārdu” (vēstule nr. 27).

Daudz prasīgāka, dažkārt pat negaidīti skarba vai ironiska ir Jāzepa Vītola attieksme pret tiem māksliniekiem, kuri jau beiguši konservatoriju. Pazīstamajam mūzikas publicistam, vēlākajai rietumu latviešu muzikoloģijas autoritātei Jēkabam Porukam tiek pārņemta nepietiekama intensitāte komponista darbā: “Tas tāpat tik tikko komponē kādu takti.” (vēstule nr. 13) Izdarīts secinājums, ka konservatorijā šo mākslinieku būtu derīgi norīkot administratīvā amatā, kam žēl tērēt aktīvus radošus talantus.<sup>10</sup> Par visai mazcerīgu nosaukts populārais dziesminieks romantiķis, pēckara gados tautā iemīļotu skatuves darbu un bērnu mūzikas autors Arvīds Žilinskis (1905–1993) (vēstule nr. 15), par viduvēju – vēlākais latviešu stīgu kvartetu un kordarbu meistars Jānis Līcītis (1913–1978) (vēstule nr. 3). Jāņem vērā, ka šie komponisti nepavisam nav izcēlušies ar radikālu modernismu, gluži pretēji – viņi vairāk pazīstami kā klasisko tradīciju kopēji. Jāzepa Vītola kritiķiem, kuri komponistam un pedagogam pārmet pārmērīgu pieķeršanos tradīcijām, rutīnas rosinātas simpātijas pret tradicionālistiem, kā arī neiecietību pret tālaika avangardu, šeit varētu rasties viela pārdomām. Jāatceras arī Jāzepa Vītola kā mūzikas kritiķa attieksme pret ārzemju mūzikas meistariem – no Antonīna Dvoržāka (*Dvořak*, 1841–1904) līdz pat Igoram Stravinskim (*Стравинский*, 1882–1971) (Muške 1974: 77, 120). Recenzenta darbības pirmajos gadu desmitos pret viņiem pausto skepsi vēlāk ir nomainījis iecietīgs, pat atzinīgs vērtējums. Ņemot vērā šādas viedokļu pārmaiņas, arī Vītola kritiskais skatījums uz Poruku un citiem latviešu skaņražiem vairs nešķiet galīgais spriedums, bet tikai tā brīža redzējums.

Visatzinīgākos vārdus Vītols veltījis Ādolfam Skultem, savas praktiskās kompozīcijas klases 1936. gada absolventam, asistentam Latvijas konservatorijas darbā jau vairāku gadu garumā, tobrīd jaunam docentam, vēlāk ilggadējam mūsu mūzikas augstskolas profesoram.<sup>11</sup> Tieši Skulti vecmeistars vērtējis kā latviešu mūzikas lielāko cerību un sava darba galveno turpinātāju nākotnē un vienmēr izjutis īpašas simpātijas pret viņa talantu (vēstules nr. 7, 11, 21 u. c.). Bažas profesoram sagādā vienīgi doma par pedagoga un administratora darba vienmuļību, kas mērķtiecīgajam censonim varētu laupīt laiku mākslinieciskajām izpausmēm. Ar lielu interesi Jāzeps Vītols seko Skultes radošajam darbam pie Simfonijas (1940–1944, partitūra nav saglabājusies, mūzikas materiāls vēlāk ietverts citos darbos, to skaitā Pirmajā simfonijā *Par mieru*, 1954). Fragmentāri iepazīstoties ar topošās simfonijas partitūru, profesors nodēvē to par "laikmeta zīmi" (vēstule nr. 13). Citkārt viņš par savu audzēkni saka: "No šī lielgabala visiem būs respekts." (vēstule nr. 15) Profesors cilvēciski jūtas pagodināts par Skultes vēlmi atjaunot sava skolotāja Pirmās simfonijas (1887) partitūru, taču klusībā ļoti raizējas, ka šis darbs kavēs paša Ādolfa Skultes jaunās partitūras pabeigšanu. Rezumējot savu attieksmi pret Skulti, Vītols norāda: "Labi, ka es zinu, kam atstāt savu mantojumu." (vēstule nr. 21) Svešumā nonācis, vecmeistars atklāti atzīst, ka "no mūsu konservatorijas pulka man vēl arvien sāpīgi pietrūkst Ādolfa Skultes" (vēstule nr. 36).

Ļoti atzinīgus vērtējumus Vītols adresējis arī Ādolfa Skultes brālim Bruno Skultem (1905–1976), slavējis viņu kā Radio orķestra vadošo diriģentu (vēstules nr. 11, 18 u. c.), kurš komponē dzīvīgas, krāsās starojošās orķestra partitūras un kā diriģēšanas jomas izcilība dodas studiju braucienā uz Leipcigu<sup>12</sup> (vēstule nr. 6). Pateicoties abu brāļu uzņēmībai, Jāzepa Vītola Pirmās simfonijas restaurēšanas ideja tiek novesta līdz galam. Par atjaunojuma pirmatskaņojumu lasām, ka "vecā dāma bija no abiem brāļiem – viens pie partitūras, otrs pie pulsts – uzspodrināta tā, ka tā neatstāja pārāk sabrukušu iespaidu" (vēstule nr. 24). Labvēlības pilns ir vecmeistara skatījums uz citiem bijušajiem audzēkņiem – Jāni Ķepīti (1908–1989) un Jāni Norvili (1906–1994) (vēstule nr. 15), silti sirsnīgas viņa atsauksmes par ērģelnieci, vēlāk atzītu bibliotēkas darba speciālisti Aldonu Jozuus<sup>13</sup> (vēstules nr. 7, 8, 27), dzīva interese par garīgi stiprās, bet fiziski trauslās Lūcijas Garūtas (1902–1977) (vēstule nr. 36) un daudzu citu mākslinieku likteni kara gados.

Salīdzinot ar savu esošo un bijušo audzēkņu raksturojumu, Vītols vēstulēs Narvaitei uzkrītoši maz attēlojis vidējās un vecākās paaudzes skaņumākslinieku darbību. Ražīgais, stilistiski interesantais Alfrēds Kalniņš (1879–1951) (vēstule nr. 27), kā arī Jāzepa Vītola Sanktpēterburgas laika skolnieks un Latvijas konservatorijas kolēģis Ādolfs Ābele (1889–1967) (vēstule nr. 40) nosaukti tikai vienreiz, turklāt tīri sadzīviskā, ne muzikālā kontekstā. Savukārt folkloras un Skaņražu

<sup>11</sup> Komponists Ādolfs Skulte (1909–2000) 30. gadu beigās strauji apliecināja sevi arī kā meistarīgu pedagogu, bet pēckara gados ilgstošā profesora darbā izaudzināja vairāk nekā 60 komponistu (to skaitā – starptautiski labi pazīstamie skaņraži Imants Kalniņš, Romualds Kalsons, Mārtiņš Brauns un Rihards Dubra, arī Artūrs Grīnups, Ģederts Ramans, Vilnis Šmīdbergs, Imants Zemzaris u. c.).

<sup>12</sup> Nozīmīga bija arī Bruno Skultes stažēšanās Austrijā, Zalcbugas *Mocarteumā* pie diriģenta Klemensa Krausa.

<sup>13</sup> Aldona Jozuus (1908–1991) – Irēnes Narvaites ērģeļspēles pedagoga, Latvijas konservatorijas profesora Pētera Paula Jozuus meita, Vītola krustmeita, intravertās Narvaites studiju gadu tuvākā draudzene. Saisīta ar Latvijas konservatoriju gan kā daudzsološa ērģeļklases absolvente, gan vēlāk ilggadēja augstskolas bibliotēkas vadītāja. Viņas lietpratīgais darbs konservatorijas nošu un grāmatu krātuves uzturēšanā un pilnveidošanā ilga vairāk nekā 60 gadu. Gaišs, sirsnīgs cilvēks, kura pasaulredzējums un garīgais starojums virknei pēckara gadu jauniešu veidoja būtisku kultūrtiltu uz Latvijas pirmās brīvvalsts laikmetu. Liels vēsturisks Aldonas Jozuus nopelns ir daudzu vērtīgu latviešu mūzikas vēstures dokumentu glābšana no iznīcības 40.–50. gados, totalitārisma apstākļos pašreizējā riskējot ar stāvokli sabiedrībā un personīgo likteni.

kopas entuziasta Emiļa Melngaiļa (1874–1954), simfoniķa Jāzepa Mediņa (1877–1947) vai pazīstamo brāļu Jurjānu vārdi tekstā neparādās vispār. Biežāk minēts vienīgi Jānis Mediņš (1890–1966), taču arī te nav ne vārda par komponista jaunrades vērtējumu. Tiek raksturots viņa aranžētāja veikums – profesionāli nevainojamā, tomēr Vītola gaumei pārāk krāšņi instrumentētais Roberta Šūmaņa klavierdarbu ciklu *Karnevals* (1834) (vēstule nr. 17). Pieminētas pārmaiņas Jāņa Mediņa diriģenta darbības juridiskajā statusā<sup>14</sup> (vēstule nr. 18), vēlāk cildināts radošo spēku zenītā esošā piecdesmitgadnieka daiļrades skaitliskais ražīgums pretstatā paša Jāzepa Vītola vecumdienu nespēkam (vēstules nr. 40, 43). Iespējams, šāda attieksme izriet no ilggadīgajā pedagoga darbā attīstītajām interesēm – profesoram ir šķitis būtiskāk vērtēt, kā attīstās jaunie, nekā komentēt jau nobriedušu personību veikumu.

<sup>14</sup> Par Radiofona galveno diriģentu kļūst Bruno Skulte, taču Mediņa intensīvā sadarbība ar orķestri turpinās.

Arī koncertdzīves vērtējums vēstulēs Irēnei Narvaitei kopumā neizceļas ar īpašu detalizāciju. Pašsaprotami, ka atskaņotājmākslā nevarēja gaidīt ražīgas norises bēgļu gaitās, bet arī no Latvijas sūtītajās gan pirmskara, gan vācu okupācijas laika vēstulēs ir visai skopas ziņas par koncertdzīvi. No Latvijas Nacionālās operas tālaika repertuāra te vienīgi garāmejojot nosaukts kāds baletiestudējums (vēstule nr. 17); arī Radiofona orķestra darbība figurē galvenokārt tikai kā abiem sarakstes dalībniekiem vispārzināms fakts bez koncertu sīkāka iztirzājuma. Acīmredzot, te netieši atspoguļojas vecmeistara ierobežotās iespējas apmeklēt sabiedriskus pasākumus, reimatiskajai kaitei un vispārējam vecuma nespēkam progresējot.

Tādēļ kā īpašs savas iestādes patriotisms jāvērtē skaņraža klātbūtne visos svarīgākajos Latvijas konservatorijas muzikālajos sarīkojumos un jaunu augstskolas koncertieru veidošanā. Šie fakti, pretēji norisēm ārpus augstskolas, vēstulēs atspoguļoti ļoti detalizēti. Aukstajā 1941.–1942. gada ziemā komponists ar saviļņojumu, pat ar priecīgam spītam tuvu lepnumu raksta par vērienīgu tematisku Volfganga Amadeja Mocarta mūzikas vakaru, kas īstenojas, ignorējot apkures problēmu radīto diskomfortu (vēstule nr. 10). Sevišķi slavēts Latvijas konservatorijas orķestris, kura skanējums neatlaidīga darba rezultātā ieguvis nepieciešamo spožumu (vēstule nr. 3).

Vēl jo aizkustinošāka ir vārgā sirmgalvja uzņēmība, pat zināma varonība, 40. gadu otrajā pusē ar savu klātbūtni pagodinot virkni mūzikas dzīves norišu, kas rīkotas pašu latviešu bēgļu spēkiem, galvenokārt kameramūzikas un kordarbu koncertus. Tādējādi Jāzepa Vītola personība piešķir tiem lielāku nozīmi visas sabiedrības acīs – gan tautiešu, gan mītnes zemes saimnieku vāciešu, gan arī britu pēckara administrācijas skatījumā. Šo sarīkojumu vidū Vītols izceļ latviešu mūziķu veikto Pjetro Maskanji (*Mascagni*, 1863–1945) operas *Zemnieka gods* (1890) iestudējumu Bruno Skultes vadībā Oldenburgā. Viņš raksta: "Ar uzrunu ievadīju pirmo latviešu operas uzvedumu svešumā un par to gandrīz saņēmu bārienu, jo izteicos nedaudz tiešāk



nekā bija vēlams sabiedroto tuvuma dēļ. Pēdējais brauciens – turp un atpakaļ 460 km, mani tomēr [...] nogurdināja.” (vēstule nr. 40)

Daļa sarakstes skar paša Jāzepa Vītola jaunrādī gadsimta 40. gadus. Vairākās 1942. gada vēstulēs lasāms par darbu pie apjomīgās vokālinstrumentālās kompozīcijas *Jēzus Nācaretē* (vēstules nr. 10–15). Tā būtībā uzskatāma par pirmo oratoriju latviešu mūzikas vēsturē, lai gan dažkārt vēriena ziņā tiek pieskaitīta pie pieticīgākā reliģiskās kantātes žanra. Jāzeps Vītols trāpīgi attēlo kuriozo situāciju, kad pašam komponistam steigā jārada literārā teksta atdzejojums vāciski, jo sākotnēji sagatavotais tulkojums izrādās nekvalitatīvs. Sirmā skaņraža pirmais mēģinājums vārsnās izpelnās pat profesionālu dzejnieku, piemēram, Kārļa Jēkabsona (1879–1946), neviltotu atzinību (vēstule nr. 13).

Kara gadu un bēgļu gaitu kontekstā dziļu nozīmi gūst Jāzepa Vītola kordziesma *Trimdā* ar Vācijā dzīvojošā brāļa Aleksandra Vītola (1866–1949) dzeju. Komponists raksta: “Mans Hanavas brālis atsūtīja [...] tekstu, kas bija atskanējis no viņa izmocītās dvēseles. Es Jums jau vienreiz stāstīju, ka viņš bija izracies no savas mājas drupām [...]. Lai gan jau 40 gadus naturalizējies Vācijā, viņš ar visu savu dvēseli ir piekēries vecajai dzimtenei un kopš 20 gadiem (ik gadus – A. Š.) ir bijis mans uzticamais viesis vasarā. Viņa teksts runā par Latvijas likteni vārdos, kurus nav iespējams aizmirst.” (vēstule nr. 39) Sākotnēji vīru korim radīto kompozīciju autors drīz vien aranžējis jauktajam korim, gluži praktiski rūpējoties par latviešu bēgļu kora repertuāru. Interpretu atsaucība ilgi nav jāgaida – tajā pašā vēstulē par jauktā kora versiju lasāms, ka “arī šis jau tiek dziedāts; es nesen viņu dzirdēju kādā garīgā koncertā Detmoldā” (vēstule nr. 39).

40. gadus izvērsās arī Jāzepa Vītola literārā darbība. Līdzās jau nosauktajai apcerei par Jāni Zālīti un iecerei uzrakstīt pētījumu par Dziesmu svētku vēsturi<sup>15</sup> (vēstule nr. 19) vecmeistaru nodarbina slavenās, mūsdienās jau par hrestomātisku izziņas avotu kļuvušās *Manas dzīves atmiņas* (Vītols 1988). Pats mākslinieks sākotnēji bija nolēmis dzīves laikā tās nepublicēt (vēstule nr. 14). Tomēr 1943. gada vasarā pēc dažu fragmentu nodrukāšanas izdevumā *Latvijas Mēnešraksts*<sup>16</sup> komponists ir priecīgi izbrīnīts par panākumiem un atgūst ticību nepieciešamībai dokumentēt savu dzīvi un laikabiedru darbību. Tikai nu jau raizes sagādā kas cits – iespējas pabeigt un saglabāt manuskriptu, kā arī turpināt tā publicēšanu (vēstules nr. 23, 29 u. c.).

Jāzepa Vītola vēstules Irēnei Narvaitei trāpīgi zīmē 20. gadsimta 40. gadu vēstures notikumu fonu, ko caurstrāvo divas galvenās vadlīnijas: Latvijas patriota nostāja un humānisms. Jau sarakstes sākumā Jāzeps Vītols izsaka prieku, ka viņa audzēkne neaizmirst Latviju un ilgojas pēc tās (vēstule nr. 1). Padomju karaspēka veikto valsts aneksiju 1940. gada 17. jūnijā komponists nodēvē par “līdzīgi brāzmai pār mums nākušo notikumu” (vēstule nr. 3). Tas ir

<sup>15</sup> Pētījums nav īstenots. Par tā ievirzes iespējamo rakursu un J. Vītola skatījumu uz mūsu kormūzikas problemātiku varētu spriest no viņa nedaudz agrāk sacerētās esejas *Latviešu kora dziesmas attīstība* (Vītols 1940).

<sup>16</sup> Pilnīgākas *Atmiņu* publikācijas: Latvijā – krājumā *Latviešu mūzika* (1958, 1962, ar cenzūras īsinājumiem), rietumu pasaulē – atsevišķā grāmatā (1963, apgāds *Daugava*, bez beigu nodalām). Pilns izdevums tika izdots Latvijā 1988. gadā (Vītols 1988).

visnotaļ piesardzīgs raksturojums, slēpjot atklātu notikušā vērtējumu. Taču turpat dziļā pārliecībā piebilsts, ka būs "jānāk taču atkal laikiem, kad varēs redzēt skaidrāk" (vēstule nr. 3). Tādēļ pēdējais Latvijas konservatorijas izlaidums brīvajā Latvijā raksturots ar zīmīgu zemtekstu – tas komponista skatījumā ir kā "gaismas stars – varbūt ilgākam laikam" (vēstule nr. 3). Līdzīga piesardzība, kas vērigam lasītājam tomēr ļauj droši uzminēt mūziķa patiesās domas par notiekošo, jūtama arī nākamajā rudenī, kad boļševikus jau nomainījusi cita "puse, kam ir dota vara ar vienu spalvas vilcienu iznīcināt" (vēstule nr. 6).

Zīmīgs ir vecmeistara lūgums jaunajai mūziķei, meklējot piemērotu repertuāru kārtējiem Dziesmu svētkiem, ar kuriem paredzēts svinēt Pirmo Vispārējo dziesmu svētku 70. gadskārtu (tie bija paredzēti 1943. gadā Bauskā, taču nenotika). Komponists saprot, ka nacisma diktatūras apstākļos nebūs iespējams sarīkot svētkus bez skaitliski kupla vācu dziesmu iekļāvuma. Tādēļ, apzinot iespējamās kompozīcijas, viņš lūdz savai skolniecei atsūtīt "ne himniska rakstura" (izcēlums mans – A. Š.) darbus, kas būtu tikai "vienkārši dziedājumi par tēvu zemi" (vēstule nr. 9). Tā Jāzeps Vītols tālredzīgi mēģina nodrošināties, lai svešā vara atļautu rīkot latviešu tautas svētkus, bet nespētu tos izmantot nacisma propagandai. Citkārt viņš, pretstatā oficiālajai *urrāoptimistiskajai* ideoloģijai, par avīzēm raksta: "Mēs sen jau esam atradinājušies iemest tajās priecīgu skatienu." (vēstule nr. 19) Turpat, dažas rindiņas tālāk, autors liek noprast par saviem centieniem pasargāt studentus no piespiedu mobilizācijas vācu armijā: "Ar dažu labu (studentu – A. Š.) man jāveic *izņēmuma kristības*; t. i., tādiem, kuru laiks īstenībā vēl nav pienācis, jāizsniedz gatavības apliecības." (vēstule nr. 19)

<sup>17</sup> Arnolds Klotiņš sniedz arī paplašinātu Vītola domas izklāstu: "Viss mans mūža darbs ir bijis variācijas par tēmu – tēviņa Latvija." (Klotiņš 2013)



3. attēls. Dzīve ir ceļš...

Sarakstē atklāti izpaužas vēl kāda, vēlākajos pēcpadomju pētījumos nereti pieminēta patriotisma izpaušme. Savas 80 gadu jubilejas svinībās publiskajā uzrunā sirmmais mūziķis ir uzsvēris: "Mana dzimtene – Latvija!" (Vēriņa 1991: 196, Klotiņš 2013<sup>17</sup>), taču vācu avīze *Zeitung in Ostland* to izlaidusi no svētku atreferējuma. Šajā sakarā mūziķis vēstulē ironizē, ka viņa vārdi bijuši "laikam nelaikmetīgi" (vēstule nr. 21). Pusgadu vēlāk lasām kādu frāzi, kas spilgti ilustrē totalitārisma apstākļu veicinātu psiholoģisko duālismu: "Ar runām un atbildēm es esmu vācu kungiem tuvinājies." (vēstule nr. 24) No šķietami padevīgā pilsoņa puses pie *runām un atbildēm* palicis nepiebilsts vien tāds sīkums kā – *bet ne ar domām un darbiem*. Savukārt par domām un darbiem liecina mūsdienās atklātībā nākušais Jāzepa Vītola paraksts zem nelegālās, kara beigu posmā nacistu vajātās Latvijas Centrālās padomes memoranda, kas aicina novērst abu okupāciju radīto postu un atjaunot valsts neatkarību (Klotiņš 2013). Komentārs nelielam

biogrāfiskam kontekstam – Latvijas Centrālo padomi vadīja advokāts Konstantīns Čakste (1901–1945, nacistu represiju upuris), kura tēvs Latvijas valsts pirmais prezidents Jānis Čakste (1859–1927) 19. gadsimta 60. gadu Jelgavā bija Jāzepa Vītola bērnības dienu draugs.

1944. gadā, kad daudzi kolēģi jau bija atstājuši dzimteni, māksliniekam palīdz darbs un cerība, ka Latviju nevajadzēs pamest: “Mēs – es un sieva – viņiem gan nesekosim. Vēl mēs ceram [..]” (vēstule nr. 28) Situācijai pasliktinoties, dzīvesbiedres Annijas Vītolas (1890–1982) atbalsts ir izšķirošs: “Mana sieva ir stipra savā pārliecībā, ka mūsu vieta ir šeit un nekur citur, un tajos acumirkļos, kad es sāku svārstīties, prot mani atkal no jauna nostādīt uz kājām.” (vēstule nr. 29)

Otrā pasaules kara norises skarbi ielaužas Latvijas konservatorijas dzīvē – ar studiju gada saīsinājumu (vēstule nr. 20), mācību iestādē ierīkoto lazareti (vēstule nr. 6) un no tā izrietošu nepieciešamību strādāt mājās vai īrētās telpās, piemēram, Majevska mūzikas skolā<sup>18</sup> (vēstules nr. 7, 16, 18, 24 u. c.). Kopš tā laika atklātas bažas par augstskolas likteni caurstrāvo vairāk nekā pusi vēstuļu. Tās rosina lasītāju iztēloties situāciju, kad “svece ir luksuss, ko var atļauties tikai vienskaitlī” (vēstule nr. 14), un saprast noskaņojumu, saņemot pavēli par Latvijas konservatorijas evakuāciju uz Vāciju (vēstule nr. 29). Vienlaikus Jāzeps Vītols līdz pat aizbraukšanai pauž konsekvanta askēta nostāju materiālos jautājumos, kas skar viņu personīgi: “Mēs, kopumā ņemot, dzīvojam tik normālos apstākļos, kādi pašlaik vispār ir iespējami; es sev pat liekos kā nostādīts izņēmuma stāvoklī.” (vēstule nr. 8) Arī bēgļu gados likstas ir pārstāstītas atturīgā, pat *pašironiski episkā* manierē, turklāt nekad neaizmirstot sirsnīgus pateicības vārdus mājvietu saimniekiem. “[..] Mani saimnieki ir laipnības personificējums, neņem man pat ļaunā, ja es [..] viņu salonu – vienlaikus ēdamzāli – pārbūvēju par savu guļamistabu.” (vēstule nr. 31) “Kērera kungs [..] man uzdāvināja pavisam jaunu lineālu, pat sarkanā papes kastītē (uz Ziemassvētkiem!), bet neko, uz kā varētu vilkt līnijas.” (vēstule nr. 34) Tikai ģimenes mīluļa – papagaiļa Pēteriša ciešanas, smagajos pēckara apstākļos pārtiekot no nepiemērotas barības, rosina sirmo mākslinieku vienīgo reizi atklāti lūgt palīdzību draugiem, arī Irēnei Narvaitei (vēstule nr. 36).

Par Vītola dziļo cilvēcību liecina prasme pacelties pāri aizspriedumainam sabiedrības dalījumam *savējos* un *svešajos*. 1941. un 1942. gadā viņš pauž prieku, ka Latvijā atgriežas un mūsu mūzikas dzīvē atkal iekļaujas nesen piespiedu kārtā aizbraukušie kolēģi, piemēram, vācbaltu ērģelnieks Hanss Gromanis (*Hans Grohmann*, 1898–?), ērģelnieks un komponists Eduards Kalniņš (1893–1948, etniskais latvietis) un citi (vēstule nr. 13). Gluži pašsaprotami, ka dziļi iejūtīga un silti labvēlīga interese par Irēnes Narvaites gaitām Vācijā caurstrāvo teju katru vēstuli, variējoties no raizīpilnas gādības līdz uzmundrinājumam ar trāpīgu joku.

<sup>18</sup> Viena no pazīstamākajām klavierspēles privāttudijām Rīgas centrā, Lāčplēša ielā 11. 20. gs. 30. gados tā piederēja pianistam un pedagogam Jūlijam Majevskim, bet 1940. gadā tika pakļauta padomju varas īstenotajai mūzikas izglītības sistēmas piespiedu reorganizācijai.

Bēgļu gaitās Vācijā, būdams jau jūtami ierobežots pārvietošanās iespējās, Jāzepe Vītols tomēr skaidri uztver un seko līdzi latviešu mākslinieku darbības nozīmīgākajām norisēm. Jau no pirmajām nedēļām svešumā smagajā 1944. gada rudenī tiek rīkoti koncerti, popularizēta latviešu mūzika, tajā skaitā arī Vītola darbi. Tiek meklētas iespējas sadarbībai ar igauņu, lietuviešu un citu tautu politiskajiem emigrantiem un vietējiem vācu mūziķiem (vēstule nr. 31). Arī sirmais profesors iesaistās šajā darbā, aranžējot Emīla Dārziņa (1875–1910) *Melanolisko valsī* (1904). Tomēr tobrīd meistarū vairs neatstāj sajūta, ka tas viss tiek darīts tikai pašu priekam un vienotības sajūtai, jo karjeras iespēju un pat oficiāla darba izredžu nav. Toties pēc diviem mēnešiem – 1945. gada sākumā jau valda cita situācija. Jāzepe Vītols liecina, ka latviešu mūziķi ir pamanīti un kļuvuši vajadzīgi Vācijā, sāk strauji iejusties jaunajā vidē un atrod darbu, neraugoties uz smagajiem materiālajiem un morālajiem apstākļiem (vēstule nr. 36). Arī pats sirmais komponists sāk meklēt kontaktus ar viņam draudzīgo Beļajeva izdevniecību Leipciģā (vēstule nr. 40) un plāno trimdas latviešu Dziesmu svētku norises. Viņš lepojas ar savu Vācijas audzēkņu, vēlāk pazīstamu trimdas latviešu mūziķu Longina Apkalna<sup>19</sup> un Anatolija Bērzkalna<sup>20</sup> sasniegumiem (vēstule nr. 43).

<sup>19</sup> Longīns Apkalns (1923–1999) – dziedonis, diriģents, komponists, muzikologs, kurš no 1944. gada dzīvojis Vācijā. Jāzepe Vītola skolnieks (1945–1947). Komponējis mūziku simfoniskās, vokālās mūzikas u. c. žanros, publicējis grāmatu *Lettsche Musik* (1977), bijis līdzredaktors trimdā izdotajiem almanahiem *Latvoju Mūzika*.

<sup>20</sup> Anatolijs Bērzkalns (1922–1995) – pianists un muzikologs, studējis Latvijas konservatorijā. Pēc Otrā pasaules kara emigrējis uz ASV, komponista, muzikologa, diriģenta Valentīna Bērzkalna (1914–1975) jaunākais brālis.

C i t i sarakstē pārspriestie jautājumi papildina priekšstatu par Jāzepe Vītola harmonisko personību un viņa plašo interešu loku. Nereti vēstulēs ir skarta ā r z e m j u mūzikas dzīve un vēsture, aptverot plašu laika amplitūdu no baroka līdz pat 20. gs. 40. gadiem. Vītols iztaujā Irēni Narvaiti par viņam nezināmām detaļām vācu ērģelkultūras vēsturē, piemēram: "vai Bahs ir spēlējis ērģeles arī Nikolaja baznīcā? (runa ir par Johana Sebastiāna Baha darbību Leipciģā, kas 1946. gadā kļuva arī par jaunās mūziķes dzīvesvietu – A. Š.)" (vēstule nr. 39). Sarakstē ar bijušo skolnieci profesors vairākkārt nosauc daudzu ērģelnieku iecienīto modernas ievirzes romantiķi, neoklasicisma priekšvēstnesi Maksī Rēgeru (*Reger*, 1873–1916), kura mūzika viņam personīgi neesot pieņemama un nespējot kļūt tuva (vēstules nr. 4, 6, 13 u. c.). Tomēr kāda nianse šajos spriedumos iezīmē būtisku un simpātisku Jāzepe Vītola personības iezīmi – vecmeistara toleranci un redzesloka plašumu, jo Vītols nenovēršas no viņam garīgi svešās mūzikas ar kategorisku nepatiku un nevēlēšanos iedziļināties – īpašību, kas dažkārt raksturīga padzīvojušiem cilvēkiem. Tā vietā viņš atzīst: "Jums par prieku es tiešām gribētu ieslēgt Rēgeru savā sirdī, [...] turpmāk [...] pielikšu tam vislielākās pūles." (vēstule nr. 13)

30.–40. gadu mijā, neizbraucot no Latvijas, Jāzepam Vītolam ir visai maz aktuālu iespaidu par ārzemju atskaņotājmākslu, taču to kompensē garajā mūžā krāto atmiņu spilgtums. Ikreiz, sarakstē ar Irēni Narvaiti skarot kāda agrāk iepazīta interpreta personību, komponists sniedz kodolīgu vērtējumu, balstoties uz saviem agrākajiem priekšstatiem. Piemēram, viņš sajūsminās par Drēzdenes filharmonijas diriģentu

Paulu van Kempenu (*van Kempen*, 1893–1955), kurš reiz diriģējis Ludviga van Bēthovena Trešo, *Heroisko* simfoniju tā, kā "es vēl nekad nebiju dzirdējis" (vēstule nr. 25), ar dziļu cieņu atminas izcilo ērģelnieku un ilggadējo Leipcijas Sv. Toma baznīcas kantoru Karlu Štraubi (*Montgomery Rufus Karl Siegfried Straube*, 1873–1950) (vēstules nr. 22, 39), raksturo arī citus mūziķus.

Jāzeps Vītols vēlas saprast, kādas tendences tālaika Vācijā tiek apzīmētas ar jēdzienu *laikmetīgā mūzika* (vēstule nr. 18), interesējas par vairākiem vācu komponistiem, piemēram, par Hugo Distleru (*Distler*, 1908–1942), Armīnu Knābu (*Knab*, 1881–1951), Karlu Marksu (*Marx*, 1897–1985) un Ernstu Pepingu (*Peping*, 1901–1981) (vēstule nr. 18 u. c.).<sup>21</sup> Tomēr ar daudzām modernās mākslas parādībām sirmajam māksliniekam vēl nav iznācis saskarties – piemēram, skaņradis godprātīgi atzīst, ka par elektroakustisko instrumentu trautoniju<sup>22</sup> vēl neko nav dzirdējis (vēstule nr. 21). Pēckara Vācijā materiālu raižu un veselības likstu jūklī komponists tomēr rod iespēju sekot laikmetīgās mūzikas jaunumiem, sevišķi latviešu interpretu sniegumā, un sarakstē ar Irēnu Narvaiti nosauc *hipermoderno* (tāds ir vēstulē lasāmais apzīmējums) Bendžaminu Britenu (*Britten*, 1913–1976), tobrīd 32 gadus jauno angļu skaņradi, kura Stīgu kvartetu (1941) mūsu vecmeistars tver ar profesionālu un labvēlīgu interesi (vēstule nr. 39).

Irēnes Narvaites dāvināto grāmatu sakarā komponists rūpīgi izvērtē polemiku, kas skar viņam labi pazīstamos ar krievu, sevišķi Sanktpēterburgas mūziku saistītos jautājumus. Vītols komentē arī grāmatās atrodamos spriedumus par mākslā novatorisko un sadzīvē ekspansīvo krievu komponistu Modestu Musorgski un viņa darbu redakūru, ko veicis Nikolajs Rimskis-Korsakovs, Vītola skolotājs Pēterburgas konservatorijā (vēstules nr. 19, 22). Jāzeps Vītols ar izbrīnu un nepatiku norobežojas no vācu komponista Hansa Pfcnera (*Pfitzner*, 1869–1949) negatīvās nostājas pret Rimski-Korsakovu grāmatā *Klausieties Hansu Pfcneru* (*Hört auf Hans Pfitzner*, 1938), kas lielā mērā iezīmē grāmatas autora tuvināšanos nacistiskās Vācijas oficiālajam viedoklim. "Viņš ar šo rakstu ir zaudējis kaut ko no sava goda," raksta Vītols (vēstule nr. 19). It kā garāmejojot, komponists zīmīgi ieskicē sava vienaudža, drauga un Sanktpēterburgas konservatorijas kolēģa Aleksandra Glazunova personību, atminoties viņa bohēmiskās noslieces (vēstule nr. 22).

Apmainoties ar iespaidiem par lasīto d a i ļ l i t e r a t ū r u, Jāzeps Vītola vēstulēs atrodam virkni nosaukumu ļoti plašā žanru un stilistikas amplitūdā – no polārpētnieka Alfrēda Vegenera memuāriem *Pēdējais Grenlandes brauciens* (vēstule nr. 14) līdz Narvaites ieteiktajai Karla Ludviga Šleiha pasakai *Zvani*, kas profesoru aizrāvusi ar neparastu fantāzijas un realitātes apvienojumu (vēstule nr. 36). Vītols ļoti augstu vērtējis Aksela Muntē *Stāstu par Sanmikelu*, ko mēdzis atkārtoti pārlasīt (vēstule nr. 33), kā interesantu pārdomu rosinātāju

<sup>21</sup> Ņemot vērā nacisma režīma klātbūtni 40. gadu pirmās puses kultūrdzīvē un tā klaji naidīgo attieksmi pret modernismu, laikmetīgās mūzikas jēdziens tā laika tekstos, arī Jāzeps Vītola vēstulēs, nav viennozīmīgi skaidrojams. Nosaukto komponistu daļrāde gan neietilpst sava laika radikālākajā avangardā, tomēr Hugo Distlera centieni baznīcas mūzikas žanros pārvarēt ierasto klasiski romantisko izteiksmi vairākkārt noveda pie konfliktsituācijām starp komponistu un režīmu. Turpretī vairāku Karla Marksa skaņdarbu nepretenciozi demokrātiskais veidols ārēji sabalsojās ar sadzīviskas masu mūzikas vienkāršoto gaisotni, ko kultivēja režīms.

<sup>22</sup> Elektronisks mūzikas instruments, ko 1929. gadā izgudroja vācu inženieris Frīdrihs Trautveins (1888–1956), uzskatāms par sintezatora priekšteci.

nosaucis arī Daniela Varē grāmatu *Smejošā diplomāta atmiņas*, kuras autors bijis itāļu diplomāts dažādās Eiropas un Āzijas valstīs, arī Ķīnā (vēstule nr. 14).

<sup>23</sup> Vilhelms Bušs (*Wilhelm Busch*, 1832–1908) – vācu dzejnieks un zīmētājs, sevišķi spilgti izpaudies karikatūras žanrā.

Personīgu šarmu komponista vēstulēm piešķir jauks h u m o r s. Ērgelniekam aukstā laikā vajagot spēlēt *con fuoco*, lai pats sasildītos un sasildītu savu draudzi (vēstule nr. 9). "Mūsu lielais dzejnieks Vilhelms Bušs<sup>23</sup> dzied: *trīs nedēļas varde bija tik slima, tagad tā, paldies Dievam, atkal smēķē* (es pa šo laiku diemžēl atkal esmu ieradis smēķēt!)." (vēstule nr. 3) 1942. gada vasara ir devusi lielisku miežu ražu: "Pat mana labā acs šajā vasarā varēja uzrādīt divus miežu graudus." (vēstule nr. 14) Ērģeles, kam kara laikā vērtīgā metāla dēļ izņemtas dekoratīvās stabules, izskatās kā "matronas ar tukšām vietām zobos – ja neatradīsies zobārsti, kas gādās par protēzēm" (vēstule nr. 21). Savukārt paša komponista atmiņu manuskripti nonākuši šķietami drošā vietā: "Vai tikai žurkas tos neizlietos kā nedēļnieču cisas?" (vēstule nr. 29) Garīgi svešo Makša Rēģera Pasakalju (1899) J. Vītols nespēj "ieslēgt savā sirdi", kas "nav pietiekami ietilpīga – viņa neietilpst nevienā tās kambarī, neskatoties uz ārstu konstatēto sirds paplašinājumu." (vēstule nr. 13) Vēl pēdējā vēstulē Jāzeps Vītols cēli uzraksta, ka "mana tauta nes mani uz rokām" (vēstule nr. 46) – un tas saprotams gan pārnestā, gan diemžēl arī vistiešākajā nozīmē, jo ar smagu sirdskaiti slimajam komponistam ir aizliegta fiziska piepūle, pašam pārvietojoties pa kāpnēm.

\* \* \*

Jāzeps Vītola vēstules Irēnei Narvaitei ir koncentrēta liecība par latviešu mūzikas klasiķa darbību un uzskatiem mūža izskaņā. 20. gadsimta 40. gadu pirmās puses un vidus Latvijas un Eiropas dzīves un kultūras lakonisks šķērsgriezums, skatīts dzīves pieredzes bagāta astoņdesmitgadnieka acīm – tā gribētos vienā teikumā raksturot bagātīgo izziņas materiālu, ko sniedz sirmā profesora vēstules absolventei.

<sup>24</sup> Vēstuļu kārtošanā un izpētē epizodiski iesaistījās arī J. Vītola piemiņas istabas vadītāji – mākslas doktori profesors Oļģerts Grāvītis (1926–2015) un Zane Prēdele. O. Grāvītis atšķirībā no V. Lindenbergas vēstuļu katalogā līdzās vēstulēm un pastkartēm ir iekļāvis arī dažus citus dokumentus, ko Vītols nosūtījis Irēnei Narvaitei. Tas ir ielūgums uz komponista 80 gadu jubilejas svinīgo sarīkojumu Rīgā (kara apstākļu dēļ jaunajai mūziķei gan nebija iespējams uz to ierasties) un divi avižu izgriezumī – preses atsauksmes par Jāzeps Vītola profesionālo darbību, to skaitā viņa kompozīcijas teorijas klases absolventa muzikologa, mākslas doktora Jēkaba Vitolīņa (1898–1977) raksts (Vitolins 1942). Tādējādi Oļģerta Grāvīša katalogā ir par trim vienībām vairāk (kopā 49) nekā Vitas Lindenbergas katalogā.

Līdzās vēstuļu adresātei Irēnei Narvaitei milzīgu pateicību par mūsu klasiķa vēstuļu pieejamību šodienas pētniekiem ir pelnījusi ilggadējā JVLMA mūzikas vēstures profesore, habilitētā mākslas doktore V i t a L i n d e n b e r g a (1942–2006). Viņa ziedoja ne mazums sava rosīgā mūža stundu šīs vēstuļu kopas zinātniskai apstrādei sarežģītā un ļoti laikietilpīgā darbā.<sup>24</sup> Professore apzināja oriģinālmateriālus, salīdzināja Vītola rokrakstus ar mašīnraksta kopijām, īstenoja apjomīgā un valodnieciski komplicētā vācu teksta nevainojamu tulkojumu latviešu valodā, noskaidroja vēstulēs nosaukto neskaidro jēdzienu un, precizējot datus, caurskatīja daudzas biogrāfijas un citus arhīvu materiālus.

Pēc Vitas Lindenbergas atzinuma, visu ap 60 gadiem ilgušo Vītola radošo darbību caurstrāvo viena tēma, kas piešķir tai harmoniskas izlīdzinātības starojumu – *s a u l e u n g a i s m a*. Arī komponista vēstules Irēnei Narvaitei pauž viedu un labestīgu sirsnību, apkopo sirmā mākslinieka pasaules redzējumu, viņa estētikas uzskatu virzību un daiļrades principus. Šis mūža novakarā tapušais epistolārais mantojums ir kā ideālistisku gara gaismas centienu lakonisks vispārinājums, pacelšanās tālu pāri sašaurinātiem reģionāliem, profesionāliem vai laikmeta ietvariem. Tāda ir Jāzepa Vītola personība – ar kultūras pieredzes veidota cilvēka atklātu, objektīvu skatu uz austrumiem un rietumiem.



159

4. attēls. Irēne Narvaite Latvijas konservatorijas Kompozīcijas teorijas klases 1939. gada izlaidumā.  
Sēž (no kreisās): prof. Jāzeps Vītols, doc. Ādolfs Skulte.  
Stāv (no kreisās): Leonīds Lifšics, Valentīns Utkins, Irēne Narvaite, Irēna Bergmane, Dmitrijs Kuļkovs.  
(Ziņas par foto no grāmatas *Jāzeps Vītols. Raksti par viņa dzīvi un darbu 80 gados*, Rīga, 1944, 205. lpp. Fotogrāfs nezināms).

## Biogrāfiskās ziņas par Irēni Narvaiti

Daudzpusīgā mūzikas kultūras darbiniece Irēne Narvaite ir bijusi ērģelniece, atskaņotājmākslas un mūzikas teorijas priekšmetu pedagoģe, metodiķe, aranžētāja, žurnāliste un redaktore.

Dzimusi Rīgā 1914. gada 2. novembrī vācbaltu ģimenē, viņa agri zaudējusi tēvu, bankas ierēdni Jensu Jūliusu Narvaiti (*Jens Julius Narvait*), Irēne Narvaite uzaug mātes Klāras Narvaites, dzim. Štreceles (*Clara Narvait, geb. Strözel*) gādīgajā aprūpē un kopš mazotnes iemīl baznīcas ērģeļu skanējumu (Cipulis 2010: 7). Paralēli mācībām Rīgas 8. vācu pamatskolā, tad Vācu pilsētas skolā un visbeidzot Rīgas vācu vidusskolā viņa privāti izglītojusies klavierspēlē pie ērģelnieces Ernas Baumanes.

No 1934. līdz 1939. gadam topošā mūziķe studē Latvijas konservatorijā (tagadējā JVLMA) divās specialitātēs: ērģeļspēlē pie profesora Pētera Paula Jozuus un kompozīcijas teorijā pie profesora Jāzepa Vītola. Līdzās pedagoga devumam Irēnei Narvaitei kļūst svarīgs Vītola cilvēciskais atbalsts, izņēmuma kārtā sarūpējot trūcīgajai censonei stipendiju, kas nacionālisma ideoloģijas un autoritārisma apstākļos Latvijā cittauniešiem nepienācās.

1934. gadā paralēli studijām aizsākas Narvaites profesionālā darbība – viņa kļūst par ērģelnieka palīdzi Rīgas evaņģēliski luteriskajos dievnamos: Vecajā Sv. Ģertūdes baznīcā (1934–1936) un Sv. Pētera baznīcā (1936–1939). Kopš 1935. gada viņa ir arī klavierspēles privātskolotāja.

1939. gada novembrī, pakļaujoties Vācijas valdības rīkojumam un līgumam par vāciešu izceļošanu no Latvijas, Irēnei Narvaitei kopā ar māti jāpārceļas uz Vāciju. Smago pārdzīvojumu virkni turpina saskare ar nacistu režīmu un Otrā pasaules kara postu, kā arī totalitārisma režīmu sovjetiskā bloka valstīs – Polijā un Austrumvācijā (Cipulis 2010: 7).

## Irēnes Narvaites dzīve un darbība ārpus Latvijas

No 1939. līdz 1945. gadam Irēne Narvaite ir P o z n a ņ ā (tagadējās Polijas rietumos, tolaik – vācu pilsēta Pozene; pilsētas nosaukums *Posen* konsekventi lietots Vītola un Narvaites sarakstē). Kara apstākļos neatrodot ērģelnieces darbu, mūziķe vienu gadu nostrādā par pastnieci un piedzīvo absurdu piespiedi pārkvalifikāciju par blokflautisti. No 1940. gada rudens līdz 1945. gadam viņa ir Poznaņas ev. lut. Kristus baznīcas ērģelniece un kantore, taustiņinstrumentu spēles privātskolotāja (1941–1945), kā arī klavierspēles pedagoģe Poznaņas tautas mūzikas skolā (1942–1945).

No 1943. gada Irēne Narvaite stažējas ērģeļspēlē un muzikoloģijā pie profesora Johannesa Pīrziga (*Johannes Piersig, 1907–1998*) V r o c l a v ā (tolaik vācu pilsēta Breslava, arī nosaukums *Breslau* tiek lietots Vītola



un Narvaites sarakstē). No 1945. līdz 1946. gadam Irēne Narvaite ir baznīcas ērģelniece B e r l ī n ē, Grunevaldes (*Grunewald*) priekšpilsētā.

Tālākais ceļš Irēni Narvaiti ved uz L e i p c i g u, kur no 1946. līdz 1958. gadam viņa strādā kā ev. lut. Sv. Nikolaja baznīcas ērģelniece un kantore, ir arī taustiņinstrumentu, solfedžo, mūzikas teorijas, epizodiski arī vokālās mākslas privātskolotāja. Darbojas arī kā koncertējoša ērģelniece. Leipcigā nostiprinās Irēnes Narvaites radošā sadarbība ar Johannesu Pīrzigu, Sv. Nikolaja baznīcas diriģentu. Viņai izveidojas cieša draudzība ar Pīrzinga ģimeni – mūziķe kļūst par krustmāti Pīrziga meitai Dorotejai (prec. Šarma, *Sharma*), daudz laika un sirsnības mūziķe velta arī citiem šīs kuplās ģimenes bērniem. No 40. gadu beigām līdz 1958. gadam Narvaite strādā arī kā Pīrzinga zinātniskā asistente, rakstu krājumu sastādītāja un redaktore, bez tam arī Leipcigas radio mūzikas žurnāliste, bet no 1954. līdz 1958. gadam – t. s. brīvā līdzstrādāniece senām tradīcijām bagātājā Frīdriha Hofmeistera (*Hofmeister*) mūzikas izdevniecībā Leipcigā – redaktore, korektore, instrumentspēles metodisko materiālu autore un aranžētāja. Irēnes Narvaites galveno interešu lokā bijusi ērģelmūzikas vēsture, baznīcas kultūra, izcilu mūziķu personības (H. Šics, J. S. Bahs u. c.), socioloģijas un mūzikas pedagogijas jautājumi. Sekojot savam domubiedram prof. Pīzigam, viņa tos risina vācu inteliģences apvienībai *Spirituskreis* raksturīgā garā. Austrumvācijas režīms ilgstoši veic ideoloģisko spiedienu uz apvienības pārstāvjiem, bet 1958. gadā kustību aizliedz pavisam, tādēļ lielākā daļa tās dalībnieku emigrē uz demokrātiskajiem rietumiem.

1958. gadā Irēne Narvaite kopā ar māti kā politiskā bēgļe nonāk R i e t u m b e r l ī n ē . No 1959. līdz pat 2009. gadam viņa dzīvo H a m b u r g ā, kur turpina strādāt par J. Pīrziga zinātnisko asistenti līdz pat viņa darbības noslēgumam. Līdz 70. gadu sākumam Irēne Narvaite joprojām uzstājas kā koncertējoša ērģelniece, no 1960. līdz 1979. pildot arī Hamburgas pilsētas Eimsbīteles rajona Eidelštetes priekšpilsētas ev. lut. Sv. Elizabetes baznīcas ērģelnieces un kantores pienākumus. Irēne Narvaite ir bijusi aktīva sabiedriskā darbiniece, tostarp Sv. Elizabetes baznīcas jauno ērģeļu iegādes un uzstādīšanas iniciatore un koordinatore.

Ievērojama mūziķes dzīves daļa ir veltīta mātes aprūpei, kura ilgstoši slimoja un 1981. gadā šķīrās no dzīves. 80. gadu vidū pasliktinās Irēnes Narvaites veselības stāvoklis, un viņa ir spiesta ierobežot sabiedriskās aktivitātes, tomēr turpina konsultēt jaunos mūziķus un saglabā interesi par kultūras dzīvi un sabiedriski politiskajām pārmaiņām 80. gadu beigās.

1993. gada vasarā Irēne Narvaite ciemojas Latvijā, vēro XXI Vispārējos latviešu dziesmu svētkus un piedalās profesora Jāzepa Vītola pārapsveidīšanā Rīgā, apmeklē Jāzepa Vītola muzeju Gaujienas *Anniņās*

un dāvina muzeja materiālu krātuvei rūpīgi sagatavotās Skolotāja vēstuļu kopijas.

Ilgais, gara gaismas un labestības piepildītais Narvaites mūžs noslēdzas 95 gadu vecumā Hamburgā 2009. gada 20. decembrī.

Jāzepa Vītola, Ingrīdas un Karīnas Gūtbergu un citu laikabiedru atmiņās un raksturojumos (Cipulis 2010: 9) līdzās ērģeļspēles meistarībai, radošumam, mērķtiecībai, perfektai atmiņai un plašai kompetencei mūzikā uzsvēta Irēnes Narvaites dziļā cilvēcība, kas sakņojas reliģiozā ideālismā, draudzīgums, līdzsvarotība un sirdssiltums, uzticēšanās, vēlme palīdzēt un rūpes par līdzcilvēkiem.

Īpaši jāizceļ Irēnes Narvaites allaž siltās pateicības jūtas pret visiem, kuri viņai snieguši palīdzību. Mākslinieci visai trāpīgi raksturo viņai mīļš aforisms, kas mūziķes kaligrāfiskajā rokrakstā lasāms veltījumu ierakstos un apsveikumu kartītēs: "Pateicība, kura vienmēr sakņojas cieņā pret otru cilvēku, ir un paliks liela cilvēka iezīme." (Cipulis 2010: 5)

Dzīvojot Vācijā, viņa līdz mūža galam nenogurstoši ar labu vārdu pieminēja profesoru Jāzepu Vītolu, bez kura atbalsta un uzmundrinājuma mūziķes karjera, viņasprāt, nebūtu bijusi iespējama. Tādēļ māksliniece jutās gandarīta, novēlot savus finansiālos ietaupījumus ziedojumam Latvijas Mūzikas akadēmijai – jaunu ērģeļu būvei un stipendijām talantīgiem ērģeļklases studentiem. Saskaņā ar Irēnes Narvaites vēlmi pēc viņas nāves JVLMA Jāzepa Vītola piemiņas istaba saņēma arī visus Meistara vēstuļu oriģinālus, bet 2010./2011. studiju gada sākumā augstskolā noritēja izjūsts piemiņas sarīkojums, veltīts viņas izcilajai personībai.

### **Literatūra un citi avoti**

Cipulis, Rūta, Kardele, Telse (2010). *Irēne Narvaite*. Hamburga: pavairots manuskripts

Graubiņš, Jēkabs (sast.; 1944). *Jāzeps Vītols. Raksti par viņa dzīvi un darbu 80 gados*. Rīga: Latvju Grāmata

Grauzdiņa, Ilma (sast.; 1993). *Brīnišķais spēks*. Rīga: Mācību iestāžu metodiskais kabinets

Grāvītis, Oļģerts (sast.; 1999). *Jāzeps Vītols tuvinieku, audzēkņu un laikabiedru atmiņās*. Rīga: Zinātne

Klotiņš, Arnolds (sast.; 2013). *Jāzepam Vitolam 150*. Rīga: UNESCO Latvijas Nacionālā komisija

Muške, Vija (1974). *Jāzeps Vītols mūzikas kritiķis*. Rīga: Zinātne

Prēdele, Zane (2015). *Jāzeps Vītols kultūras atmiņas dinamikā: kanoni un arhīvi*. Rīga: manuskripts (doktordisertācija)

Siliņš, Uldis (2006). *Dziesmai vieni gala nava. Jāzeps Vītols savās un laikabiedru vēstulēs. 1918–1944*. Rīga: Nordik

Vēriņa, Sofija (1991). *Jāzeps Vītols – komponists un pedagogs*. Rīga: Avots

Vitolins, Jakabs (1942). Joseph Wihtol. Ein lettischer Tonschöpfer. *Deutsche Zeitung im Ostland*, 22. marts

Vītols, Jāzeps (1940). Latviešu kora dziesmas attīstība. *Raksti un Māksla* 2.

Vītols, Jāzeps (1988). *Manas dzīves atmiņas*. Rīga: Liesma

Vītols, Jāzeps (vēstules, 1940–1947). Vēstules Irēnei Narvaitei (oriģināli, mašīnraksta kopijas un tulkojumi). Glabājas Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā, Jāzepa Vītola piemiņas istabā.

# THE TESTIMONY OF THE LITTLE-KNOWN LATE LETTERS OF JĀZEPS VĪTOLS TO IRENE NARVAIT

Armands Šuriņš

## Summary

**Keywords:** Jāzeps Vītols, letters, World War II, Latvian music life, Latvian Conservatory, Baltic Germans, Latvian culture in exile

The previously unpublished letters from Jāzeps Vītols (1863–1948) to Irene Narvait (also Irēne Narvaite, 1914–2009, after 1939 – in Germany), a graduate of his composition theory class at the Latvian Conservatory that he himself established, is a valuable primary source that provides a compact testimony about the final years of the Latvian music composer, providing a view of his aesthetic beliefs, world view and his creative credo. It enriches the understanding of the European cultural panorama, influenced by the dramatic course of history in the first half of the 20th century.

Starting in 1940, over the course of seven years, these 46 letters in excellent German, reveal Vītols' rhythm of life in Latvia – winter work in Riga, summer relaxation in Gaujiena. The last third of the letters were written while he was a refugee, frequently moving between cities in Poland and Germany.

In his letters, Vītols describes current events in Latvian music life, the Conservatory and the careers of the graduates, the successes and fates of students and colleagues, farsighted evaluations of budding composers, with the most praise reserved for Ādolfs Skulte (1909–2000), his Latvian Conservatory assistant, and later, a professor for many years. The letters also reflect Vītols' musical and literary creativity – work on the sacred cantata *Jēzus Nācaretē* (*Jesus in Nazareth*) – including the translation of the literary text into German, the choir song *Trimdā* (*In Exile*) with the poetry of his brother who lived in Germany, and the topical *Atmiņas...* (*Memories...*), that became a chrestomathic source of information.

In the context of 1940s history, there are two important guidelines which permeate throughout the letters: Latvian patriotism and humanism. There are attempts to protect the students from forced mobilization in the German army, insuring that foreign powers are not able to use the Song Festival and other Latvian folk traditions for totalitarian propaganda, and to rise above the prejudices of separating society into *us* and *them*. In every letter there is a deep sensitivity and interest about Narvait's experiences in Germany, varying from anxious caring to encouragement with a well-aimed joke. Clear worries about the fate of the Latvian Conservatory are expressed in at least half of the letters since World War II, and, at the same time, Vītols is consistently ascetic regarding issues that affect him personally.

In spite of his health problems, Vītols also is involved in societal activities while in exile, giving them a greater meaning for both Latvians as well as the local residents (Mascagni's opera *Cavalleria rusticana* as performed by Latvian musicians in Oldenburg). Even though his freedom of movement is restricted, Vītols accurately registers changes in the processes that involve Latvian artists, seeking to establish contacts with the friendly Belyayev publishing company in Leipzig, planning the exiled Latvians' Song Festival, and continuing teaching. He was happy to be again useful for his fellow Latvians, as well as for Lithuanian and Estonian political emigrants, forming a Baltic music school in Detmold. These activities help him to look positively towards the future.

The wise and sunlit letters reflect Vītols' personality with a revealing, objective view of the East and West, formed by his cultural experience. The great balance in his personality is confirmed by a broad range of interests: foreign musical life, the concept of *contemporary music*, impressions of literature and educational wisdom. A likeable, sympathetic humour gives the composer a personal charm in these letters.

A great debt is owed to two people for making these letters available: Irene Narvait, who preserved them, even in extremely difficult conditions, then published them and gave the originals to the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music, and the professor of the aforementioned academy, *Dr. habil. art.* Vita Lindenberga (1942–2006), who performed the exhaustive and precise translations of the letters into Latvian, as well as scientific analysis.

# JĀZEPS VĪTOLS IKONOGRĀFISKAJOS AVOTOS

## Zane Prēdele

**Atslēgvārdi:** ikonogrāfija, portrets, šaržs, karikatūra, Jāzeps Vītols

Jāzeps Vītola portretu, šaržu un karikatūru attēlojuma izpēte, aprakstīšana, sistematizācija pēc tipoloģiskām pazīmēm pieder pie ikonogrāfisko avotu pētniecības nozares, kas Latvijas mūzikas vēstures historiogrāfijā pagaidām ir maz aktualizēts virziens. Tomēr Jāzeps Vītols salīdzinājumā ar citiem daudzveidīgi portretētajiem mūzikas kultūras darbiniekiem mākslā ir tik spilgts līderis, ka šis izpētes virziens būtu pelnījis lielāku ievērību. Raksts akcentē īpašu rakursu – Vītola portretu, šaržu un karikatūru avotpētniecisku kritiku, taču nepretendē uz pētījumu vizuālajā vēsturē.

Ikonogrāfija (gr. *eikōn* 'attēls', *graphō* 'rakstu') ir noteikta sižeta vai personas attēlu sistemātiska pētīšana un aprakstīšana, skaidrojot to jēgu, simboliku un atribūtus. Tā potenciāli attiecināma uz jebkura perioda mākslas darbiem, ne tikai baznīcas ikonogrāfisko mākslu vien, kur ar ikonogrāfiju saprot sižeta vai personas attēlošanas stingrus likumus. Ikonogrāfija klasificē tēmas, motīvus, atribūtus, alegorijas un simbolus, taču arī dzīvi iezīmē kāda sižeta vai personas attēlojuma vēsturisko attīstību, kādas vizuālas tradīcijas nepārtrauktu atkārtotību, kuras rezultāts ir attēlojamā sižeta vai personas standartizēta formula. Šim virzienam attīstoties tālāk, ikonogrāfija ietvēra arī pētījumus par kāda konkrēta indivīda (arī paša autora) portretu kolekciju. Zīmīgi, ka Eiropā jauns ikonogrāfisko studiju vilnis atgriezās 20. gs. 50. gados un tad mākslas vēsturniekiem tika pārmests, ka viņi reducē mākslas darba pētniecību tikai uz vēsturiska vai kultūras dokumenta statusu, tātad sašaurina mākslas darba vērtību (Timmermann 2007–2016; Poeschel 2007: 13).

Šī raksta specifiskais uzdevums ir līdzīgs – runāt par Jāzeps Vītola ikonogrāfiskajiem avotiem kā vēstures dokumentiem kultūras atmiņas studiju ietvaros. Angļu literatūras un kultūras profesore Astrīda Erla (*Astrid Erll*) norāda, ka vizuālie avoti iekļaujas kultūras atmiņas medijos (nesējos) un kodē pagātnes notikumu un personu versijas, turklāt mudinot vai nu uz konkrētā objekta aizmiršanu, vai atcerēšanos kā individuālajā, tā arī kolektīvajā līmenī (Erll 2011: 100). Sociokultūras atmiņas veidošana ir pētnieciski jāaktualizē, jo pretējā gadījumā piemiņas rituāli, arhīvu materiāli un pagātnes atspoguļošana medijos būtu nevērtīga un neefektīva – Astrīda Erla lieto pat apzīmējumu *miris materiāls* (*dead material*) tam, kam trūkst ietekmes uz kultūras atmiņu (Erll 2011: 98).

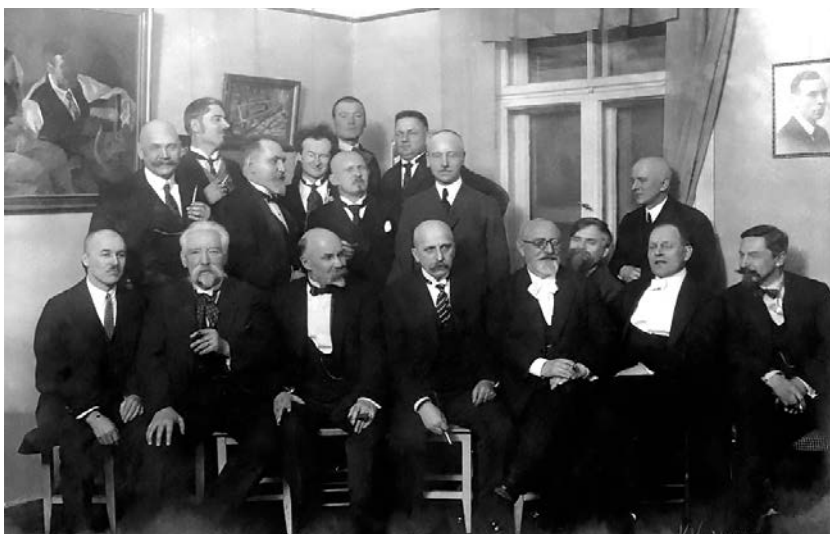
Pirmavots izziņai par komponista attiecībām ar vizuālās mākslas pasauli ir viņa autobiogrāfija, kas periodiski rakstīta no 1936. gada līdz 1944. gadam. Jāzeps Vītola memuāros lasām par viņa rūgto piedzi-

vojumu ar pirmo „zīmēšanas skolotāju melnos samta svārkos” (Vītols 1988: 33), vēlāko slavenību, latviešu ainavu glezniecības pamatlicēju Jūliju Federu (1838–1909), kurš, Jelgavā semestra sākumā, pirmajā stundā uzstādījis dažus papes vai ģipša modeļus. Tad, neko nesakot, izvilcis no kabatas kādu krievu avīzi un sācis to lasīt. Tā viņš esot lasījis līdz semestra pēdējai stundai un beigās tikai klusēdams savācis skolnieku burtnīcas. Vītols atceras:

„Zīmēšanai absolūti neapdāvināts, biju no gara laika savu burtnīcu izpušķojis ar visu ko, tikai ne ģipša un papes modeļu figūrām. Feders, atkal absolūti klusēdams, nosūtīja manu burtnīcu manam tēvam blakusklasē; kādas tam bija nožēlojamas sekas, to iedomāties nav grūti. Jautājums tikai: kas bija vairāk vainojams – es vai ģeniālais peizāžists?” (Vītols 1988: 33–34)

Jāzepam Vītolam bijusi laba humora izjūta un liela apdāvinātība vārdu un skaņumākslas darbu radīšanai, diemžēl zīmēšana nebija daudzpusīgā mākslinieka stihija. To apliecina jebkādu skiču vai zīmējumu liecību neesamība Jāzepa Vītola arhīva materiālos.

1918. gada augustā no Petrogradas ar Jāzepu Vītolu priekšgalā Rīgā ieradās latviešu operas trupa, atjaunojot *Latvju operu*. Līdz ar mūziķiem dzimtenē atgriezās arī scenogrāfs un gleznotājs Jānis Kuga (1878–1969), gleznotājs Eduards Vītols (1877–1954), tēlnieks Burkards Dzenis (1879–1966), gleznotāji Konrāds Ubāns (1893–1981) un Valdemārs Tone (1892–1958), kā arī citi. Rīgā caur Somiju atgriezās ainavu gleznotājs un pedagogs Vilhelms Purvītis (1872–1945). Petrogradā vēl palika tēlnieks Teodors Zaļkalns (1876–1972) un Vitebskā dzīvojošais mākslinieks Jānis Roberts Tillbergs (1880–1972), taču 20. gadsimta 20. gadu sākumā arī šie abi mākslinieki atgriezās Latvijā. Kārļa Kreicberga fotogrāfijā, kas tapusi Rīgā ne vēlāk par 1936. gadu, Jāzeps Vītols redzams kopā ar Sanktpēterburgas Mākslas akadēmijas, Štiglica Centrālās tehniskās zīmēšanas skolas kādreizējā studentu pulciņa *Rūķis* dalībniekiem.



1. attēls. No kreisās sēž: nezināms, Gotlībs Lapiņš, Rihards Zariņš, Vilhelms Purvītis, Jāzeps Vītols, Teodors Zaļkalns, Gustavs Šķilters, Eduards Vītols, no kreisās stāv: Rūdolfs Pelše, Kārlis Miesnieks, Burkards Dzenis, Hermanis Aplociņš, Alfrēds Purics, Arvīds Brastiņš, Arturs Lesnieks, Jūlijs Straume un Kārlis Brencēns. JVLMA Jāzepa Vītola piemiņas istaba, nr. LF-4201

Vītola atmiņās ir lasāms, ka ap gadsimtu miju Sanktpēterburgas *Rūķa* sanāksmēs vienmēr dzirkstījis humors un asprātība, kas drīz vien izpaudusies arī humoristiski satīriskajā žurnālā *Svari* (Vītols 1988: 102). Šajā Latvijas pirmās brīvvalsts perioda fotogrāfijā latviešu māksliniecišķās un sabiedriskās domas noteicēji parādās ne vairs kā jauni savas vietas iekarotāji, bet gan gadu gaitā cieņu iemantojuši klasiķi. Turklāt komponista fotogrāfija kopā ar bijušajiem *Rūķa* dalībniekiem ir viens no retajiem vizuālajiem pierādījumiem tam, ka Jāzeps Vītols nav bijis tikai mākslinieku kopienas pasīvais biedrs.

## I Portreti

Mākslas zinātniece Dace Lemberga uzskata, ka ikvienā portretā saskaņā ar autora ieceri iekodētas ziņas par personāža laikmetu, vidi, vecumu, nodarbošanos vai interešu loku (Lemberga 2009: 11). Latviešu pirmā portretista Jaņa Rozentāla (1866–1916) daiļradē D. Lemberga akcentē savdabīgu duālismu – radošā līmeņa pretstatu. Proti, meistars radījis latviešu glezniecības vēsturē pirmo mākslinieka darbnīcas skatu ar plastisko sievietes aktu (1896) un aizrautīgi vitālos un koloristiski atraisītos draugu un sievas portretus, taču vienlaikus arī sausi garlaicīgus pasūtījumus – elegantu sabiedrības dāmu ģimenes (Lemberga 2009: 10). Sanktpēterburgas periodā Janis Rozentāls gleznojis arī Vītola eļļas portretu, kas 1918. gadā palikusi muzejam līdzīgajā Gorohovaja 56 dzīvoklī Sanktpēterburgā un vēlāk – līdz ar Vilhelma Purviša un 11 citiem latviešu meistar darbiem – visa viņa gleznu kolekcija pazudusi Krievijā (Vītols 1988: 265). Mākslas vēsturnieki Jaņa Rozentāla izkristalizēto portreta tipu latviešu mākslā uzskata par reālisma kanonu, ko modernisti vēlāk, pieļaujot zīmējuma un kolorīta deformāciju, variēja pēc saviem uzskatiem (Lemberga 2009: 11). No faktoloģijas viedokļa raugoties, Jāzepa Vītola portretu ikonogrāfijā svarīgi ir neaizmirst šo reālisma kanona meistara veikumu, lai gan pats portrets un līdz ar to arī tajā iekodētais vēstījums nav pieejams. Nav zināms, vai Vītola portrets būtu ierindojams starp meistara sausi garlaicīgajiem pasūtījumiem vai vitālajiem draugu gleznojumiem.

Mākslinieks Ludolfs Liberts (1895–1959) Jāzepu Vītolu gleznojis trīs reizes. Liberts ir bijis vadošo valstsvīru portretu gleznotājs, pasūtījumu meistars, kurš viegli spēj akcentēt attēloto personību raksturīgās īpašības. Šajā rakstā tiks vērtēti divi Liberta gleznotie portreti. Ievērojami rūpīgāks ir pirmais portrets, kura tapšanu mākslas zinātnieks Guntis Švītiņš datē ap 1930. gadu. Portreta krāsu paletē dominē tumšās krāsas, sejas vaibsti ir nopietni, pat drūmi, turklāt mākslinieks smalki veidojis portreta fona detaļas. Savukārt ap 1935. gadu tapis otrs pazīstamais Ludolfa Liberta gleznotais Jāzepa Vītola portrets. Tajā Vītols redzams baltā, nonēsātā uzvalkā ar papirosu rokā. Ludolfs Liberts vienmēr pievērsis uzmanību personību raksturojošām detaļām, taču Vītola kaklants šoreiz pat nav rūpīgi



izstrādāts. Mākslas zinātnieks Guntis Švītiņš šo darbu vērtē kā neveiksmīgu kompozīcijas dēļ, jo Libertam nav izdevies uzgleznot Vītola labo roku figurāli pareizā proporcijā un ķermenis neizskatās dabiski.<sup>1</sup> Iespējams, tas tādēļ, ka Vītols šim portretam nav pozējis, taču Liberts bija apguvis augstu tehnisko meistarību, gleznojot portretus arī no fotogrāfiju paraugiem, liekot klāt savu individuālo skatījumu uz personību. Tomēr ikonogrāfisko avotu aspektā svarīgi atgādināt, ka tieši Ludolfs Liberts bijis 1944. gadā izdotā Jāzepam Vītolam veltītā nozīmīgā monogrāfiskā izdevuma mākslinieciskais veidotājs.

<sup>1</sup> Autores tikšanās ar G. Švītiņu un L. Liberta portreta apskate J. Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā notikusi 2015. gada 6. februārī.



2. attēls. Ludolfa Liberta darinātais Vītola portrets ir Rakstniecības un mūzikas muzeja īpašums, atrodas Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā. Publicēts izdevumā *Jāzeps Vītols. Raksti par viņa dzīvi un darbu 80 gados* (Graubiņš 1944: 224).



3. attēls. Ludolfa Liberta gleznots portrets. Atrašanās vieta autorei nav zināma. Publicēts izdevumā *Jāzeps Vītols. Raksti par viņa dzīvi un darbu 80 gados* (Graubiņš 1944: 128).

Jāzepam Vītolam simpatizējusi drauga Jāņa Roberta Tillberga māksla, un tieši viņš 1937. gadā pabeidza Vītola *parādes* portretu, kas pašlaik glabājas Latvijas Komponistu savienībā. Šis portrets salīdzinājumā ar Liberta darbiem ir sausi dokumentāls, akadēmisks. Redzot identisku vizuālo kompozīciju, var diezgan droši pieņemt, ka mākslinieks gleznojis no kādas fotogrāfijas.



4. attēls. Jāņa Roberta Tillberga darinātais Jāzeps Vītols portrets. Latvijas Komponistu savienības īpašums. Publicēts izdevumā *Jāzeps Vītols. Raksti par viņa dzīvi un darbu 80 gadus* (Graubiņš 1944: 8)



5. attēls. Jāzeps Vītols fotogrāfija (portrets), sānskatā, līdz vidum, pie klavierēm savā dzīvoklī (20. gs. 30. gadi), Rīga. Fotogrāfs Mārtiņš Lapiņš (1873–1954). Izmērs 8,5x13,6 cm. Rakstniecības un mūzikas muzejs, inv. nr. 268227, Jz. Vt. F1/23

Promocijas darba tapšanas laikā raksta autori radās cerība, ka izdosies atrisināt kādu daudzus gadu desmitus pastāvējušu mīklu, kas saistīta ar 1913. gada zīmētā un pastkartes formātā tiražētā Vītola portreta autoru. Maritas Bērziņas monogrāfijā par Kārli Brencēnu atrodamas ziņas par Brencēna zīmētu Vītola portretu (papīrs, ogle). Portreta apakšējā labējā stūrī ir paraksts, rakstīts ar ogli: *K. Br.* Valsts Mākslas muzeja iepirkumu katalogā 1956. gadā tas reģistrēts kā pirkums no Oskara Bērziņa Rīgā (inventāra numurs VMM Z-4565) (Bērziņa 2008: 166). Tomēr pēc konsultācijām ar Valsts Mākslas muzeja ekspertiem iepriekš izvirzītā hipotēze kļuva apšaubāma. Patlaban jāsecina,

ka Kārļa Brencēna kolekcijā esošais portrets pēc mākslinieka nāves 1951. gadā viņam ir ticis piedēvēts un ar šo mākslas eksponātu muzejs ir iegādājies cita (pat labāka autora) oriģinālzīmējumu, uzskatot, ka tas ir Kārļa Brencēna darbs. Tādējādi 1913. gadā tapušais Vītola portrets joprojām ir uzskatāms par nezināma mākslinieka (iespējams, arī krievu autora) zīmējumu, kas ar paraksta iniciāļiem pastāv tiražētas pastkartes formātā un kuru var iegādāties no pastkaršu kolekcionāriem.



6. attēls. Komponista Jāzeps Vītola portrets. Ap 1915. gadu.  
Papīrs, ogle. 41,8x38,4 cm. (Bērziņa 2008: 55)

Viena no interesantākajām Jāzeps Vītola portretu oriģinālu kolekcijām glabājas Jāzeps Vītola memoriālajā muzejā *Anniņas* Gaujienā. Te redzams gan Vītola agrīno gadu portrets – akvarelis (tapis ap 1911. gadu, autors Mārtiņš Lapiņš (1873–1954), gan vairāki grafiķa un gleznotāja Alfrēda Kalniņa (1906–1971) zīmējumi. Jau emigrācijā, dzīvojot Bredfordā Anglijā, Alfrēds Kalniņš bija izveidojis studiju, kur pie viņa mācījās arī vēlākais abstrakcionists Laimonis Mieriņš (1929–2011). Mākslas zinātnieks Māris Brancis monogrāfijā par Laimoni Mieriņu pieskaras arī vecākā gadagājuma mākslinieku, tostarp Alfrēda Kalniņa, personības šķautnēm:

„Alfrēds Kalniņš, tāpat kā daudzi vecāka gada gājuma latvieši, nesa sevī Latvijas pieredzi. Viņi veidoja savu noslēgtu vidi, kurā pūlējās saglabāt visu no dzimtenes līdzīgu paņemto. Tas bija viņu stiprums un posts. Viņi turpināja strādāt, kā paši reiz bija mācījušies, šo tradīciju mēģinādami iedēstīt jaunatnē.” (Brancis 2012: 11)

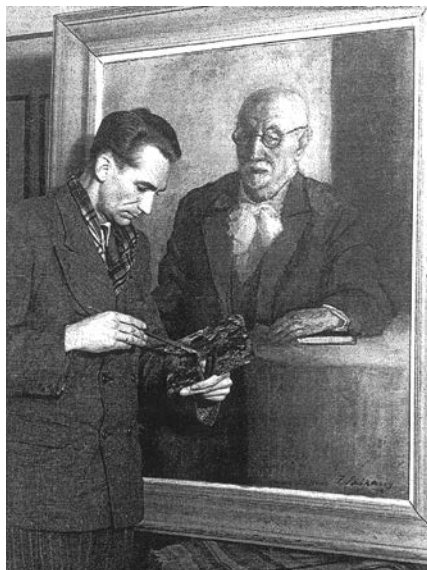
Trīs Alfrēda Kalniņa zīmētie Vītola portreti 1946. gadā Detmoldā un gleznotāja Jura Soikana (1920–1995) veltījums Lībekā, kā arī divas oriģināllitogrāfijas, ko radījuši grafiķi Arturs Apinis (1904–1975) un Marija Induse-Muceniece (1904–1974) ir uzlūkojamas kā mazzināmas arhīva liecības Jāzeps Vītola ikonogrāfisko avotu klāstā. Turklāt, izņemot Arturu Apini, pārējie bija trimdas autori.

Kultūrvēsturiska nozīme ir mākslinieka Jura Soikana gleznotajam Vītola portretam, par kura tapšanu un tālākajiem notikumiem mākslinieks sniedzis skrupulozas ziņas. Šī notikumu dokumentācija



7. attēls. Nezināma mākslinieka zīmēts Jāzeps Vītola portrets (pastkarte). JVLMA Jāzeps Vītola piemiņas istaba, nr. LF-3452, LF-4132

glabājas Latvijas Universitātes Akadēmiskās bibliotēkas Rokrakstu un reto grāmatu nodaļā.<sup>2</sup> 1947. gada decembrī Lībekā pie Jāzepa Vītola viesojoties, komponists mudinājis, lai uztaisa viņa šaržu. Soikans tādu arī strauji uzzīmējis, un Vītols par to esot smējies un priecājies. Nolemts, ka Vītola 85 gadu jubilejai Juris Soikans gleznos portretu un Vītols personīgi pozēs. Visam procesam vienmēr līdzī dzīvoja Annija Vītola, un viņa jau sākumā norādījusi, ka ļoti svarīgi pareizi uzgleznot profesora tik iemīļoto un raksturīgo banti kakla saites vietā. Līdz šim visi to esot gleznojuši pārāk pārspīlētu – kā klaunam. Vītola kundze lūgusi, lai vispirms tiek uztaisīti zīmējumi – studijas gan bantei, gan Vītola galvai un rokām. Ap 1947. gada Ziemassvētkiem Lībekā sācis lēnām tapt arī portrets. Šeit komponista atribūts vairs nebija klavieres, bet gan grāmata, kas bija kļuvusi par viņa mūža vakara nodarbību simbolu, jo Vītols vairs nevarēja spēlēt. Portreta attēlā var redzēt, ka jaunais mākslinieks nav centies iet (radikālu) meklējumu ceļus, bet godīgi dokumentējis Vītola personību vecumā. Savās darba piezīmēs Soikans pierakstījis, ka viņam esot labi izdevies uzgleznot Vītola rokas, taču sejas pilnīgākai izstrādei mazliet pietrūcis laika. No paredzētajām 24 pozēšanas sesijām Vītols paguva īstenot tikai pusi un Juris Soikans gleznu pabeidza 1948. gada jūlijā. Tā paša gada oktobrī gleznu viņš uzdāvināja Annijai Vitolai. Atraitne šo savu vīra pēdējo portretu 1976. gada 1. septembrī dāvināja komponista vārdā nosauktajai Latvijas Valsts konservatorijai, taču vēlāk portrets no Mūzikas akadēmijas pazudis bez vēsts. Mākslas eksperti bilst, ka šādos gadījumos pēc ilgāka perioda šos darbus var meklēt privātajās kolekcijās.



8. attēls. Jura Soikana 1948. gada jūlijā pabeigtais Jāzepa Vītola portrets. Portreta fotogrāfijas glabājas LU AB Rokrakstu un reto grāmatu nodaļā, ZA FB, RK 11097, nr. 449



## II Šarži

Jāzeps Vītols mākslinieku darbos veidots arī ar šarža paņēmienu. Šaržs (fr. *charge* 'smagums') ir satīrisks vai humoristisks portrets, kurā pārspilēti uzsvērtas portretējamās personas raksturīgākās īpašības un izskata pazīmes. 1906. gadā žurnālā *Svari* publicētais Jāņa Roberta Tillberga zīmējums ir profesora Jāzepa Vītola pirmais šaržs. Šo ilustrēti satīrisko žurnālu var uzskatīt par „laikmeta tikumu uzmanīgo hroniku”. Komponists min, ka „lielisks st. c. mans Tilberģa šaržs kādā no pirmajiem *Svaru* gadagājumiem” (Vītols 1988: 102). Lai arī nereti lieto apzīmējumu *draudzīgs šaržs*, tas nav īsti korekts, jo, citējot pašu gleznotāju Tillbergu, „šaržs jau pēc savas būtības ir draudzīgs – karojoša ir vienīgi karikatūra” (Zemzaris 1971: 170). Vītola mūžā tobrīd bija

### Portreju galerija.

III.

(R. Tillberga sihm.)



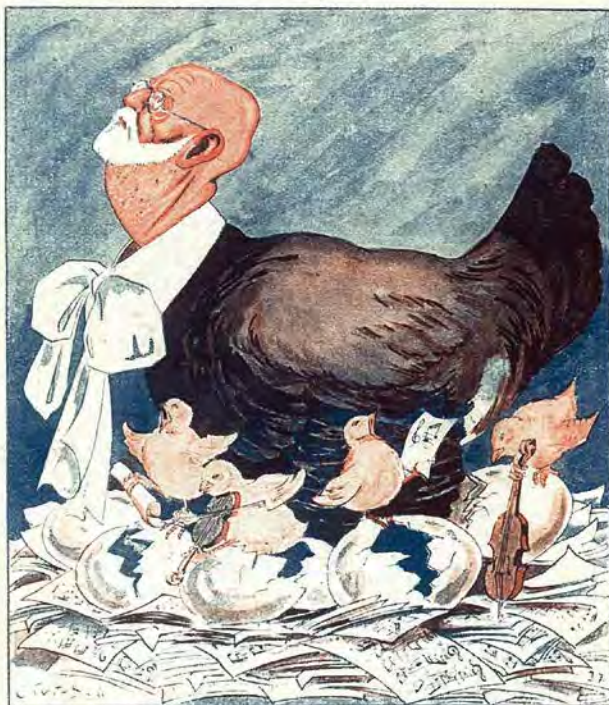
Prof. J. Vītols.

9. attēls. Jāņa Roberta Tillberga zīmētais profesora J. Vītola šaržs. Žurnāls *Svari*, 1906, 3. nr.

apritējuši 20 darba dzīves gadi Sanktpēterburgā, komponists jau 14 gadus vadījis Pēterpils Labdarības biedrības kori, gandrīz desmit gadus bijis štata mūzikas kritiķis vācu *St. Petersburger Zeitung*. Nav noliedzams, ka zīmējumā pavīd arī humoristiska atsauce uz *izredzētās* jeb ebreju tautas pārstāvja attēlojumu, taču Vītola gadījumā izredzētība var nozīmēt personības gatavību uzņemties, vadīt, virzīt un attīstīt kultūras procesus. Ne velti viņa atribūts šajā šaržā ir zizlis — tāpat kādas sabiedrības grupas kontekstā Jāzeps Vītols jau 20. gadsimta sākumā ir kļuvis par lideri jeb vadītāju. Šo Vītola sasniegto cieņpilno statusu latviešu aprindās veiksmīgi šaržē kolēģis Tillbergs.

Savdabīga un intriģējoša personība šaržistu vidū ir Daugavpili dzimušais Sergejs Civinskis (1895–1941, pseidonīmi – *Aviators*, *Zero*, *Civis*), kurš pēc dezertēšanas no Sarkanās armijas kara lidotāju rindām ap 1915. gadu Maskavā sāka zīmēt politiķu un mākslinieku karikatūras un šaržus, kļuva arī par plakātistu, kurš izsmēja jaunās diktatūras valsts politiku. Atgriezies Latvijā, Rīgā viņš sadarbojās ar latviešu un krievu

Konseruatorijas direktors prof. Jāzeps Vihtols  
Civis'a peektais šaržs „Atpūta”.



Višas, višas daiļas dzeefmas  
Sabehguičas vihtolā,  
Saħk vištols loģitees,  
Saħk tās višas vihvīnat. Tautas dzeefma.

174

10. attēls. Sergeja Civinska (pseidonīms – Civis) zīmētais Jāzepa Vītola šaržs. Žurnāls *Atpūta*, 1926, 74. nr.

preses izdevumiem. Jāzepa Vītola šaržs 1926. gadā žurnālā *Atpūta* ir daiļrunīgs – tiek svinēta Vītola darba dzīves 40 gadu jubileja, un profesors blakus Latvijas konservatorijas diplomētajiem jaunajiem māksliniekiem attēlots ļoti līdzīgs rubenim, kas ir vistveidīgo kārtas putns. Zīmējumā ir visiem pamanāma līdzība – ar vistu (māti) un cālēniem. Vienlaikus tas ir šaržs par jaundibinātās valsts mūzikas kultūras darbiniekiem un pedagoga likteni vispārējā nozīmē.

Tajā pašā 1926. gadā gandrīz vienlaikus žurnālā *Svari* parādās grafiķa un gleznotāja Indriķa Zeberiņa (1882–1969) šaržs, kas atribūtu ziņā diezgan hipertrofē Vītola lavaljē (*Lavallière*) mezgla kaklasaiti un atšķirībā no citiem zīmējumiem akcentē pensneju. Gan lavaljē, gan pensnejs ir izteikti raksturojoši personas vizuālā tēla aksesuāri 19. gadsimta nogalē.

Salīdzinot ar Pablo Pikaso (1881–1973) veidoto Igora Stravinska šaržu, jāsecina, ka abi komponisti ieguvuši individuāla stila iezīmes, taču 20. gadu kontekstā Stravinskis sava apģērba detaļās ir ultramo-



I. Zeberiņš. Jāzeps Vītols. 1926.

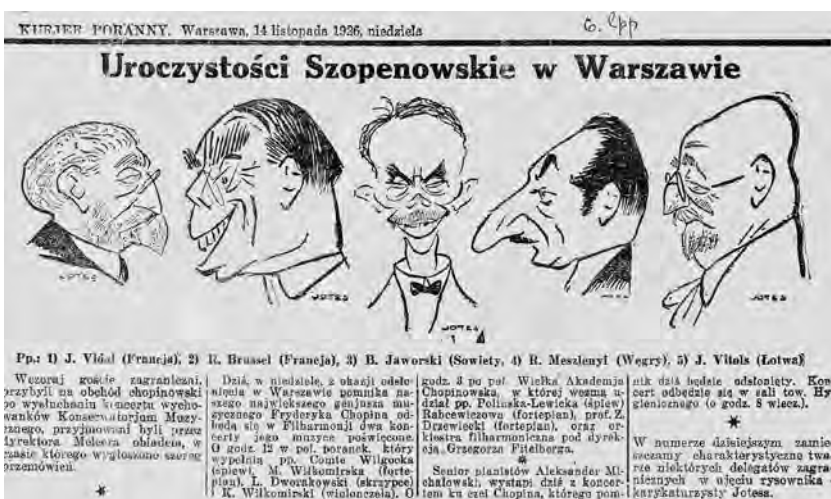


P. Pikaso. Igora Stravinska portrets. 1920.

11. attēls. Indriķa Zeberiņa un Pablo Pikaso zīmēti šarži (Pupa 1988: 27)

derns, savukārt Jāzeps Vītols – ultravecmodīgs. Šaržs zīmēts saistībā ar Vītola 40 gadu darbības jubileju un sekojot savu pedagogu – vecmeistaru Rozentāla un Tillberga – pēdās, četrdesmitgadnieks Indriķis Zeberīņš neapzināti vai drīzāk apzināti vēlēties parādīt Jāzepa Vītola vizuālā tēla anahronismu.

Reiz Jāzeps Vītols piesaistījis arī ārzemju šaržista uzmanību. 1926. gada novembrī Varšavā tika atklāts piemineklis Friderikam Šopēnam. Vītols kā Latvijas kultūras amatpersona bija lūgto viesu skaitā un 1926. gada 14. novembra avīzē *Kurjer Poranny* (*Rīta Kurjers*) parādījās karikatūrista Jotes jeb Jirži Šveicera (*Jerzy Szweycer*, 1892–1967) zīmētais Jāzeps Vītols, kā arī citi kolorītākie šī pasākuma delegācijas biedri.



12. attēls. Jirži Šveicera zīmētais grupas šaržs – Friderika Šopēna pieminekļa atklāšanas viesu vidū Varšavā ir Pols Vidāls, Boļeslavs Javorskis un Jāzeps Vītols. Laikraksts *Kurjer Poranny* (*Rīta Kurjers*) 1926. gada 14. novembrī

Laikrakstā diemžēl paraksta vārda iniciālī kļūdaini nosaukts franču diriģents un komponists Jozefs Vidāls (*Joseph Bernard Vidal*, 1859–1924), kurš bija miris jau 1924. gadā. Pasākumā acīmredzot ieradies viņa jaunākais brālis komponists un diriģents Pols Vidāls (*Paul Vidal*, 1863–1931), kurš pasniedza kompozīciju Parīzes konservatorijā un tobrīd bija Parīzes Komiskās operas muzikālais vadītājs. Zīmējuma centrā redzams padomju mūzikas teorētiķis, komponists un pianists Boļeslavs Javorskis (*Болеслав Леопольдович Яворский*, 1877–1942), labs Dmitrija Šostakoviča draugs. Šis saglabātais laikraksta izgriezums liecina par Vītola amatpersonas statusu starptautisku kultūras notikumam aprītē un to, ka Vitolu pamanīja pat ārzemju šaržista vērīgā acs. Šī komandējuma laikā 1926. gada 15. novembrī Vītols sūtījis vēstuli savai dzīvesbiedrei, raksturojot gaisotni Varšavā:

„Mīļū A., skaists ir, labs ir, uzņem mūs vairāk nekā laipni un lepni, bet gan nogurdinoši no rīta līdz vakaram vienā oficiālā būšanā [...] jādzīvo līdz beidzamajam rautam. Rīt būs visgrūtākā diena – pieminekļa atklāšana ar visām runām. Neskumstat bez manis.” (Siliņš 2006: 338)

Vēl viens Jāzepa Vītola ikonogrāfiskais avots ir saistīts ar mākslinieka Niklāva Strunkes (1894–1966) vārdu. Mākslas zinātnieces Dzintras Andrušaites monogrāfijā *Niklāvs Strunke. Versija par Palmēnu Klāvu* īpaši akcentēts, ka Strunkes šķautņainais raksturs un parupjā valoda radījusi visai divdomīgas situācijas, tādējādi viņš nav iederējies smalkajās aprindās. Strunkem bijis raksturīgi vērot, vai viņa izteiktie vārdi iedarbojas „kā veselīgi bites dūrieni, tomēr tie nekad nekaitēja tam,

kura daba bija patiesi cēla” (Andrušaitē 2003: 130). Interesanti ir salīdzināt Niklāva Strunkes vārdus ar viņa māksliniecisko veikumu: Strunke veidojis Latvijas konservatorijas ielūguma noformējumu, savukārt 1931. gada 9. maijā laikrakstā *Jaunākās Ziņas* uz ļoti līdzīga fona publicēts zīmējums, kurā attēlots Jāzeps Vītols. Mākslinieks vērīgi lūkojas uz komponistu un augstskolas rektoru caur divu personības šķautņņu – publiskās un privātās, gara un miesas, nopietnā un omulīgā pretstatu, jo zīmējumā uz klavierēm atrodas vai nu šampanieša, vai vīna glāze. Atklāti parādot šīs divas iedabas, Strunkes Vītola šaržs izdevies gan divdomīgs, gan arī cilvēcis.



13. attēls. Niklāva Strunkes zīmētais ielūgums Latvijas konservatorijai (Andrušaitē 2003: 130)

176

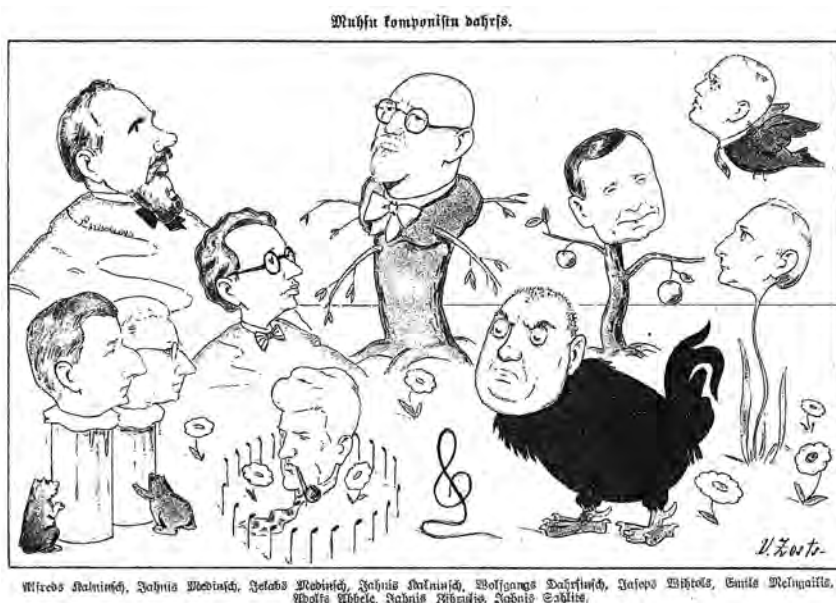


14. attēls. Niklāva Strunkes zīmētais profesora Jāzepa Vītola šaržs. Laikraksts *Jaunākās Ziņas* 1931. gada 9. maijā

Par intuīcijas vadītu spožu meistarū grafikas novadā ir dēvēts pianists un mūzikas kritiķis, profesors Valērijs Zosts (1901–1960) (Zemzaris 1971: 169). 1933. gadā žurnālā *Atpūta* publicētais Jāzepa Vītola zīmējums ietilpst tipiskajā Zosta šaržu kategorijā, kur pārspilēti liela galva komponējas ar samazinātu ķermeņi. Te Vītols stāv stabili, un stāvs kopumā ir telpiski fundamentāls, majestātisks kā īsts klasiķis. Veiksmīgi akcentēti arī lakoniskie atribūti – lauru vainags un lavaljē mezgla kaklasaite. Savukārt krietni agrākā versijā, žurnālā *Svari* 1926. gada jūlijā Valērijs Zosts publicējis krasī citādu Vītola satīrisko zīmējumu. Tajā mūziķis attēlots kā galma nerrs smieklīgā apģērbā – tā gluži nav āksta cepure, taču tai līdzīga, savukārt pārējie klātesošie atribūti – zizlis un lira – skatītājam apliecina, ka tie ir uzspiesti nēsāšanai. Vai māksliniekam jāklūst par izklaidētāju? Vai cienījamai personai kādu apstākļu dēļ ir jāklūst nožēlojamai? Patiesāko attieksmi pret šo profesora un rektora stāvokli var lasīt pašā Jāzepa Vītola grimasē.



Viena no Valērija Zosta talanta šķautnēm ir bijusi spēja saredzēt plašāku tematiskā šarža grupu – tāda radīta arī par skaņražiem, un 1932. gadā žurnālā *Atpūta* publicēts pazīstamais latviešu komponistu saimes šaržs *Mūsu skaņražu dārzs*. Apspēlējot katra indivīda uzvārda asociācijas, Zosts šaržu kompozicionāli veidojis tā, ka centrā nav ne Alfrēds Kalniņš, ne Volfgangs Dārziņš, bet gan vecmeistars Jāzeps Vītols kā stingri ieaudzis baltais vītols – Latvijā sastopama vītola ģints suga, kam raksturīgs liels stumbra diametrs. Baltajam vītolam pēc stumbra nolaušanas, nopūšanas vai apzāgēšanas tiek dzītas jaunas atvases, bet zari ir tievi un lokani. Interesanti, ka kopīgajā šaržā skaņraži uzzīmēti it kā cieši cits citam līdzās, veidojot draudzīgu *eksponātu dārzu*, tomēr zīmējumā iešifrēta arī katra mākslinieka lepna norobežošanās no pārējiem – katrs personāžs demonstratīvi raugās savā virzienā.



15. attēls. Valērija Zosta zīmētais latviešu komponistu šaržs – Alfrēds Kalniņš, Jānis Mediņš, Jekabs Mediņš, Jānis Kalniņš, Volfgangs Dārziņš, Jāzeps Vītols, Emilis Melngailis, Adolfs Ābele, Jānis Čirulis, Jānis Zālītis. Žurnāls *Atpūta*, 1933, 401. nr.

Savukārt cits Jāzepa Vītola šarža meistars, starptautiski pazīstamais šaržists un karikatūrists Eduards Hermanis Keišs (1909–2001) bija mācījies Romana Sutas (1896–1944) studijā un Kara aviācijas skolā zīmējis lidotājus. Viņš darbojies preses izdevumos *Sporta Pasaule*, *Atpūta*, *Pēdējā Briedī*, *Spārnotā Latvija*. 1936. gadā pēc Latvijas Ārlietu ministrijas pasūtījuma Keišs bija sagatavojis diplomātu šaržu albumu, ko pasniedzis prezidentam Kārlim Ulmanim. 1944. gadā viņš emigrēja uz Vāciju, 1949. gadā izceļoja uz Kanādu un pievērsās politiskajai karikatūrai. Vēlāk darbus publicējis trimdas latviešu laikrakstos (*Latvija Amerikā*, *Laiks*), kā arī kanādiešu un amerikāņu preses izdevumos *Canadian Life*, *New York Times*, *San Francisco Examiner* un darbojies lielākajā ASV karikatūristu apvienībā *Ben Roth Agency*.



16. attēls. Valērija Zosta zīmētais Jāzepa Vītola šaržs. Žurnāls *Atpūta*, 1933, 465. nr.



№ 14. — Uniformas projekts Skapu akadēmijas profesoriem.

17. attēls. Valērija Zosta zīmētais Jāzepa Vītola šaržs. Žurnāls *Svari*, 1926, 2. nr.

20. gs. 30. gados Eduards Hermanis Keišs skicējis Rīgas sabiedrisko un kultūras darbiniekus Radiofona uzgaidāmajās telpās. Laikraksta *Brīvā Latvija* 1994. gada 26. septembra numurā Eduards Keišs apraksta vairākus sastaptos kultūras darbiniekus:

„Īpatnējākais bijis dzejnieks Edvards Virza, kas nekad nav sēdējis, bet atlaidies guļus uz dīvāna. Viņam bijis mazākais deguns, kādu esmu jebkad zīmējis [...] Lielākie ērgļa deguni bija Jāzepam Vītolam, Jānim Mediņam un Vilhelmam Purvītim.” (Irbe 1994)



178

Eduarda Keiša zīmējums ir veltījums profesora 70 gadu jubilejā, parādot Vītola neapsikstošo darbīgumu (atribūts – priekšauts), tautiskumu (atribūts – pastalas), galveno interešu sfēru – mūziku (atribūts – notis), it kā svinēšana (atribūts – lauru vainags) pati par sevi Vītoli tobrīd nemaz nesaistītu. Zīmējumu papildina nezināma autora apsveikuma rindas 1933. gada 8. oktobra koncertam, ko rīkoja Torņakalna kultūras biedrība: „Vaj sējejs čakli sēklu zemē kaisa? Nē, Jāzeps Vītols jaukas dziesmas taisa.” Jāzeps Vītols 1933. gada daiļrades kontekstā jāpiebilst, ka komponists sacerējis tikai pāris *jauku dziesmu* (vokālajā kamermūzikā *Mūzai, Melodijas* un *Aijā dziesmiņa*, kormūzikā tapis *Zemes bērns* un *Rekviēms*), bet šo zīmēto veltījumu var saprast arī kā komplimentu Jāzeps Vītola *jaukajām dziesmām* 70 gadu mūža ritējumā. Jubilejas koncertā Torņakalnā tika atskaņotas komponista kora dziesmas, solo dziesmas un arī instrumentālie darbi un tas bija pirmais no Jāzeps Vītola 70 gadu jubilejas koncertiem. Šim paraugam drīz sekoja vīru koris *Dziedonis* un Reitera koris.

18. attēls. Eduarda Hermana Keiša zīmētais profesora Jāzeps Vītola šaržs. Publicēts laikrakstā *Latvija* 1933. gada 27. oktobrī 43. nr. Autora konkrētais zīmējums gan mazliet atšķiras no laikrakstā redzamās versijas (tur J. Vītola skats vērsts uz pretējo pusi un apģērbam nav priekšauta un kaklauta)

### III Karikatūras

Atšķirībā no asprātīgajiem un smaidu raisošajiem šaržiem karikatūras cilvēkus un notikumus attēlo dzēlīgi ironiskā veidā. Šis tēlotājmākslas žanrs vēršas pret negatīvām parādībām, radot kariķētus līdziniekus un atdarinājumus, kas ir maz līdzīgi oriģinālam. Taču personu un notikumu pārspilējumi ir trāpīgi un izsmējīgi. Piemēram, 1926. gadā izcēlās skandāls ap Triju Zvaigžņu ordeņu piešķiršanu, un, tā kā ordeņa dome bija ignorējusi žurnālistus un izvēlējusies apbalvojamo vidū arī pārstāvjus ar diskutablu reputāciju, apbalvoto personu kritika, zobošanās un feļetoni presē kļuva par izplatītu parādību (īpašas parodijas lasīt – žurnālā *Svari* 1926. gada 26. novembrī, informatīvas ziņas – laikrakstos *Sociāldemokrāts* 1926. gada 20. novembrī, *Izšķiries!*.. 1926. gada 26. novembrī, *Rīgas Ziņas Apvienotas ar Latvijas Vēstnesi*

1926. gada 20. novembrī un *Latvis* 1926. gada 20. novembrī). 1926. gadā Jāzeps Vītols Triju Zvaigžņu ordeni saņēma divas reizes ar patiešām īsu starplaiku – 16. novembrī 3. šķiru komandiera pakāpē, bet 13. decembrī – 2. šķiru lielvirsnieka pakāpē. Vītola biogrāfijas pētnieks Uldis Siliņš norāda, ka

„pēc neapstiprinātām ziņām, profesors atsacījies ordeni pieņemt, jo tādas pašas pakāpes apbalvojums piešķirts arī kādam tirgotājam – uzņēmējam. Tā tas būs tiešām bijis, jo tā paša gada 13. decembrī viņam piešķir TZO 2. šķiru, lielvirsnieka pakāpē” (Siliņš 2006: 338).

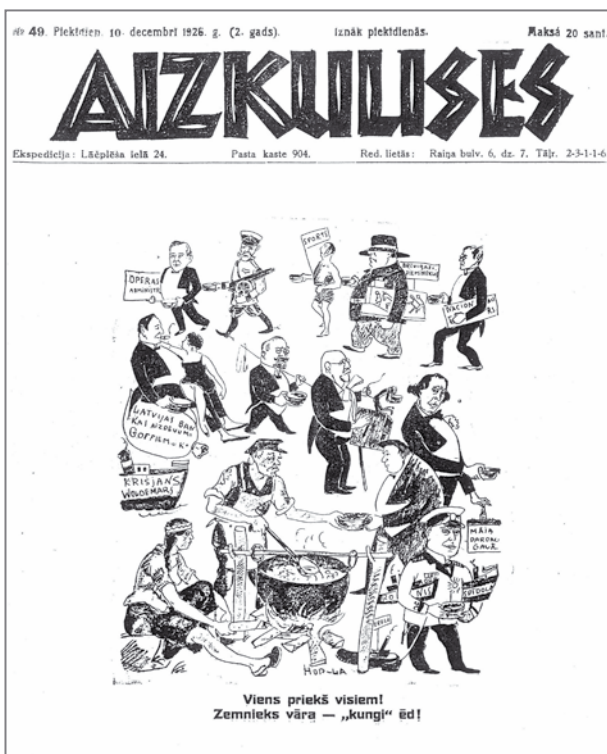
Ordeņa padome savu lēmumu mainījusi īsā laika periodā un 1926. gada *Ordeņu ķeršanas* zīmējumā Vītols priekšplānā redzams kopā ar Raini.

1926. un 1929. gadā Vītols sastopams karikatūrās, kurās izsmiets, kā finansējuma piešķirumu prasa gan mākslinieki sev stipendijām, gan institūciju vadītāji iestāžu profesionālajam darbam. Divās šai tēmai veltītajās karikatūrās Vītols sastopams daļbnieku vidū, kuri nešaubās par to, ka viņiem no valsts līdzekļiem taisnīgi pienākas sava daļa.

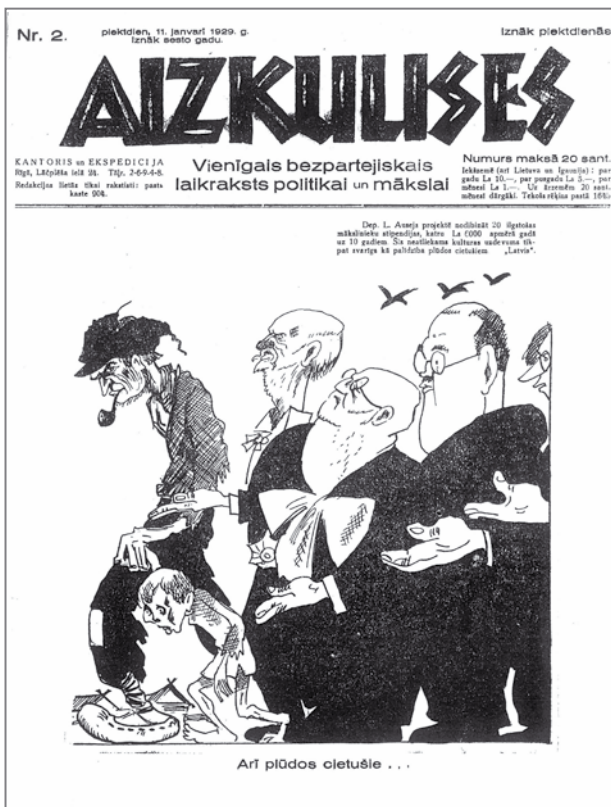
No 1926. gada līdz 1933. gadam Vītols redzams vairākās karikatūrās, kas veltītas Dziesmu svētku jautājumiem. Sākotnēji 1926. gadā Rīcības komitejas attēlojumā, kur fonā redzami arī Emīlis Melngailis, prezidents Jānis Čakste un baritons Ādolfs Kaktiņš, ir jūtams kopējais patriotiskais noskaņojums. Vēlāk atspoguļots Dziesmu svētku kustības šķelšanās skandāls starp koru diriģentiem un Komponistu biedrību no vienas puses un skaņražiem Jāzepa Vītola vadībā no otras puses, kas aizsākas jau VI Vispārējo dziesmu svētku laikā 1926. gadā. Nemiera cēlājs ir arī Emīlis Melngailis, kurš nokaitina gan Jāzepu Vītolu, gan rada disonansi attiecībā ar Jāni Zālīti, Gustavu Klaustiņu un citiem amata brāļiem. Plašāk šo tēmu atspoguļo Jūlija Sproģa



19. attēls. Žurnāls *Aizkulīses*. 1926. gada 2. jūlijā, 26. nr.



20. attēls. Žurnāls *Aizkulīses*. 1926. gada 10. decembrī, 49. nr.



21. attēls. Žurnāls Aizkulisēs. 1929. gada 11. janvārī, 2. nr.



22. attēls. Žurnāls Aizkulisēs. 1931. gada 26. jūnijā, 26. nr.

brošūra *Ko runā dokumenti par vispārējo dziesmu svētku rīkotāju konfliktu* (1930) un Ulda Siliņa pētījuma komentāri (Siliņš 2006: 679–684; 687–707). Dziesmu svētku un reizē arī Latvijas tēls tiek pašapmierināti ekspluatēts VII Vispārējos dziesmu svētkos (1931. gads) – Vītols redzams līdzās Ministru prezidentam Kārlim Ulmanim un uzņēmējam, žurnālistam Antonam Benjamiņam, jo ilgajā skandālā ar klaustiņiešiem (Klaustiņa grupu) Vītola vadītā Skaņražu kopa ar valdības atbalstu beidzot ir izcīnījusi uzvaru repertuāra jautājumos.

### Secinājumi

Jāzeps Vītols ir pirmais latviešu mūziķis, kura vizuālais kanons ir tik spēcīgs un dzīvotspējīgs līdz pat mūsdienām. Zīmīgi, ka tieši ar ikonogrāfisko avotu zināmākajām liecībām (mākslinieku darinājumiem) veicināta Vītola vizuālā stereotipa radīšana un tālāka reproducēšana vēlākajos gados. Taču jāpiebilst arī tas, ka Vītols daudzus gadu desmitus vizuāli nemainījās, arvien izskatījās it kā sastindzis (allaž atpazīstami elementi – kails pakausis, brilles, bārda, kaklauts u. tml.).

Apkopojot ikonogrāfisko avotu žanru dažādību, jāsecina, ka Vītola tēls sabiedrībā nav viennozīmīgs. Jāzepu Vītolu portretē lietišķā izpratnē, viņu šaržē ar raksturīgu detaļu pārspilējumiem un šo komponistu, rektoru un profesoru kariķē un izsmej viņa publiskās darbības dēļ. Pirmkārt, daudziem ar Vītolu saistītajiem ikonogrāfiskajiem avotiem ir vēsturiskā vērtība, taču šie avoti savā žanru dažādībā ļauj akcentēt arī vairākas šķautnes Vītola personībā. Šīs publikācijas kontekstā tie ir: apmierinātība vadītāja statusā, komforts (1906. un 1937. gads – 9. un 4. attēls), mūzikas dzīves līdera slava (lauru vainags, 1933. gads – 14. un 17. attēls), sava tēla jeb ārējā un iekšējā veidola kultivēšana (īpašais kaklauts, 1926., 1929., 1931., 1948. gads – 11., 12., 19., 20., 21., 13. un

8. attēls), patriarha statuss (1926., 1933. gads – 10. un 16. attēls), savaldīguma un gudrības nesēja loma sabiedrībā (1926. gads – 15. attēls).

Zīmīgi, ka Vītola ikonogrāfiskie avoti, īpaši šarži un karikatūras tapuši laika periodā no 1926. gada līdz 1933. gadam saistībā ar Vītola darba un dzīves *apaļajām* gadskārtām, īpašiem notikumiem, svinību kulminācijām. Jāzeps Vītols visus šos gadus ir publiska persona, labi zināms sabiedrības pārstāvis, notikumu aktīvs rosinātājs un dalībnieks. Tas daļēji izskaidro, kāpēc mūsu rīcībā ir tik plašs ikonogrāfisko avotu klāsts dažādu mākslinieku redzējumā.

Otrkārt, jāņem vērā fakts, ka 20. gadsimta 20. un 30. gadi ir humora pilno zīmējumu uzplaukuma laiks. Jāzeps Vītols personība visvairāk raksturota šaržos, savukārt karikatūrās viņš iekļuvis sabiedrības grupu atveidojumos saistībā ar kultūras un politikas jautājumiem. Mākslinieku vērojumi karikatūrās nav tik cieši vērsti uz viņa personību, bet vairāk gan uz publisko statusu – tieši augstā sabiedriskā stāvokļa dēļ Vītols ir iekļuvis valsts elites kariķēto personu sarakstā.

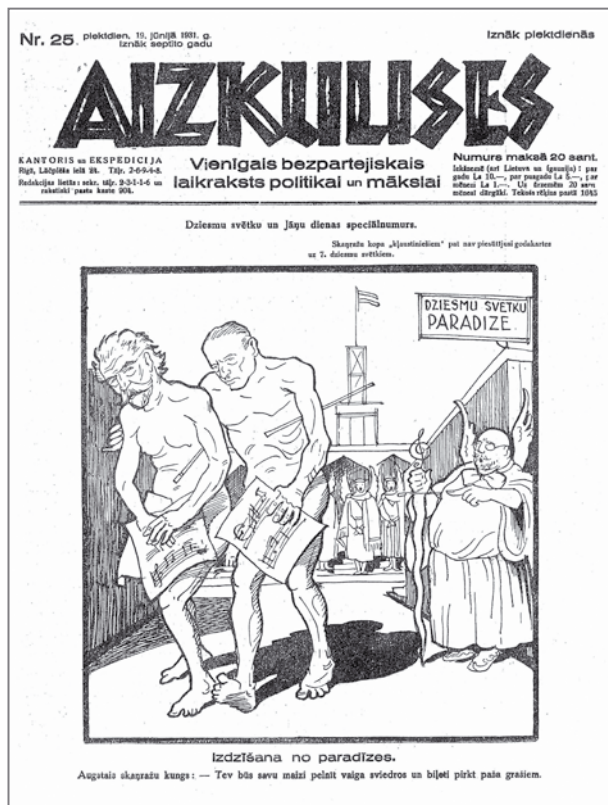
Treškārt, Vītola personības valdzinājuma iemeslu labi formulējis viņa pēdējais skolnieks trimdā Longīns Apkalns (1923–1999):

„Vairbūt šis pasaules personības izstarojums, kas savā pastāvībā paliek nezūdīgs, ir visnozīmīgākais mantojums, ko Vītols latviešiem atstājis.” (Apkalns 1992: 187)

Apstiprinoša atbilde par nezūdīga personības starojuma spēku jaušamas arī Latvijas konservatorijas bijušā audzēkņa, dziedātāja Marisa Vētras (1901–1965) atmiņās par profesoru Jāzepu Vītolu:

„Viņš nekad neizlikās un nenorija nedz savas domas, nedz darbus. Viņš nebaidījās būt arī zaļš, kad citi sirmgalvjī svin sudrabkāzas un tiek dēvēti par vectētiņiem. Kā zaļš zēns viņš iemīlēja savu Anniju citiem pelēkos brieduma gados, un zaļa bija viņa mīlestība līdz pēdējam dzīves brīdim.” (Vētra 1955: 99)

Jāzeps Vītols ir regulāri atspoguļots viņa laikabiedru zīmējumos jau kopš 1904. gada, kad top Riharda Zariņa zīmētais *Ex libris*, un līdz viņa nāvei 1948. gadā, turpinot portretēt komponistu arī mūsdienās. Tādējādi, izmantojot ikonogrāfisko avotu analīzi, izcilā mūzikas kultūras personība iegūst plašākas vērtējuma iespējas un ir kontekstualizējama kultūras studiju aspektā.



23. attēls. Žurnāls Aizkulises 1931. gada 19. jūnijā, 25. nr.

## Literatūra un citi avoti

Andrušaitis, Dzintars (2003). *Niklāvs Strunke. Versija par Palmēnu Klāvu*. Rīga: Valters un Rapa

Apkalns, Longīns (1992). *Meti un velki kādam Jāzepa Vītola piemiņas vērpumam. Jāzeps Vītols tuvinieku, audzēkņu un laikabiedru atmiņās*. Sast. O. Grāvītis. Rīga: Zinātne

Ābele, Kristiāna (2007). Latviešu pirmie mākslas saloni ap 1910. gadu un to veidotāji. *Pilsēta. Laikmets. Vide*. Rakstu krājums. Rīga: Neputns, 108.–124. lpp.

Bērziņa, Marita (2008). *Kārlis Brencēns*. Rīga: Neputns

Brancis, Māris (1996). Jānis Roberts Tillbergs. Rīga: Zinātne

Brancis, Māris (2012). *Krāsa un līnija. Laimonis Mieriņš*. Rīga: Mansards

Dārziņš, Emīls (1908). *Jozefs Vītols*. *Salktis* 5, 57.–75. lpp; *Salktis* 6, 127.–134. lpp. [ar Riharda Zariņa zīmētu J. Vītola *Ex libris*]; *Salktis* 7, 93.–125. lpp.

Erll, Astrid (2011). *Memory in culture*. Translated by Sara B. Young. [London]: *Palgrave Macmillan Memory studies*

Gailīte, Gundega (2012). Latviešu karikatūra XIX gs. beigās – XX gs. sākumā kā nacionālās identitātes veidošanās un attīstības faktors. *Letonica* 2 (23). Rīga: LU LFMI, 25.–51. lpp.

Graubiņš, Jēkabs (red.; 1944). *Jāzeps Vītols. Raksti par viņa dzīvi un darbu 80 gados*. Iekārtojis Ludolfs Liberts. Rīga: Apgāds *Latvju Grāmata*

Grāvītis, Oļģerts (sast.; 1999). *Jāzeps Vītols tuvinieku, audzēkņu un laikabiedru atmiņās*. Rīga: Zinātne

Irbe, V. *Grūti uzzimēt pašam sevi... Šaržu meistaram 85* [intervija ar Eduardu Hermani Keišu]. *Laikraksts Brīvā Latvija*, 36. (385.) nr., 1994. gada 26. septembris

Lemberga, Dace (sast.; 2009). *Mākslinieks. Portrets. Pašportrets. Artist. Portrait. Self-Portrait*. [Katalogs/ *Catalogue*] Rīga: Latvijas Nacionālās Mākslas muzejs

Pengērots, Visvaldis (1925). Latvju grāmatu zīmes. *Ilustrēts Žurnāls*. 1. nr., 18. lpp.

Poeschel, Sabine (2007). *Handbuch der Ikonographie: sakrale und profane Themen der bildenden Kunst*. 2. Auflage. Darmstadt: Primus

Pupa, Guntars (1988). Vītols un Stravinskis. Ieskats attiecību dialektikā. *Māksla* 3 (121), 25.–27. lpp.

Siliņš, Jānis (1988). *Latvijas māksla. 1915–1940*. I sējums. Stokholma: Daugava

Siliņš, Uldis (2006). *Dziesmai vieni gala nava... Jāzeps Vītols savās un laikabiedru vēstulēs 1918–1944*. Rīga: Nordic

Timmermann, Achim (2007–2016). Iconography. *The Oxford Companion to Western Art. Oxford Art Online*. Oxford University Press, [www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t118/e1260](http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t118/e1260)  
Skatīts 2016. gada 15. janvārī

Vētra, Mariss (1955). *Rīga toreiz...* [Bruklina]: Grāmatu Draugs

Vītols, Jāzeps (1988). *Manas dzīves atmiņas*. Sastādījis un komentējis O. Grāvītis. Rīga: Liesma

Zemzaris, Uldis (1971). *Zīmējumi un šarži. Valērijs Zosts*. Sast. B. Briede. Rīga: Liesma

#### Arhīva materiāli:

Jāzepa Vītola fotogrāfija (portrets), sānskatā, līdz vidum, pie klavierēm savā dzīvoklī (20. gs. 30. gadi), Rīga. Fotogrāfs Mārtiņš Lapiņš (1873–1954). Izmērs 8,5x13,6 cm. Rakstniecības un mūzikas muzejs, inventāra nr. 268227, topogrāfija/šifrs Jz. Vt. F1/23

Nezināma mākslinieka zīmēts Jāzepa Vītola portrets (pastkarte). JVLMA Jāzepa Vītola piemiņas istaba, šifra nr. LF–3452, LF–4132

Jura Soikana materiāli par Jāzepu Vītolu Latvijas Universitātes Akadēmiskās bibliotēkas Rokrakstu un reto grāmatu nodaļā, ZA FB, RK 11097, nr. 449

# JĀZEPS VĪTOLS IN THE SOURCES OF ICONOGRAPHY

Zane Prēdele

## Summary

**Keywords:** iconography, portrait, satirical cartoon, caricature, Jāzepe Vītols

The research of iconographic sources in the historiography of Latvian music has been limited. In this paper, there has been an intentional separation of iconographic sources from films and photographic documentation sources. When compared with other diverse portrait makers in the field of music culture, Jāzepe Vītols is a striking leader, and this direction deserves a greater attention in the field of research. This paper accentuates a particular aspect – source research criticism of portraits, satirical cartoons and caricatures of Jāzepe Vītols - while not attempting to research visual history *per se*.

Iconography is systematic research and description of the image of a defined subject or person, and provides an explanation of its meanings, symbolism, and attributes in its artistic portrayal system. It is also research, description, and systemization complex, based on the typological features of a particular subject or portrayal of a person. In that way, iconography indicates the historical development of a subject or a person's portrayal, a continuous repetition of a particular visual tradition.

The author's most important assignment was to collect and systemize the broadest possible range of sources. The second vital assignment was to clarify the source's hidden (or indirect) information and the historical context.

Well known works of art have enabled the development and further reproduction of visual stereotypes of Vītols. For many decades, Vītols did not change visually (there were always recognizable elements – bald head, glasses, beard, neckerchief, and so on). When analysing recognizable iconographic sources, one can conclude that Vītols' public image has not always been evaluated in the same way.

Iconographic sources allow viewers to see Jāzepe Vītols in two ways:

1. In the aspect of national historic memory – Vītols, as someone who worked in the field of culture, is considered to be one of the most distinguished personas in the nation's pantheon – his portraits are representative.
2. The characteristic hyperbole of the satirical cartoons and caricatures reflects maintenance of social norms, didactic motifs, a turn towards negative occurrences in society. The diverse



views of Vītols as a public persona reveal both subjective and sensitive reactions to the mood of society.

The paper analyses Jāzeps Vītols with regards to the St. Petersburg Latvian artist group *Rūķis* and its members Rihards Zariņš, Jānis Roberts Tillbergs, Kārlis Brencēns, and collaboration with artists Ludolfs Liberts, Niklāvs Strunkis, Alfrēds Kalniņš and Juris Soikans, as well as displays the accomplishments of these masters from 1906 onwards. The caricatures are taken from the periodicals *Svari*, *Aizkulises*, *Latvija*, *Atpūta*, and the main themes analysed are the Song Festival, Latvian composers, and Vītols' anniversaries and awards.

Iconographic sources illuminate the many facets of Jāzeps Vītols' personality: satisfaction with his leadership status, comfort (1906, 1937), praise for being the leader of musical life (1933), the cultivation of his image or his internal and external appearance (a particular neckerchief in 1926, 1929, 1931, 1948), the status of patriarch (1926, 1933), and the role of the bringer of composure and wisdom to society (1926). It is significant that Vītols' iconographic sources, particularly satirical cartoons and caricatures, were created in the time period from 1926 to 1933, and involved anniversaries of Vītols' work and life, notable events, as well as celebratory culminations. For all of these years he, as a public persona, was an active initiator and participant in these events. That partly explains why we have such a broad range of iconographic sources from the perspectives of diverse artists. Additionally, we must consider the fact that the 1920s and 1930s were a time when humorous drawings flourished. Altogether, Jāzeps Vītols' personality is most often characterised in satirical cartoons, while in caricatures he represents the groups of society involved with cultural and political questions. The views of the caricature artists are not about Vītols' personality specifically, but relate more to his public status – it is for his being a member of high society that the composer is among the national elite of those being caricatured. Jāzeps Vītols is the first Latvian musician whose visual canon has remained so powerful and viable to this very day.

# JĀZERA VĪTOLA MŪZIKA ŽANRĀ UN STILA PĒTNIEKU SKATĪJUMĀ

*The Music of Jāzeps Vītols in the View of Genre and Style Researchers*

Музыка Язепса Витолса в перспективе исследований жанра и стиля

# SITUĀCIJAS GLEZNAS JĀZEPA VĪTOLA A CAPPELLA KORMŪZIKĀ

Ilma Grauzdiņa

**Atslēgvārdi:** Jāzeps Vītols, *a cappella* kormūzika, forma, harmonija, kora instrumentācija

„Vītola kordziesmas var pazīt jau pēc dažām taktīm!” – šāda atziņa mūziķu sarunās dzirdēta it bieži. Tai jāpiekrīt, un to, šķiet, kā klausītāji esam sajutuši katrs. Pētnieki savukārt jau vairāk nekā simt gadu garumā mēģinājuši noskaidrot, kas ir tas individuālais, tas „specifiski vītolskais” (Emīls Dārziņš), pēc kā pazīstam Jāzepa Vītola rokrakstu (Jurjāns 1895; Dārziņš 1908; Graubiņš 1933, 1944; Kļaviņš 1972; Письменная 1976; Lindenbergs 2001; Klotiņš 2008, 2013). Kopsavelkot šos novērojumus, var secināt, ka *a cappella* kordziesmu žanrā par galvenajiem Vītola individuālā rokraksta rādītājiem visbiežāk uzskata šos trīs:

- 1) formas skaidrību un viengabalainību;
- 2) harmonijas līdzekļu īpašo lomu;
- 3) kora instrumentācijas<sup>1</sup> meistarību.

Ar formas skaidrību un viengabalainību galvenokārt izprot ideālu līdzsvaru starp skaidri tveramu dziesmas *s t r u k t ū r u*, kas parasti atspoguļo dzejas dalījumu pantos, un mūzikas ritējuma *p r o c e s u a - l i t ā t i* jeb muzikālo vēstījumu viscaur dabiski un loģiski uz priekšu virzošu caurviju attīstību.

Harmonijas līdzekļu īpašā loma izpaužas, pirmkārt, perfektā *f u n k c i o n ā l ā s h a r m o n i j a s* pārvaldīšanā, otrkārt, apbrīnojami izteiksmīgā *b a l s s v i r z ē* un, treškārt, harmonijas *f o n i k a s* augstā vērtējumā. To norādījis jau Jurjānu Andrejs, vienā no pirmajām publiskajām atsauksmēm par Vītola kordziesmām rakstot, ka tās „mūs pārsteidz ar jo interesantām harmonijām un oriģinālām, svaigām melodijām, un priekšzīmīgu izstrādājumu” (Jurjāns 1891, Mūrniece 1980: 79). Tik tiešām, klasiski romantiskajā funkcionālajā harmonijā jau kopš pašām pirmajām dziesmām Vītols jūtas kā zivs ūdenī un ir stingri pārliecināts, ka ar tās rīcībā esošo paņēmienu arsenālu – ar novirzēm, modulācijām, alterētiem akordiem, mažorminora sistēmas līdzekļiem – var izteikt ļoti daudz. Šī pārliecība komponistu neatstāj līdz mūža beigām, kaut gan vēlīnajā daiļradē dziesmu harmonija kļūst krietni sarežģītāka un fonika – gan atsevišķu akordu, gan secību veidolā – izvirzās priekšplānā.

Savukārt kora instrumentācijas meistarība Vītola partitūrās izpaužas katras balss grupas lineārā un tembrālā *s u v e r e n i t ā t ē*, kā arī šo skaņauduma komponentu kombinējumu daudzveidībā. Emīls Dārziņš raksta, „pie Vītola četrbalsība nenozīmē harmonisku masu, kas iet uz

<sup>1</sup> Kora instrumentācija – kormūzikas skaņveide (artikulācija): skaņu veidošana atšķirīgā manierē un intensitātē dažādās balsu grupās, to kopumā vai kontrastā ar solistu/ solistiem, skaņu blīvuma gradācijas, tesitūras izkārtojumi, teksta izdziedāšanas daudzveidīgās manieres.

priekšu vienādā ritumā un kurā melodiska nozīme ir tikai augšējai balsij. Arī vidus balsis laiku no laika dabū zināmu patstāvību, kas ne vien piedod kompozīcijai zināmu organisku pilnību, bet ir arī iepriecinoši priekš dziedātājiem” (Dārziņš 1908, Darkevics 1975: 43). Savukārt Jēkabs Graubiņš atzīst, ka Vītolam „balsis nav nenozīmīgi statisti uz skatuves, bet darbīgas un runīgas personas” (Graubiņš 1944: 361).

Šiem trim nosauktajiem Jāzepa Vītola individuālā stila patiešām būtiskiem rādītājiem pievienojama vēl viena, manuprāt, ne mazāk svarīga mūsu vecmeistara *a cappella* kordziesmu raksturiezīme. Tā definējama šādi: **i d e ā l s l ī d z s v a r s starp dzejas ierosināto dziesmas k o p t ē l u un skaņuraksta d e t a Ļ ā m, kas ilustrē atsevišķus dzejas vārdus.**

Ar šo tēzi ir saistīti raksta nosaukumā ietvertie vārdi – *situāciju gleznas*. Apzīmējums ir patapināts no paša komponista raksta *Mana koņradziesma*. Kā zināms, Vītols nav pieņēmis kordziesmas, kurās liriskais varonis izsakās pirmajā personā: „Visādas indiskrēcijas ap paša „Es” man šķietas ar labu garšu nekādi nesavienojamas. [...] Glābt no tamlīdzīgām kļūdām var tikai abstrakts lirisms ar iespējami maz darbības vārdiem.” (Vītols 1933: 292) Taču tad, it kā taisnojoties par dažreiz paša pieļautām nekoncepcijām, viņš piebilst, ka šajās dziesmās „situācijas gleznas tomēr nepārprotami stājas priekšplānā; pats subjekts top par dekorāciju starp citiem dekorācijas piederumiem” (Vītols: 1933: 292).

Iedziļinoties šajos vārdos un atsaucot atmiņā pazīstamākās Vītola kordziesmas, iztēlē viegli savirknējās prāvs skaits fragmentu, kuros *situāciju*, t. i., dziesmas koptēlu, izteiksmīgi konkretizē dažādas vizuāli iztēlojamās detaļas – *dekorācijas piederumi*. Pētnieciskā zinātkāre radīja vēlmi noskaidrot vairākus jautājumus:

1) izzināt, k ā d i d z e j a s v ā r d i ir biežāk rosinājuši komponistu savus skaņu stāstus papildināt ar ilustratīviem elementiem – savveida rekvizītiem, gaismas efektiem, īpašiem žestiem;

2) izpētīt, ar k ā d i e m mūzikas valodas l ī d z e k Ļ i e m tiek asociatīvi gleznotas situāciju raksturojošās detaļas;

3) noskaidrot, kāds ir šo vizualizēto poētismu ī p a t s v a r s Vītola *a cappella* kormūzikā kopumā un kāds ir to i z v i e t o j u m s dziesmu formā.

Šo jautājumu gaismā nelielā pētījuma tapšanas gaitā tika pārļūkoti Jāzepa Vītola *a cappella* oriģinālsacerējumi, kuri vienuviet apkopoti nesen klajā laistā trīs sējumu izdevuma otrajā daļā (Klotiņš: 2008), taču, protams, atrodami arī citos izdevumos. Relatīvi vieglās nošu materiāla pieejamības dēļ rakstā ir ietverti tikai nedaudzi nošu piemēri. Citus tekstā pieminētos un raksturotos kordziesmu fragmentus interesentiem atrast palīdzēs kvadrātiekvāvs sniegtās norādes uz atbilstošajām taktīm.

Sen vairs īpašus pierādījumus neprasa atziņa, ka lielākajā daļā Vītola kordziesmu pamatizteiksme ir objektīvi episks vēstījums, himnisks postulējums vai dabas ainavas vērojuma izraisītas liriskas pārdomas. Jebkurā nosauktajā variantā mūzikas tematismam impulsu dod vispārināts dzejas pamattēls un dzejoļa žanriskā ievirze. Būtībā jau tas attiecas uz lielum lielo daļu latviešu kordziesmu vispār. Solodziesmas, tostarp arī Jāzepa Vītola dziesmas balsij ar klavierēm, šajā ziņā vienmēr bijušas subjektīvi jūtīgākas, uz dzejas niansēm tiešāk reaģējošas. Kordziesmas autoram turpretim vienmēr jārēķinās ar to, ka katru viņa fiksētās balss partiju dziedās nevis solists, indivīds, bet *indivīdu kolektīvs*. Šajā daudzo personību kopdarbībā jau tieši arī slēpjas pati pievilcīgākā kordziedāšanas īpašība.

Taču kas notiek tālāk – pēc tam, kad autora fantāzijā, dzejas iedvesmots, ir radies vairāk vai mazāk precīzi konturēts dziesmas pamattēls un muzikālais tematisms? Jāzepam Vītolam par attīstības tālākvirzošo spēku jo bieži kļūst universālas, arī instrumentālajā mūzikā darbojošās formveides likumsakarības. To ievērojuši vairāki pētnieki, tostarp Arnolds Klotiņš:

„Instrumentālmūzikai piemītošais visumā daudz intensīvākais formveides process, struktūru lielāka noteiktība un izteiksmība ir pirmais svarīgais faktors, kas nosacījis Vītola kordziesmu savdabību. Mūzikālā vēstījuma blīvums un intensitāte pakļauj savai loģikai arī dziedāto vārdu.” (Klotiņš 2008: 19)

Šajā kontekstā pašsaprotami ir šādi muzikālās attīstības paņēmieni: motīvu izstrādājums, novirzes un modulācijas, alterētu akordu krāšņuma izcēlums, imitāciju izmantojums u. tml. – tie Vītola dziesmās lietoti kā universāli muzikālā tematisma attīstības līdzekļi tēlaini visdažādākajās situācijās. Un tad uz šo *pašsaprotamo* valodas līdzekļu fona ik pa laikam priekšplānā izvirzās kādas īpašas, dziesmas konkrēto situāciju raksturojošas detaļas, kas izaugušas no dzejā tieši tobrīd pieminētiem zīmīgiem vārdiem. Kādi tad ir tipiskākie asociācijas raisošie dzejas vārdi, salīdzinājumi, metaforas un citi poētiskās izteiksmes līdzekļi, kas akcentēti Vītola kordziesmās?

### ***Dekorācijas piederumi jeb skaņuraksta asociatīvi tēlainās detaļas kā atsevišķu dzejas vārdu un situāciju paspilgtinājums***

Mēģinot analīzes gaitā ievērotos *poētiskos dekorus* sagrupēt, bija jāpaliek pie atziņas, kuru savulaik izvirzīja jau baroka mūzikas retorisko figūru pētnieki – to bagātīgajā klāstā viņi līdzās citiem veidiem īpaši nodalīja iztēlojošās un ekspresīvās (afektu, patētiskās u. tml.) figūras. Proti, iztēlojošās figūras ar mūzikas valodas līdzekļiem asociatīvi atveido kādas redzamās (dažkārt arī *dzirdamās* vai *taustāmās*) pasaules lietas vai parādības. Savukārt ekspresīvās figūras skaniski izceļ kādus emocionālos stāvokļus, afektus, tēlotā liriskā varoņa temperamenta vai

rakstura iezīmes (Unger 1941; Захарова 1983: 27, 30; Jaunslaviete 1988: 17, 20).

Vītola kordziesmu partitūru analīze ļauj secināt, ka **iztēlojošo figūru** lietojumam visbiežāk ierosmi ir snieguši dzejas tekstā aprakstītie:

- kustīgi dabas elementi – *strauts, upe, vējš, vēsma, mākoņi* u. tml.;
- telpiskuma parametri – *augšā, lejā, cēlās, grima, debesis, zvaigznes, zeme* u. tml.;
- skaniski simboli – zvani, ērģeles, fanfaras, putnu dziesmas u. tml.

K u s t ī g u d a b a s e l e m e n t u vai cilvēka darinātu kustīgu priekšmetu atainojums skaņumākslā ir īpaši iecienīts. Kurš saskaitīs mūzikā atdarinātās viļņu rotaļas un saulstaru spēles, vētras un negaisus, ratus un ratiņus, vilcienus un vilciņus! Mūzikai, kura pati par sevi jau ir kustība, skaņu plūsma, tas ir pa spēkam un vienmēr rosinājis komponistu fantāziju. Tomēr, jāatzīst, daudz biežāk to sastopam instrumentālmūzikā vai dziesmu pavadījumos. Poētiskus salīdzinājumus, rakstot par Vītola agrīnajām klavierminiatūrām, labprāt lieto Jurjānu Andrejs. Viņaprāt, to vidū ir klavierdarbi, kas „tēlo it kā vēsmiņu zuzināšanu”, „rit [...] it kā burbuļojošs strautiņš, gan uzplūzdams, gan plakdams”, „tēlo it kā viesuļa negaisu, kas griezdamies dzirdei garām trauc”, atgādina „jaukas kokļu skaņas” vai „bezbēdīga tauriņa lidošanu no vienas puķītes uz otru” (Jurjāns 1895, Mūrniece 1980: 130–132). Ar kādiem paņēmieniem šādas asociatīvas detaļas Vītols tēlo kordziesmā, kas faktūras ziņā tomēr ir relatīvi smagnējāks žanrs?

Vairākkārt Vītola uzmanību ir pievērsusi dzejā pieminēta upe vai strauts. Avots, kas “jautri straujus viļņus uz leju raid”, bez īpašas piepūles saklausāms dziesmā *Upe un cilvēka dzīve* (Krišjānis Barons; 1903) [6.–12. t.]. Imitācijās viļņojošs un stakato šļakatās lēkājošs strauts, ilustrējot vārdus “strauts kā čalo”, jautri uzburbuļo agrīnās dziesmas *Latvu meitiņa* (Kārlis Pētersons; 1890) rondo formas 2. epizodes sākumā [25.–32. t.]. Gan *viļņa motīvs*, gan stakato figūras *šļaksti* imitācijā tiek sniegti apvērsumā. Kontrapunkta nodarbībās pie Jūlija Johansena<sup>2</sup> apgūtā tehnika te jaunajam komponistam lieti noderējusi ilustratīvas glezniņas radīšanai. Savukārt upīte, kas “daiļi plūst un mīļi vītolu glāsta” vizualizēta dziesmā *Vakarā* (Jānis Esenbergis; 1902) (1. nošu piemērs). Jāteic, ka šī upīte *glāsta* ļoti maigi un jutekliski – mibemol minorā atkārtoti izceļot alterētu VII<sub>7</sub> ar pazeminātu tercu, tad slaidi visām balsīm noslidot lejup pa II, skaņām.

<sup>2</sup> Jūlijs Johansens (Julius Johannsen, 1826-1904) – dāņu izcelsmes mūzikas teorētiķis, Sanktpēterburgas konservatorijas profesors. Pie Johansena mācījušies latviešu mūzikas darbinieki Nikolajs Alunāns, Ādolfs Bētiņš, Atis Kauliņš u. c., arī Vītols.

Poco più mosso, leggieramente

pp mf pp mf mf

dai - li tur u - pi - te plūst, cik dai - li tur u - pi - te plūst, cik mī - li, cik mī - li tā

pp mf pp mf mf

animato

ppp p

S. A. 16

vī - to - lu glāš - ta, ka

T. B.

ppp p

1. piemērs. Jauktā kora dziesmas *Vakarā* fragments [13.–16. t.; 75. lpp.]<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Šeit un turpmāk mūzikas fragmenti no izdevuma Klotiņš, Arnolds (sast.; 2008). Jāzeps Vītols. *Kora mūzika, II sējums. Oriģināldziesmas a cappella jauktam, sieviešu un vīru korim.* Rīga: Musica Baltica.

Ja dzejā tiek pieminēta noteikta vienvirziena kustība, tā bieži vien tiek saistīta ar t e l p i s k u m a asociācijām. Vispārzināms piemērs ir straujais reģistra pazeminājums un basu frāze *Gaismas pils* (Auseklis; 1899) vidusposma noslēgumā ar vārdiem “ātri grima, ātri zuda...” un “tur guļ mūsu tēvu dievi” [31.–41. t.]. Tikpat izteikts skaniskās telpas paplašinājums pretējā virzienā dzirdams miniatūras *Jau saulē sārti kvēlo sils* (Vasilijš Žukovskis, tulk. J. Graubiņš; 1892) 1. perioda noslēgumā [6.–11. t.]. Te divrindi “bet trīc jau zilā debess pils/ no cīruliša skaļā balsa” vainago spējš un ritmiski kustīgs visu balsu tesitūras paaugstinājums. Šīs taktis nepārprotami tēlo pavasara ainavā *iegleznoto* cīruli, kurš uzspurdz gaisā reizē ar košu eliptisku modulāciju no Do mažora uz La mažoru. Savukārt jau iepriekš pieminētais avots dziesmā *Upe un cilvēka dzīve*, kas pirmajā strofā viļņus “uz leju raid”, 4. strofā – vidusposma kulminācijā – ar izsaucienu “un gāžas!” spēji paplašina savu gultni uz abām pusēm [37.–38. t.]. Te no pamazinātā septakorda šaurā salikuma komponists liek sieviešu un vīru balsīm pārgalvīgi lēkt pa sekstu paralēlās tercās pretējā virzienā un ar *sff* apstāties uz akorda, kurā starp tenoru un altu ir decīmas (!) atstatums.

Ziboši un mainīgi pasaules telpa tiek piepildīta dziesmā *Mākoņlaivas* (Kārlis Jēkabsons; 1927), kur muzikālo atspoguļojumu gūst dažādi tekstā ietvertie poētismi: “lidu laivas, lidu vēji līdz ar smaržām klejo”; “tauriņbari puķēs dejo; gaišs no gravas runā strauts”; “visas puķes zib un mirdz, un līksmo”. Savukārt ar rietošas saules pēdējiem stariem visai tieši asociējas kompozīcijas *Pie Dzintara jūras* (Roberts Vizbulis; 1918) 1. strofas izskaņa [8.–13. t.]. Te divrinde “aiz šalčošiem mežiem tur ziliem/ saulīte atdusā slīd” inspirējusi komponistu frāzei, kuru veido maigi augšupslīdoši paralēli sekstakordi. Tāpat ļoti izteismīgs ir poetizētais dabas un telpas atveidojums dziesmā *Diena aust* (Jānis Esenbergis; 1903). Te vidusposma pirmās strofas noslēgumā uz tonikas divkāršā ērģelpunkta melodiski vijīgas frāzes ar vārdiem “dīķa viļņus lēnā rīta vēsma glauda” burtiski *izbauda* Do mažoru, kas ar pēkšņu modulāciju stājies tumsnējā Rebemol mažora vietā (2. nošu piemērs).

bau - da, dī - Ķa viļ - ņus lē - nā rī - ta vēs - ma glau - da,  
 bau - da, dī - Ķa viļ - ņus lē - nā rī - ta vēs - ma glau - da,  
 bau - da, dī - Ķa viļ - ņus vēs - ma glau - da,  
 bau - da, viļ - ņus vēs - ma glau - da.

16 *p* *pp*  
 S. lē - na, lē - na rī - ta vēs - ma glau - da.  
 A. lē - na, lē - na rī - ta vēs - ma glau - da, vēs - ma  
 T. lē - na, lē - na rī - ta vēs - ma glau - da, vēs - ma  
 B. lē - na, lē - na rī - ta vēs - ma glau - da.

2. piemērs. Jauktā kora dziesmas *Diena aust* fragments [13.–18. t.; 78. lpp.]

192

No skaniskajiem simboliem jānosauc basa balsī imitētās zvana skaņas Vītola pirmajā dziesmā vīru korim *Nogrimusī pilsēta* (*Die versunkene Stadt*; Rūdolfs Baumbahs, tulk. J. Graubiņš; 1886). Lai gan komponists pats vēlāk atzinis, ka atdarinājums „zemā reģistra dēļ tikai mēreni izdevies” (Vītols 1933: 289), vēlme rast muzikālu ekvivalentu aliterāciju iekrāsotajiem refrēna vārdiem ir zīmīga. Teksts vācu valodā izceļ līdzskaņus *l* un *n*: *Kling, klang! Versunken, versunken wie lang!*, savukārt Jēkaba Graubiņa latviskojumā – mūsu zvanu atdarinājumam ierastāko līdzskani *m*: “Dimd, dimd! Kam dziļajā dzelmē bij grimt.” [24.–34. t.]

No agrīnajām kora kompozīcijām *ilustratīvu dekoru* visvairāk ir dziesmā *Svēts brīdis* (Andrejs Pumpurs; 1891). To savulaik ievērojis jau Emīls Dārziņš: „Teksts ir stipri garš, un var redzēt, ka komponists centies atsevišķos pantus saskaņā ar to saturu pienācīgi ilustrēt.” (Dārziņš 1908; Darkevics 1975: 181) 2. strofas faktūra ar tonikas divkāršo ērģelpunktu basā un vīru kora frāzi kompaktā salikumā atbalso gan strauta kustīgumu, gan ērģeļskaņu svinīgumu (“dzirdu, ūdens strautā skriedams spēlē kā uz ērģelēm”). Savukārt 3. strofas muzikālais tulkojums veido pat pārsteidzoši impresionistisku posmu – pastelkrāsās tonētū, elipsēs peldošu septakordu salīņu, jo dzejā ir vārdi “lēns rītenis ziedu smaržas kvēpina kā vīraku” (3. nošu piemērs).



S. ku; le - nais  
 A. ku; le - nais  
 T. ku; le - nais  
 B. ku;

26  
 S. rī - tens pu - ļu smar - žu kvē - pi - na kā vī - ra - ku, kā vī - ra - ku.  
 A. rī - tens pu - ļu smar - žu kvē - pi - na kā vī - ra - ku, kā vī - ra - ku.  
 T. rī - tens pu - ļu smar - žu kvē - pi - na kā vī - ra - ku, kā vī - ra - ku.  
 B.

3. piemērs. Jauktā kora dziesmas *Svēts brīdis* fragments [25.–30. t.; 42. lpp.]

*Svētā brīža* 5. strofas lasījumā ar hromatiski ložņājošām balsīm zemā reģistrā dzirdamas kļūst mistisku gaismēnu spēles, jo “altārbildes brīnišķīgas gaismas stari izēno”, bet 6. strofā ar hendelisku vērienu tvertajā kulminācijā situācijas gleznā iezīmēts “pats Kungs ar goda kroni”. Tādējādi pārliecināties, ka dziesmas kopējo organizāciju komponists veidojis pēc mūzikas formveidei raksturīgajiem imanentiem likumiem (piecdaļu rondo forma), turpretim epizožu risinājumā ļoti ieklausīties katra dzejas panta atšķirīgajā tēlā.

**Ekspresīvo figūru** izmantojums visuzskatāmāk ir vērojams emocionāla saasinājuma situācijās, dzejai skarot cilvēka izjūtu *galējos reģistrus*, kurus Vītola kordziesmās pārstāv:

- skumjas – vientulība, ilgas, asaras, smeldzīga pašironija u. tml.;
- prieks – smaidi, gaviles, liksme, arī klusa, bijīga jūsma u. tml.;
- dusmas – “skarbi vēji”, “jūras bangas”, “kara vētras”, “cirvis cērt”, “zobens cērt” u. tml.

Vītolam ļoti nepatika subjektīvā *es* izjūta kordziesmā un latviešu dzejdaru ražojumos bagātīgi pārstāvētais „modernais *Weltschmerz's*,<sup>4</sup> lai gan viņš visciešākā sakarā ar mūsu laikiem” (Vītoliņš 1944: 100). Tomēr no romantiskās dzejas pastāvīgajiem pavadoņiem – s k u m j ā m, v i e n t u l ī b a s, nepiepildītām ilgām, sāpīgām atmiņām, asarām un vaidiem – arī viņš nekādi nav varējis izvairīties. Šie vārdi sastopami daudzu kordziesmu tekstos un guvuši atbalsi mūzikā.

<sup>4</sup> *Weltschmerz* (vāc. *pasaulē sāpes*) – termins, ko radījis vācu romantisma laikmeta rakstnieks Žans Pols (1763–1825). Tas apzīmē ilgpinlu sajūtu, atskāršot fiziskās realitātes neatbilstību cilvēka prāta patiesajām prasībām un vajadzībām. Šī pasaulizjūta raksturīga romantisma perioda rakstniekiem – arī Lordam Baironam, Alfrēdam de Misē, Hermanim Hesem, Heinriham Heinem un citiem. Šis vārds apzīmē arī nemieru un skumjas, kas piemeklē individu, saskaroties ar pasaulē valdošo ļaunumu un sāpēm.

Visai vienkāršoti, mazliet plakātiski asaru motīvs atspoguļots dziesmā *No Dieva savienoti* (Eduards Zeibots; 1906) ar vārdiem “un bēdās abi raudāsim” – imitējot lejupejošu paralēlu tercu motīvus un skarot vairākas pamazinātās harmonijas [7.–10. t.]. Vaimanā arī no teiksmainās Hālas zemes padzītie ļaudis *Čigānu dziesmā* (Rūdolfs Blaumanis; 1922), kur strofas papildinājumā ar tekstu “Vai, vai, par tagadni lai asaras birst” melodiskie motīvi slīd lejup pa t. s. čigānu gammu jeb skaņurindu ar divām palielinātām sekundām [31.–35. t.]. Turpretim brīnumsmalkās impresijas *Bērzs rudenī* (Fricis Bārda; 1919) izskaņā “klusītiņām, ar dzeltainām dzintara asarām” izraudātās bēdas izteiktas pavisam citādi: noslēguma vārdi “raud, klusītiņām raud” skan kā vientuļa melodiska stīdziņa soprānos, no abām pusēm Si mažora (viena no semantiski visgaišākajām tonalitātēm!) tonikas trijskaņu ielogota. Tieši tāpēc tik bezgala skumja, tik sāpīga [26.–30. t.].

Skumju izpausme Jāzepa Vītola vēlākā perioda dziesmās kļūst daudz individualizētāka, psiholoģiski smalkāka nekā Pēterburgas laika darbos. 1928. gada meistardarbā *Mēnestiņš meloja* (Aspazija; 1928) asaru nav, ir tikai atziņa “Ak, cik nu tukša bij mana istaba” ar dziedātājiem ļoti nekomfortablu divu mazo sekundu saskaņu un noslēguma daudzpunktēm bez kadences [37.–46. t.]. Skaudra ir arī 1925. gadā vīru korim sacerētās *Dzīvītes* (Fricis Bārda) pašironija. Tā saasināti izskan 3. strofā ar vārdiem “dienā vēl krūtīs raud nakts melodijas” – skopā divbalsībā ar krītošu sekvenci basos un diapazonam uzliktu ierobežojošu vāku – atkārtotu skaņu augšējā balsī. Taču pamatnoskaņu dziesmai piešķir jau 1. strofas sākums – “Dzīvīte, dzīvīte, šūpojos tevī”. Šos vārdus Vītols interpretē ilgpilni, skumji, krītošu hromatismu saistītā eliptisku akordu virknē izceļot palielinātā trijskaņa harmoniju. It kā vēloties skaņās pateikt: viss ir mājīgs un mainīgs, pastāvīgs ir tikai smeldzīgi ironiskais *rairaidaidā!* Ar pabeigtu kadenci kā refrēns šī frāze noslēdz gan pirmo, gan turpmākās strofas (4. nošu piemērs).

T. I  
 zu - bi - te liep - za - ri - ņā. Daudz - tu man so - li - ji, maz to - mēr de - vi.  
 T. II  
 zu - bi - te liep - za - ri - ņā. Daudz - tu man so - li - ji, maz to - mēr de - vi.  
 B. I  
 zu - bi - te liep - za - ri - ņā. Daudz - tu man so - li - ji, maz to - mēr de - vi.  
 B. II  
 zu - bi - te liep - za - ri - ņā. Daudz - tu man so - li - ji, maz to - mēr de - vi. Vai nav vien-

7

*pp pochissimo più* *sosten. marcato, ma pp* *a tempo* *mf*

Vai nav vien - al - ga! Rai - dai - dai - da. Dzm -

Vai nav vien - al - ga! Rai - dai - dai - da. Dzm -

Vai nav vien - al - ga! Rai - dai - dai - da. Dzm -

al - ga ar. vai nav vien - al - ga! Rai - dai - dai - da. vien - al - ga vien - al - ga

4. piemērs. Vīru kora dziesmas *Dzīvīte* fragments [4.–9. t.; 346. lpp.]

Dažādi niansētām p r i e k a i z p a u s m ē m atbilst daudzveidīgi žesti – gan reāli cilvēka roku, ķermeņa, uzvedības žesti, gan to analogi mūzikā – intonatīvie žesti. (Unger 1941; Захарова 1983; Jaunslaviete 1988). Par to ierosinātajiem Vītola dziesmās atkal jāatzīst dzejā rodamie vārdi un dzejrinde. Silts smaids uzplaukst karaļa pelēkajās lūpās un atritinās mažora tercās skaņas iesāktā 6/8 taktsmēra līganajā melodijā *Karaļa un bēržlapītes* (Fricis Bārda; 1912) trešajā strofā [26.–28. t.]. Bezrūpīgu sadancošanu līdz ar dejiskiem refrēnvārdiem *trai ridi ri, ridi rai rai* sola gaidāmo kāzu vīzija *Rudens* (Auseklis; 1896) noslēgumā [28.–33. t.]. Pacilājošs, plašu žestu pausts prieks skan *Dziesmas varas* (teksta autors nezināms) pirmsreprīzes strofā, jo “sāpēm tad gavilēs pārvērsties būs” [31.–38. t.]. Azartisku liksmi dziesmā *Rūķīši un Mežavēcis* (Plūdons; 1924) pauž sieviešu un vīru balsu vērienīgā pretkustība pa mažora tonikas trijskāni ar sekstu pikošanās cīņu kulminācijā: “Kā vaigā zied tvīksme! Kāds prieks, kāda liksme!” [25.–30. t.]

Taču īpaši jāakcentē vēl kāda Vītola dziesmās sastopama prieka izpaušme – brīnuma sajūtas un bijības piepildīts prieks par dabas lielumu, Dieva laistās pasaules krāšņumu. Tā cilvēkam atklājas dabas pavasara atmodā, un tādu to dzirdam *Saules svētkos* (Fricis Bārda; 1925). Gan refrēnvārda *Pavasars!* motīvos ar mažora trijskāņa tercās izcēlumu, gan pēdējā strofā, kur līdz ar vārdiem “uz krūtīm silts prieks guļ, saritinājies kā dzeltains vaska ritenīts” [37.–51. t.] melodija *saritinās* tetrahorda diapazonā, bet kora vertikāles kopējais apjoms sašaurinās līdz septīmai (*cis<sup>1</sup> – h<sup>1</sup>*). Šis bijības caustrāvotais prieks pie cilvēka var atnākt arī vakara vai nakts klusumā. Liriskajā miniatūrā *Vasaras vakars* (Aspazija; 1928) to pauž strofas paplašinājuma vārdi “Nāc, dailes vakars, nāc!” [21.–28. t.], savukārt dziesmā *Dirīģents* (Anna Brigadere; 1926) tas komponistu uzrunājis 2. strofā ar tekstu “Bet, kad ar zvaigznēm atnāk vakars un noslēdz dienas skaļās durvis” [17.–32. t.]. Visos šajos gadījumos – izmeklētas harmonijas, smalki mažorminora gaismēnu kontrasti.

Izcili jūtīga reakcija uz dzejas vārdu dzirdama arī dziesmā *Saule austrumos* (Teodors Zeiferts; 1929), kur divu pirmo muzikālo strofu pirmie teikumi ir vienādi, taču otrie teikumi atšķiras. 1. strofas beigās zelta laivā sēdošo sauli “aplido sapnis – balta kaiva” un mūzikas līdzekļi savīļnoti tēlo šo gaišo vīziju (5. nošu piemērs). Turpretim 2. strofas beigās “rudens debesīs dzērves virknēm klaigā”, tādēļ harmonijas citas – prieks atdevis vietu skumju semantikas atribūtiem.

5. piemērs. Jauktā kora dziesmas *Saule austrumos* fragments [5.–14. t.; 242. lpp.]

Kā d u s m u a f e k t a, bet reizē arī cīņas spara un vīrišķīgas apņēmības dzejiskie ekvivalenti Vītola dziesmu dramatiskajos posmos it bieži ir sastopamas sintagmas “skarbi vēji”, “jūras bangas”, “kara vētras”, “cirvis cērt”, “zobeni šķind”. Tās atrodam gandrīz visās balādēs un balādiskajās dziesmās, jo dramatiskas epizodes pieder pie balādes žanra būtības. Tomēr vairākas dramatiski tonētas situācijas ietvertas arī citas ievirzes darbos. Piemēram, dziesmā *Bāriņš* (Andrievs Niedra; 1888), kas ir Vītola pirmais mēģinājums sacerēt mūziku latviski tautiskā manierē, pēdējās strofas attīstošo posmu ar vārdiem “Izcieš asni bargus vējus,/ izcietīs ij bārenīts” [13.–20. t.] iezīmē disonansu sablīvējums, kas ir krasā kontrastā ar pamattēla diatonisko un konsonanto skaņrakstu. Savukārt patriotiski brašulīgajā *Pār kalniem un lejām* (Kārlis Kalniņš; 1898) vīrišķīga apņēmība iezīmējas attīstošajā vidusstrofā ar vārdiem “laivu kaut svaida, vētra nebaida” [27.–34. t.]. Te izmantotas spējas novirzes, sekvences, imitācijas, kas pasniegtas visai plakātiski *Liedertafel* stila manierē.

Dramatisko tēlu individualizācija Vītola daiļradē sākas līdz ar pievēršanos balādes žanram, un to apliecina Ausekļa dzejas interpretācija 90. gadu pazīstamākajos sacerējumos. *Beverīnas dziedonī* (Auseklis; 1891) draudīgu “kara vētru” piesaka taisnvirziena līnija basu grupā, ko vēl paspilgtina kora izsaučieni “Ai! Ai!” [17.–24. t.]. *Dievozolu trijotnē* (Auseklis; 1891) viena panta laikā asi cirvi gabalos sacērt visu senlaiku godību – te straujš kāpums melodijā, dominantes ērģelpunkta spriedzes un nenoturības uzkrājums [40.– 49. t.]. Arī *Gaismas pils*

vidusdaļā par “asiņaino dienu” vēsta aprautas, strupas frāzes, tad *accelerando* tipa vēstījums – divu dzejrindu ietvaros tauta nonākusi “vergu valgā”, tās varoņi krituši [26.–30. t.].

Vēlāk sacerēto dziesmu vidū ir arī tādas, kurās tieši cīņas ainu tēlojumam atvēlēti plaši posmi. Šo vīru korim rakstīto batāliju raksturīgie izteiksmes paņēmieni ir sakņoti instrumentālmūzikā – marša ritmi, fanfaras, enerģisku motīvu izstrādājums, īsu struktūru atkārtojumi. Taču muzikāli tēlainās detaļas katru reizi ir atkarīgas no dzejas dotajiem impulsiem. Tā, piemēram, vīru kora dziesmā *Dies irae* (Plūdons; 1930) par cīņas iznākumu nav šaubu – spožās, arvien jaunā izgaismojumā atkārtotās fanfaru frāzes (“ap galvu melns kronis tam saistās”, “spožs zobens rokās laistās”, “ar ērgļa gaitu strauju”) [20.–36. t.] nešaubīgi ved uz himnisko rezumējumu: “Tā zeme, tā ir mūsu, te brīvs skan latvju vārds.” Pavisam cita pamatnoskaņa valda balādes *Veļu karš* (Augusts Saulietis; 1928) vidusposmā, kur skan baises marša ritms. Harmonijas disonansēs un elipsēs pavisam maz kas palicis no konservatorijas laikā apgūtās *gludās* un *pareizās* harmonijas.

Naida afekta sakarā īpašu izcēlumu pelnījuši situāciju raksturojošie elementi vīru kora dziesmā *Uguns milna* (Anna Brigadere; 1924). Nodevības skatā, kas ir dziesmas vidusdaļas 1. posms, melodija “kā odze lien šņākdamā”, tad uzšaujas kā cirtienam pacelta roka [32.–42. t.]. Savukārt cīņas skatā, kas ir dziesmas vidusdaļas 2. posms, muzikālo atspoguļojumu gūst gluži vai katra teksta frāze [42.–57. t.]. Motīvi drūzmējas, blīvi klājas cits citam virsū, atspoguļojot dzejas divpēdu daktila strupās rindas: “Kā roku atvēza, / kā laida viltniekam, / nošķīda unguņis, / izbira zobi tam.”

46. *sempre ff*

T. I  
T. II  
B. I  
B. II

Ai - jā! Kā ro - ku at - vē - za, kā lai - da vilt - nis - kam, no - šķī - tu u - gu - nis, iz - bi - ra  
pa - ga - li. *sempre ff*

50. *fff*

T. I  
T. II  
B. I  
B. II

zo - bi tam. Gū - zis kā lau - va tad va - re - nās Vies - tu - nis, ār - di - ja krust - ne - šū dzel - zni - nās la - mu - tas.

*fff*

6. piemērs. Vīru kora dziesmas *Uguns milna* fragments [46.–54. t.; 336. lpp.]

Tādējādi nosauktie piemēri apstiprina tēzi, ka Jāzepa Vītola kormūzikai gleznojošas detaļas ir ļoti raksturīgas. Taču vai tikai Vītolam? Kopš 20. gadsimta sākumā latviešu kormūzikā pārliecinoši sevi apliecinājusī virkne jauno autoru – Emīls Dārziņš, Emīlis Melngailis, Alfrēds Kalniņš, vēl citi. Protams, arī viņi nevairās no spilgta dzejas vārda atspoguļojuma mūzikā, un Jāzeps Vītols nebūt nepretendē uz dekoratīvo elementu pirmatklājēja titulu. Taču Jāzepam Vītolam *gleznojumu* ir vairāk un tie ir vieglāk ieraugāmi, jo suverēnā tehnika ļāvusi komponistam šādas idejas pārliecinoši realizēt kora faktūrā.

Taču par specifiski vītolsku iezīmi uzskatāms raksta sākumā minētais ideālais līdzsvars starp dziesmas koptēlu un dzejas vārdus ilustrējošām skaņuraksta detaļām. Tas atklājas tad, ja uz dziesmu raugāties kopumā – turot redzeslokā gan kompozicionālo formu, gan tajā notiekošos dramaturģiskos procesus.

### **Asociatīvi tēlaino detaļu izvietojums dziesmas struktūrā**

Augstu vērtējot dziesmu kā patstāvīgu muzikālu organismu un vienmēr respektējot kompozīcijas formas vienotību, Vītols arī kordziesmās nevairās no pārbaudīta formveides paņēmiena – konkrētiem kompozīcijas posmiem atbilstoša izklāsta veida lietojuma. Kā zināms, trīs galvenie izklāsta veidi ir šādi: ekspozīcijas, attīstošais un noslēdzošais. Komponists uzskata, ka arī reprīzes princips ir laika pārbaudīti izturējies formas skaidrotājs. Tādējādi daudzās viņa dziesmās veidojas ar dzejas strofiku saskaņots trīsfāžu attīstības modelis:

- vispārināta pamattēla ekspozīcija – dzejoļa pirmā vai divas pirmās strofas;
- darbības zona – kontrastējošu tēlu pieteikums, attīstība, konfrontācija (vidusstrofas);
- muzikāli tematiskā reprīze ar jaunu vai dzejoļa pirmās strofas tekstu.

Ekspozīcijas fāzē Vītols neaizraujas ar atsevišķu dzejas vārdu akcentējumu (izņēmumi, protams, ir vienmēr!) – vēstījums rit strukturāli sakārtoti, skaidri iezīmējot kadences. Arī reprīzes fāzē priekšroka bieži vien dota formas muzikālajam noapaļojumam, tieši vai variēti atkārtojot jau skanējušo mūziku. Dažkārt nesaderība starp jauno tekstu un *vecu mūziku* iznāk pat visai kurioza. Piemēram, *Karaļmeitas* pirmo strofu klausoties, jūsmojam: ak, cik tieši te saskan teksts ar mūziku – “grima, grima, grima zemē pils”! Savukārt reprīzē šī frāze tiek izdziedāta ar vārdiem “celsies, celsies, celsies augšā pils”. Šī neatbilstība jānotušie diriģentam.

Tādējādi jāsecina, ka asociatīvi tēlainas, dzejas vārdus vizualizējošas detaļas visizteiktāk priekšplānā var izvirzīties otrajā fāzē jeb *darbības zonā*, kuru kopējā formā pārstāv attīstošie posmi, pirmsikti un pārejas posmi (saites) uz reprīzi. **Pilnīgi nešaubīgi var runāt par dekoratīvo elementu izteiktu sablīvēšanos dramaturģiski aktīvajos formas posmos.** Šīs tēzes apstiprinājumam turpmākajā tekstā ir piedāvāti vairāki žanriski un saturiski dažādu dziesmu piemēri. Tā kā ir vērojamas zināmas atšķirības starp *poētisko dekoru* blīvu lietojumu attīstošajās vidusstrofās un to izmantojumu pirmsikta strofās, izvēlētie piemēri ir sagrupēti atbilstoši minētajām formveides fāzēm.

### **Ekspresīvie un tēlainie elementi dziesmu vidusposmos**

Ekspozīcijas periodi Vītola dziesmās pārsvarā ir tēla un formas ziņā viengabalaini. Turpretim dzejas interpretācijās dziesmu vidusstrofās priekšplānā izvirzās vairāku atšķirīgu poētisko motīvu atklāsmē. Zīmīgi, ka šī formveides īpatnība vērojama jau *Lūgšanā* (Mihails Ļermontovs, tulk. J. Straume; 1886), kas ir Vītola otrā sacerētā kordziesma, viens no konservatorijas beigšanas eksāmena darbiem. Tās vidusposmā (dzejas 2. strofa) muzikālo darbību virza tematiski jaunu melodisku motīvu pieteikums un tonālās novirzes, sasniedzot spēcīgu kulmināciju ar vārdiem “Есть сила благодатная/ в созвучье слов живих” (Jāņa Straumes latviskajā atdzejojumā: “Šo vārdu skaņas nomanāms/ kāds spēks ir brīnišķīgs”). Tad tai seko klusā kulminācija, psiholoģiski pat vēl svarīgāka par iepriekšējo. To veidojot, komponists ieklausās vārdos: “и дышит непонятная/ святая прелесть в них” (“un klusi dvēslē sajūtams/ drīz miers tik debešķīgs”). Svētbijības sajūtu pauž trīsbalsīgā sieviešu kora frāzes “и дышит” (pārtrauktā secība V–VI) imitācija trīsbalsīga vīru kora balsīs, kā arī īpatni risināta kadence – imitācijas laikā balsis ieslīd jaunā tonalitātē (Fa mažors) un strofu noslēdz plagālā kadence (II<sub>65</sub><sup>+1</sup> – I). [16. – 24. p.; 34. lpp.]

Delikatās liriskās ainiņas *Ar kristālspodriem stariem* (Kārlis Jēkabsons; 1926) vidusposmā (2. strofa) komponists iekļauj īpaši plastisku frāzi, kuru radījuši vārdi “visdaiļāko no dziesmām par mīlestību dzied”. To pasvītro mažorminora radniecības tonāla krāsa: frāzi no abām pusēm aptver Sibemol mažors, bet pati tā izskan Re mažorā. Savukārt *Pēdējās ardievas* (Frīdrihs Gulbis; 1931) ir viena no drūmo pārdomu dziesmām – par dzīves nīcību, par nenovēršamo atvadu stundu. Šī noskaņa valda ekspozīcijā un reprīzē (1. un 5. strofa), bet vidusdaļā (2.–4. strofa) virknējas dzejas atraisītie kontrasttēli, tostarp poētiskās vārsmas “Sapņi ir lāses, no zariem kas krīt” iedvesmotas frāzes ar trausli gleznainiem paralēliem sekstakordiem uz dominantes ērģelpunkta [19.–22. t.].

No patriotiska satura dziesmām jānosauc *Dziesma brīvai Latvijai* (Plūdons; 1931). Atšķirībā no Jāņa Kalniņa populārās *Lai ligo lepna dziesma* (1934) ar šo pašu tekstu Jāzeps Vītols izmantojis Plūdoņa

dzejoļa visus pantus. Ekspozīcijas un reprīzes posmi (1. un 6. strofa) ir vērīenīgi, ieturēti vienā noskaņā, bet vidusstrofu (2.–5. strofa) atšķirībām pamudinājums smelts no dzejā ietvertajiem salīdzinājumiem: “tu pērle, iznirusi iz dzelmju pusnaktīm”, “tu puķe, kurai plaucis simtgadiem lolots zieds”, “tu zvaigzne, kas pie debess sāk atspīdēt tik nu”, “tu pavasara straume”. Pēdējās četrindes ar “tu zvaigzne” un “tu straume”, uzkrājot dominantes enerģiju, iegūst pirmsikta lomu uz reprīzi. Iecerē līdzīga, taču pieticīgāka gan apjoma, gan individualitātes ziņā ir dziesma *Pie brīvības šūpuļa* (Jēkabs Purkalītis; 1917). Arī tās vidusposmā mūzika ar jauniem tematiskiem elementiem reaģē uz katru tēlaini jaunu, izsaukuma zīmēm rotātu vārsmu: “Nāc, ziedon, nāc!.. Mēs kausim verdzības pūķi bargu!.. Mirdzi brīvības pils!.. Ap tevi kā mūris stāv tauta par sargu!”

Ne vienmēr mūzikā iespējams nošķirt tēlainās figūras no ekspresīvajām, ilustrējošos paņēmienus no emocionālo izteiksmi pastipriņošiem, jo galu galā jebkuras muzikālās zīmes denotāts ir emocija (Холопова 2000; Кудряшов 2006). Tomēr Vītola daiļradē ir dziesmas, kuru vidusposmos saklausāmas nepārprotami ilustratīvas ainiņas. Vienā no tādām – *Tārpiņa godība* (Ludis Bērziņš; ap 1927) – klausītāju uzrunā meža radības: “Spēcīgs ir lauva, un stirniņa žigla, bitīte gudra, darina medu, no zara zarā vāvere lēkā, augstu pār zemi lidinās ērglis.” Un tiešām nav grūti šos personāžus pamanīt nošu tekstā:

13 *mf* *cresc.* *f* *pp*

S. A. *mf* *cresc.* *f* *pp*

Spēcīgs ir lauva, un stirniņa žigla, žigla, bitīte gudra, darina medu, no zara zarā vāvere lēkā, augstu pār zemi lidinās ērglis.

17 *f* *ff*

S. A. *f* *ff*

vāvere lēkā, augstu pār zemi lidinās ērglis.

T. B. *f* *ff*

*f* Augstu, *ff*

7. piemērs. Jauktā kora dziesmas *Tārpiņa godība* fragments [13.–19. t.; 211. lpp.]

Vītolam visai netipisks kompozīcijas paņēmieni izmantots veltījumā *Zigfrīda Meierovica piemiņai* (Kārlis Jākobsons; 1926). Tās vidusstrofās tekstā ietverta folkloriska alūzija: “Latvju dēliem Pērkons lēma/ uz ežiņas galvas likt./ Labāk tavu galvu ņēma,/ tēvu zemei godā tikt.” Karavīru dziesmas atgādinājums rosinājis komponistu mūzikā ievīt tautasdziesmas *Aši, aši zīle dziedā* motīvus.



Plašās dimensijās veidotā dziesma *Līgai* (Edvarts Virza; 1919), kas sacerēta par godu Latvijas konservatorijas svinīgajai atklāšanai, ir tuva svētku kantātei. Arī tās vidējās strofas virknē tēlaini mainīgus, it kā domās garāmslidošus, taču muzikāli reljefus posmus. Uz to komponistu mudinājuši poētiski kontrasti: “viesuļu auri.. jodu un bruņinieku skatieni zib.. vējiņš pār sirdīm pūš mīlīgs un maīgs..” Un vēl: “Latvijai pāri kā mūžīga diena mūžīgs nu apstājies varoņu laiks..” Tikpat spēcīgas dzejiski un muzikāli iztēlojošas figūras redzamas balādiskajā *Krīvu krīvos* (Fricis Brīvzemnieks; 1903), tostarp tās pirmsreprīzes strofā ar vārdiem “kamēr sārta galā vectēvs nozūd tīrās, svētās liesmās”. Melodija kā liesmu mēles ar augšupejošu sekstas lēcieni uzvijas gaisā, sasniedzot kulminācijas skaņu (sibemol<sup>1</sup>), bet pēc tam plok, izdziest un beidzas.

Tomēr vizuālās ilustrācijas īpaši vietā vienmēr bijušas tur, kur pašā dzejā jau dominē spēle, humors. Tā tas ir cikla *Trīs čigānu dziesmas* trešajā daļā *Brālis mēness* (Fricis Bārda; 1914), kur malējie posmi sniedz vispārinātu draiski dejisku noskaņu, bet vidusposmā [2. strofa] mūzika reaģē uz katras frāzes saturu. Veidojas mainīgu tēlu kopums ar vārdiem: “Tu tāpat kā es pa reizei tukšs, tad pilns pēc maizkukuļa. Un, kad izčibi pavisam, tad tev kulbā svēta guļa.” Šajā ciklā Vītols vispār atļāvies atšķirīgu, sev neraksturīgu muzikālo risinājumu. Minētā posma spēli ar teksta vārdiem (“tukšs”, “pilns”, “izčibi”, “salda guļa”) arī pats komponists izbauda pilnā mērā un muzikāli asprātīgi.

201

### **Ekspresīvie un tēlainie elementi pirmsiktos un saitēs**

Lai gan tēlainajiem elementiem ir svarīga nozīme dziesmu vidusposmos, tomēr īpaši izteiksmīga ir to koncentrēšana posmos, kurus komponists veidojis kā saiti vai pirmsiktu uz reprīzi. Ja vien šajā vietā ir teksts, kurā ietverti poētiski svarīgi vārdi, Vītols tos nekad neatstāj nepamanītus, bet vienmēr muzikāli izceļ ar zīmīgiem faktūras vai tematiskiem elementiem. Turklāt svarīgi, ka *klusos pirmsiktu* strofas bieži vien darbojas kā savdabīgi *stopkadri*, nobremzējot apturot, palēninot vēstījumu un it kā uzdodot jautājumu: kas būs tālāk?

Katram Vītola kormūzikas pazinējam dzirdes pieredzē ir *klusā pirmsikta* posms *Beverīnas dziedonī* pirms noslēguma strofas. Tajā izmantotās dzejrindes ar savu piecizilbju pēdu ritmu spēcīgi atšķiras no iepriekšējā četrpēdu trohaja. Tās vēsta: “Strinkšēja kokles, dziedāja vecais,/ Igauniem vāles iz rokām šļuka./ Nu vairs nerūca kara bungas,/ Nu vairs nekvieca somu dūkas.” Mūzikā vērojams balsts uz dominantes harmonijas, dominē pauzes, apstājas. Jūtams slēpts nemiers, ieklausīšanās, it kā neziņas rosināti jautājumi: kas būs? kas sekos? varbūt cīņa vēl atsāksies? Līdzīga situācija ir arī dziesmā *Upe un cilvēka dzīve*, kur pirmsreprīzes strofā ietverti vārdi: “Ir dažas klinšu drupas ar troksni zemē irst. / Un daža lāsīte slepen kā asara mirdz

un birst.” Mūzikā – diminuendo no *f* līdz *pp*, reģistra pazeminājums, pāreja uz īsākām frāzēm, posmu noslēdzot ar aprautu, biklu motīvu. Psiholoģiski arī šeit noskāršams piesardzīgi nogaidošais jautājums: un tālāk? kas būs tālāk?

Tikpat iedarbīga *klusā pirmsikta* ideja ir divos citos Vītola šedevros – *Gaismas pilī* un *Karāļmeitā*. *Gaismas pilī* to īsteno jau šajā rakstā vairākkārt pieminētā četrtrinde “Ātri grima, ātri zuda”. Taču zīmīga ir ne vien teksta ilustrācija, bet arī tas, ka šie trīs atšķirīgie tēlu akcenti (“grima”, “gul”, “tautas greznumi”) sablīvējas pantā pirms reprīzes. Seko dziļa ieelpa, un reprīzes strofā atgriežas ekspozīcijas nesteidzīgais vēstījums. *Karāļmeitā* (Rainis) pirmsreprīzes posms ietver 6. panta trīsrindi: “Melnais suns pa laikam norūc,/ paceļ galvu,/ tālu augšā juzdams asins smaku.” Dzejā nepārprotams ir draudīgo, dramatisko leksēmu sablīvējums (“melnais suns”, “norūc”, “asins smaka”). Mūzikā – deklamācija, saglabājot frāzes dabisko akcentu. Psiholoģiskā iedarbība – stāsta palēninājums ar daudzpunktes sajūtu – *Molto meno mosso, ritenuto, pianissimo*. Pēc apstājas ar jaunu kvēli izskan reprīzes sākuma unisons *Allegro briosso*.

Rakstā *Latviešu klasiskā kora balāde* šiem posmiem īpašu uzmanību pievērsis arī muzikologs Dzintars Kļaviņš, atzīstot, ka šīm uzbūvēm ir „svarīga dramaturģiska loma, tieši te balādē ietvertā konflikta dziļums atsedzas visatklātāk” (Kļaviņš 1972: 96). Tomēr nepārlicina autora atziņa, ka šajos gadījumos vispār un konkrēti *Beverīnas dziedonī* epizodei “Strinkšķēja kokles..” piemīt centralizējoša loma, kas piešķir visai balādei trīsdalīgas formas kontūras. Posma funkcija nekādi neatbilst trijdaļformas vidusposmam, turklāt arī pati trijdaļības ideja šajā gadījumā ir stipri apšaubāma.<sup>5</sup>

Pavisam īsi jānosauc vēl dažas dziesmas ar nozīmīgiem akcentiem pirmsreprīzes zonā. *Mīlestības dziesmā* no cikla *Trīs čigānu dziesmas* īsu, bet zīmīgu lūzumu, pirms 2. un 3. strofas (kopējo formu veido trīs variētas strofas) iezīmē solistu kvarteta pianissimo frāze uz dominantes ērģelpunkta ar vārdiem “Ē, tu lunkanā kaķe!” [15.–16. t. un 27.–28. t.]. Tai raksturīga sevišķi pieglaudīga, lunkana melodija, kas bezrūpīgi pamet Mi mažora kadences kvartsekstakordu un ieslīd Do mažorā. Savukārt liriski apcerīgo dziesmu vidū skaistu pirmsreprīzes *stopkadru* atrodam *Miera dziesmā* (Fricis Bārda; 1924). Šajā pantā, aprakstot miera Dieva vieglo, dziedējošo roku, dzejnieka valoda ir īpaši tēlaina: “Glāstīdama pārrauj tā dvēselē pēd’jo sājpu stīgu, / un tai pāri vēdina zvaigžņu mirdzu bezgalīgu” [25.–34. t.]. Vītols uz šiem dzejas vārdiem atsaucas ar tikpat filigrāniem harmonijas un faktūras līdzekļiem (8. nošu piemērs).

<sup>5</sup> Formas posmu funkcijas ir šādas:

A [ekspozīcija] – B [darbība] – C [kontrdarbība] – D [nogaidošais pirmsikts] – E [koda]. Ņemot vērā kopējo sižeta virzību un muzikālās formas posmu atbilstību dzejas strofām, visloģiskāk būtu atzīt, ka kompozīcija sacerēta caurviju strofu formā vai kontrastu sastatformā.

8. piemērs. Jauktā kora dziesmas *Miera dziesma* fragments [29.–34. t.; 340. lpp.]

Un vēl tikai daži piemēri no 30. gadu sacerējumiem, kas izceļas ar ļoti dažādu raksturu. Vīru dziesmā *Kad mēs jauni bijām* (Plūdons; 1930) pēc brīnumjauko jaunības atmiņu atdzīvinājuma pārejas strofa sapņotājam atgādina par rūgto realitāti: “Ak, kur nu tās dienas skaistās, baltās! Sirds kā sastingusi rudens ēnās saltās.” [38.–45. t.] Tāpēc epizodi iezīmē unisoni, palēninājums, frīgiskā moda krāsa un faktūras radīta tukšuma sajūta. Toties pēc šī skumju mirkļa vēl jo sparīgāk izceļas reprīzes možais aicinājums “Draugi, brāļi, dziediet vēl to dziesmu”. Jauktajam korim rakstītajā partitūrā *Meža māte* (Plūdons; 1935) malējās strofas izturētas liriski tautiskā manierē (*in modo popolare*), un reprīzes sākumu iezīmē remarka *energico*. Pirms šī *energico* izskan nogaidoši klusināts, brīnuma sajūtu raisošs pants: “Daiļu sapņu plīvuriņu tā pār mani liegi klāja.” [20.–29. t.] Savukārt jūsmīgajā himnā *Dziesmu gars* (Plūdons; 1940) patosu uz brīdi apvalda 4. strofas vārdi “Pār zemes bēdām/ tu pacel mūs pāri/ uz sapņu valsti,/ uz saules āri” [25.–29. t.], kas izskan sieviešu balsu unisona pentatonikas un tercu attiecības mažora akordu izgaismotā, no *zemes smaguma* atbrīvotā melodijā.

Līdzīgu piemēru ir pietiekami daudz, lai *klusos pirmsiktus* vai cita veida *stopkadrus* pirms dziesmas pēdējās fāzes uzskatītu par Vītola mūzikai raksturīgiem un nozīmīgiem. Turklāt tie sakņoti dziesmas caurviju dramaturģijas izjūtā, kas komponistam bijusi spēcīga no pirmajām līdz pēdējām dziesmām. Kā apstiprinājums teiktajam – ieskats divās dziesmās, kuru tapšanu vienu no otras šķir vairāk nekā pusgadsimts. Tas ir pats pirmais kordarbs *Bērzs tīrelī* (1885) un pēdējā Latvijā sacerētā vīru kora dziesma *Apses šalkšana* (1943).

Dziesmas *Bērzs tīrelī* (Ivans Ņikitins, latviskojis Vensku Edvarts) skumjo pirmo strofu, kā arī ziedošā tīreļa tēlojumu otrajā strofā veido nevainojami sabalsota jūtīga melodija. No klasiskās balsvedības skatpunkta abu tēmu ekspozīcija rit nevainojami – ar imitācijām, kontrapunktiem, tonālām novirzēm. Lūzumu šajā gludajā vēstījumā iezīmē trešā strofa. Tās tekstā jau atgriezies skumjā bērza tēls (“Но беззащитная береза/ глядит с тоской на небеса” jeb latviski “Bet bērzs stāv vientuls pakalnītē./ tas raugās skumīgs mākoņos”), taču mūzikā tematiskās reprīzes vēl nav. Uz basu ērģeļpunkta pamata kvartu–kvintu sekvences nošķirtie motīvi skan sāpīgi tieši sava konsonējoši diatoniskā gaišuma dēļ. Kas tās ir – nepiepildītas ilgas, varbūt vēl pēdējā cerība?

Taču šoreiz liriskajam varonim, kuru personificē bērzs, cerību nav: „и на ветвях ее как слезы сверкает чистая роса” (atdzejojumā – „un rasas lāses it kā as'ras/ mirdz viņa zaros kaldušos”). Tādēļ pirmreprīzes kadenci pārtrauj atsvešināta, eliptiska secība ar II, dezalterāciju [41.–42. t.].

Pārsteidzoši, ka arī 1943. gada vasarā sacerētā vīru kora dziesmā ar Ērika Ādamsona dzeju *Apses šalkšana*, līdzīgi kā studiju laika pirmajā kompozīcijas mēģinājumā tieši pirmsreprīzes strofa veido patstāvīgu un izteiksmīgu gleznu, detalizācijas pakāpes ziņā atšķiroties no plūdmā stipri viengabalainākajiem iepriekšējiem posmiem [41.–56. t.]. Šis priekšpēdējais dzejas pants skan šādi:

“Koks, pielijis kad smags, / nes varavīksni,  
Daudz rotājies ar zibeniem;  
Kā dzeltains vērša rags/ viz mēness līksmi  
Starp zariem/ simtgadīgiem.”

Gribētos akcentēt, ka poētiski smalkajai un gleznainajai Ērika Ādamsona „jaunlaiku dzejai” Vītols atradis līdzvērtīgi smalkus mūzikas izteiksmes līdzekļus, priekšplānā izvirzot tercu un dažādu veidu septakordu foniku, īslaicīgas novirzes, spilgtu deklamācijas ritmiku.

Īpaši komentējamas būtu teatrāli izteiksmīgākās Vītola kordziesmas, kur ilustratīvisma tendences faktiski ir pārņēmušas visu dziesmu un nošķirums starp stāstījumu un darbību kļūst nosacīts. Pie tādām pieder *Rūķīši un Mežavecis*, *Dūkņu sils*, *Dāvids Zaula priekšā*, vēl dažas citas. Tās būtībā ir kvalificējamas kā dramatiski skati, kuros saskatāmi ne vien dažādi mūzikas vizualizācijas aspekti, bet arī iedarbīgas muzikālās režijas elementi.

## Secinājumi

1944. gada apcerē par Vītola kormūziku Jēkabs Graubiņš raksta, ka Vītols tekstam „neatvēr vīrskundzību pār savu mūziku. Teksts gan nosaka dziesmas mūzikas pamatraksturu un muzikālās formas galvenās sastāvdaļas, bet padots pats savās sīkākajās vienībās mūzikas detaļveidojumiem.” (Graubiņš 1944: 365) Ceru, ka šajā rakstā izklāstītie vērojumi ļauj šo Graubiņa izteikumu papildināt ar atziņu par dzejas vārdu izraisīto *detaļveidojumu* kondensāciju kordziesmu attīstošajās vidusstrofās un no mūzikas uztveres viedokļa īpaši nozīmīgajos pirmsreprīzes posmos.

Protams, tā tas nav visās 120 *a cappella* dziesmās. Vītola daiļradē ir arī vienkāršas strofu dziesmas, kurās iemiesots viens vispārināts muzikāls tēls un poētiskās detaļas atstātas bez ievēribas. Ir arī gluži pretēji *dzejoļi mūzikā* jeb caurviju attīstības dziesmas, kurās tēlainie elementi ir izklaidēti visā struktūrā. Taču balādiskajās un dabas tēlu ierosinātajās liriskajās dziesmās rakstā atklātās likumsakarības ir vērā ņemamas.

Vairāku Vītola audzēkņu atmiņā ir palikusi profesora mācība par to, ka „vajagot censties lietot katru muzikālu līdzekli vai paņēmieni ar *mēru un gaumi*, katram akordam atrodot īsto vietu” (Pavasars 1944: 281). Šim principam Vītols pats bijis uzticīgs visu mūžu, izmantojot arī *dekorācijas piederumus kordziesmu situāciju gleznās*.

## Literatūra

Darkevics, Arvīds (sast.; 1975). *Emīls Dārziņš. Raksti. Atmiņas par Emīlu Dārziņu*. Rīga: Liesma, 43.–46., 167.–205. lpp.

Dārziņš, Emīls (1906). Latviešu mūzika. *Balss*. 18. novembris

Dārziņš, Emīls (1908, 1909). Jāzeps Vītols. *Zalktis* 5, 6, 7.

Graubiņš, Jēkabs (sast.; 1944). Jāzeps Vītola koŗadziesmas. *Jāzeps Vītols. Raksti par viņa dzīvi un darbu 80 gados*. Rīga: Latvju grāmata, 342.–372. lpp.

Jaunslaviete, Baiba (1988). *Retorika un tās ietekme uz mūziku (17.–18. gadsimts)*. Rīga: Mācību iestāžu metodiskais kabinets

Jurjānu Andrejs (1891). Latviešu tautas mūzikas literatūra no viņas sākuma līdz 1891. gadam. *Baltijas Vēstnesis* 170–172.

Jurjānu Andrejs (1895, 1896). Kritisks pārskats par latvju jaunāko mūzikas literatūru. *Baltijas Vēstnesis*. 1895, 24. aug., 1896, 26. janv., 30. janv.

Klotiņš, Arnolds (sast.; 2008). Sakārtotāja priekšvārdi. *Jāzeps Vītols. Koŗa mūzika, II sējums. Oriģināldziesmas a cappella jauktam, sieviešu un vīru korim*. Rīga: Musica Baltica, 17.–24. lpp.

Klotiņš Arnolds (2013). Jāzeps Vītols kā mūzikas fundamentālists un universālists. *Letonica* 25. Rīga: LU LFMI, 95.–107. lpp.

Kļaviņš, Dzintars (1972). Latviešu klasiskā kora balāde. *Latviešu mūzika* 9, 91.–107. lpp.

Lindenbergs, Jānis (2001). *Latviešu kora literatūra. II daļa*. Rīga: Musica Baltica

Mūrniece, Laima (sast.; 1980). *Jurjānu Andrejs. Raksti*. Rīga: Liesma, 51.–91., 126.–135. lpp.

Pavasars, Helmers (1944). Ar mēru un gaumi. *Jāzeps Vītols. Raksti par viņa dzīvi un darbu 80 gados*. Rīga: Latvju grāmata, 281.–285. lpp.

Unger, Hans-Heinrich (1941). *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*. Würtzburg: Konrad Triltsch Verlag

Vītoliņš, Jēkabs (1944). Jāzeps Vītola dzīve. *Jāzeps Vītols. Raksti par viņa dzīvi un darbu 80 gados*. Rīga: Latvju grāmata, 11.–150. lpp.

Vītols, Jāzeps (1933). Mana koŗadziesma. Jāzeps Wihtols. *Kopotas dziesmas jauktiem, vīru un sievu koriem a cappella*. Rīga: Latvijas Skaņražu kopa, 289.–293. lpp.

Захарова, Ольга (1983). *Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы*. Москва: Музыка, с. 27, 30.

Кудряшов, Андрей (2006). *Теория музыкального содержания*. Санкт-Петербург: Лань

Письменная, Людмила (1976). *Язеп Витол и латышская хоровая культура*. Ленинград: Музыка

Холопова, Валентина (2000). *Музыка как вид искусства*. Санкт-Петербург: Лань

# SITUATION IMAGES IN JĀZEPS VĪTOLS' A CAPPELLA CHOIR MUSIC

Ilma Grauzdiņa

## Summary

**Keywords:** Jāzepts Vītols, *a cappella* choir music, musical image, form, harmony, choir instrumentation

The goal of this research is to continue the quest for answers to questions regarding the singularly unique musical expression and compositional techniques in Jāzepts Vītols' *a cappella* choir songs. In addition to the significant conclusions expressed by previous researchers (Jēkabs Graubiņš, Oļģerts Grāvītis, Ludmila Pismennaja, Jānis Lindenbergs, Arnolds Klotiņš, and others) regarding Vītols' broad choir composition forms, harmonies, and characteristic aspects of choir instrumentation, one more aspect is presented – the composer's view of the poetry used as the song's foundation.

There is no doubt that poetry provides the idea for the initial musical image and for the general form of a piece. The main image – the message, painting, the form of the lyrical image – is usually offered by the exposition strophe (or strophes). The reflection of other words from the poetry (collection of words, phrases) has a secondary role. There is also a defined linking of one musical material with another, the incongruence of the verbal and musical contents in changing texts are not of serious concern to the composer – the key factor is the logic of the musical resolution. Additionally, associative musical language details often come to the forefront in the development phases or areas of activity (the development sections, transitions, preparation of recapitulations), visualising the words in the poetry.

In the dramaturgical arrangement (the overall main image in the exposition – the emphasized middle verses – the overall reprise or coda), the author simultaneously is able to preserve the classic balance of musical form and to entrance the listener with striking, theatrical musical replies. Thus Vītols ably controls his ability to retain the overall mood, the object or tone of an epic message and *paint* into it the musically expressive details that characterise the specific situation.

# ŽANRA TEKSTI UN KONTEKSTI JĀZEPA VĪTOLA MŪZIKĀ

Jeļena Lebedeva

**Atslēgvārdi:** Jāzeps Vītols, žanrs, žanru grupas, balāde, prelūdiņa, cikls, makrocikls, klaviermūzikas cikls

Raksta objekts ir mūzikas žanrs Jāzepa Vītola daiļradē. Tā ir ļoti plaša tēma, taču raksta mērķis, no vienas puses, ir atgādināt un sistematizēt jau labi zināmus faktus, bet no otras – izcelt dažus, manuprāt, interesantus momentus. Žanra problēma tiks skatīta divējādi: *no iekšpusēs* – respektīvi, balstoties uz agrāk zināmiem faktiem, tiks aplūkotas žanru sistēmas īpatnības komponista daiļradē, akcentējot likumsakarības, un arī *no ārpuses* – veidojot paralēles ar citu komponistu izpratni par mūzikas žanru un tā saturu. Tie ir komponisti, kuri, spriežot pēc Vītola teiktā, viņam šķituši sevišķi interesanti.<sup>1</sup>

Vītola skaņdarbu žanru sistēma vizuāli izskatās kā ļoti sazarots komplekss, kura pamatu, pēc tradīcijas, veido trīs lielas grupas: vokālie, vokālinstrumentālie un instrumentālie žanri.<sup>2</sup> Īpaša grupa ir skatuves mūzika, kas gan nav viendabīga, jo to reprezentē mūzika dramatiskajam teātrim un tā ietver ļoti atšķirīgas daļas un fragmentus – gan instrumentālos (ievada/uvertīras/prologa veidā utt.), gan arī vokālos (solo un ansambļa dziesmas) u. c. Šīs grupas muzikālais materiāls ir saglabājies tikai daļēji. To pārstāv mūzika Annas Brigaderes pasaku lugām *Sprīdītis* (1903, nav saglabājusies), *Karalis Brusubārda un princese Gundega* (op. 46, 1912/1913), *Maija un Paija* (1922). Vītola mantojums dramatiskajam teātrim ietver arī mūziku Aspazijas lugām *Vaidelote* (1893, nav saglabājusies) un *Aspazija* (1923), Raiņa lugām *Jāzeps un viņa brāļi* (1920) un *Spēlēju, dancoju* (1921), kā arī Rūdolfā Blaumaņa komēdijai *Skroderdienas Silmačos* (1941).

Pamatgrupu apskatu sāksim ar **vokālinstrumentālās** mūzikas žanriem<sup>3</sup>:

- **dziesma** (*Dziesma* op. 35, 1908, soprānam solo, korim<sup>4</sup> un orķestrim; *Zvejnieces dziesmiņa*, 1911, *Biķeris miroņu salā*, 1911, u. c.,<sup>5</sup> *Ziemeļblāzma* op. 45, 1914, baritonam solo, korim un orķestrim; *No atzīšanas koka*, 1924, korim un orķestrim; *Dzīvības ūdens*, b/g, solistiem (S, T, B)<sup>6</sup> un korim ērģeļu pavadījumā);
- **balāde** (*Beverīnas dziedonis*, op. 28, 1900, korim un orķestrim);
- **kantāte** (*Marija un Marta*, 1937, solistiem (S, A, T, B), korim un ērģelēm; *Jēzus un grēciniece*, 1937, solistiem (S, T, B), korim un ērģelēm; *Kantāte*, 1937, baritonam solo, korim un ērģelēm) u. c.;
- **oratorija** (*Jēzus Nācietē*, 1942, solistiem (S, T, Ba, B), korim un ērģelēm);

<sup>1</sup> Šeit domāti komponisti, kuri minēti Vītola vēstulēs un rakstos, kā arī tie autori, kuru koncertiem Vītols vēltījis visai labvēlīgas recenzijas (Skat., piem., Vītols 1964).

<sup>2</sup> Vītola skaņdarbu žanru grupēšana balstīta uz vairākiem – gan uz publicētiem (piem., Kalniņš 1944; Vēriņa 1991; *Latvian Symphonic Music* 2009), gan uz elektroniskiem – avotiem (Katalogi 2014).

<sup>3</sup> Vairāki šīs grupas skaņdarbi nav pabeigti vai arī zuduši un šajā apskatā netiek iekļauti.

<sup>4</sup> Šeit un tālāk ir domāts jaukts koris.

<sup>5</sup> Sākotnēji šie skaņdarbi bija iekļauti ciklos balsij ar klavierēm, bet vēlāk tika orķestrēti.

<sup>6</sup> Šeit un tālāk solistu sastāvs iezīmēts šādi: S – soprāns, A – alts, T – tenors, Ba – baritons, B – bass.



- **Bībeles skats** (*Jēzus pie akas*, op. 64, 1935, solistiem (S, T, B), korim un ērģelēm).<sup>7</sup>

No tiem trīs pēdējie – kantāte, oratorija un Bībeles skats – ir reliģiska satura skaņdarbi. Vienīgi dziesmas un balādes žanri Vītola daiļradē parādās daudzkārt, turklāt dažādās pamatgrupās (gan vokālo, gan vokāli instrumentālo, gan instrumentālo žanru grupā).

Arī **vokālo** žanru grupā var saskatīt vairākas žanru apakšgrupas:<sup>8</sup>

- **solodziesmas ar klavierpavadījumu** (no *Skani, dziesmiņ, pavasarī*, 1882, iekļaujot *Trīs dziesmas ar latviešu dzejnieku vārdiem* op. 62, 1924/1925, līdz pat *Mūzai*, 1933, *Melodijas*, 1933, *Gaidās*, 1945, u. c.);
- **solodziesmas ar ērģel̄pavadījumu** (seši skaņdarbi, 1925–1942);
- **ansambļi** (6 skaņdarbi, 1918–1948) un
- **kordziesmas a cappella jauktam** (77 dziesmas, 1885–1945), **vīru** (37, 1886–1948) un **sieviešu korim** (8, 1911–1937).<sup>9</sup>

Turklāt, līdzīgi kā pirmajā grupā, arī šajā sastopamas daudzas tautasdziesmu apdares.

Iepriekšminētajās divās grupās var būt arī kopīgi žanru paveidi. Piemēram, tādi vokālinstrumentālie žanri kā kantāte vai arī oratorija ar ērģel̄pavadījumu, faktiski var iekļauties gan vienā, gan arī otrā vokālo žanru grupā.

Visbeidzot, arī **instrumentālo** žanru grupu veido dažādas žanriskās ievirzes skaņdarbi. Vispirms, tie ir **skaņdarbi orķestrim**. Vītola daiļradē atrodami visi trīs mūsdienu orķestra mūzikai raksturīgie veidi, un tie ir **skaņdarbi simfoniskajam orķestrim**:

- divas simfonijas (*e moll* 1889/1987, *c moll* 1899–1901)<sup>10</sup>;
- divas *uvertīras* (*Dramatiskā uvertīra* op. 21, 1895, *Sprīdītis* op. 37, 1905/1907);
- simfonisks tēlojums (*Līgo svētki* op. 4, 1889);
- *fantāzija* (par latviešu tautasdziesmām vijolei ar orķestri op. 42, 1910);
- svītas (*Septiņas latviešu tautasdziesmas*, maza svīta orķestrim op. 29a, 1903; *Dārgakmeņi* op. 66, 1924);
- balāde (*Rudens dziesma*, 1928);
- serenāde (*Latvijas lauku serenāde*, 1934).

Vītola orķestra darbu vidū ir arī **skaņdarbi pūtēju orķestrim**:

- divi marši (*Vidzemes artilērijas pulka apsveikšanas maršs*, 1924, *Sēru maršs*, 1925);
- polonēze (1925).

<sup>7</sup> Šis sadalījums ir diezgan nosacīts, jo, pirmkārt, *dziesma* un *kantāte* pieder pie viena žanra veida, otrkārt, skaņdarbam *Jēzus pie akas* izdotajā partitūrā ir divi skaidrojumi: Bībeles skats un kantāte (skat. Vītols 2008).

<sup>8</sup> Šīs grupas skaņdarbu nosaukumi doti tikai atsevišķos gadījumos, arī šo skaņdarbu žanru saturs nav skatīts detalizēti.

<sup>9</sup> Dati aizgūti no izdevuma: Jāzeps Vītols. *Koņa mūzika*. II sējums: Oriģināldziesmas *a cappella* jauktam, sieviešu un vīru korim (Vītols: 2008).

<sup>10</sup> Simfonija *e moll* bija pazaudēta, vēlāk 1943. gadā to pēc klavierizvilkuma atjaunoja Ādolfs Skulte; simfonija *c moll* nav saglabājusies.

Tāpat atzīmējami **skaņdarbi salonorķestrim** (pēc būtības – kamerorķestrim):

- klavierminiātūru op. 33 (*Albumā; Bezmiegs*) pārlikums un
- skaņdarbs *Souvenir de Wolmar (Valmieras atmiņai/ polka, b. g.)*.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Vītolam ir arī citi viņa paša skaņdarbu pārlikumi: orķestra darbu pārlikumi klavierēm, kamerdarbu versijas orķestrim (piem., *Melodija* vijolei ar orķestri vai *Rapsodija* tam pašam sastāvam u. c.).

<sup>12</sup> Izņēmums laikam ir vienīgi kordziesma – komponista radītie skaņdarbi kordziesmas žanrā pārsteidz ar kvantitāti (vairāk nekā 120 oriģināldziesmu un 80 tautasdziesmu apdaru dažādiem kora sastāviem) (Vītols 2008, 2011), un tie aptver gandrīz visu Vītola radošās darbības laika posmu (1885–1948).

Jau šis īsais (iespējams, nepilnīgais) apskats ļauj secināt, ka Vītola žanru izvēlei ir raksturīga romantiska ievirze. Vispirms ir konstatējams, ka viņam nav kāda īpaši iecienīta žanra, kurš tiktu izmantots daudzkārt un dažādos laika periodos<sup>12</sup>, un komponista radošajai fantāzijai nav žanrisku robežu. Vītols katrreiz iecerei atrod savu, nereti unikālu žanrisko risinājumu. Tieši tas arī nosaka visai ievērojamo žanrisko daudzveidību Vītola daiļradē. Tomēr atšķirībā no citiem saviem laikabiedriem Vītols bijis to tradīciju piekritējs, kuras vai nu eksistējušas iepriekšējo vēsturisko periodu mūzikas stilos, vai arī Vītola laikā jau bijušas nostabilizējušās. Komponists nepiedāvā radikāli jaunus žanru apzīmējumus skaņdarbu nosaukumos. Turklāt arī žanram raksturīgās pazīmes, kuras parasti parāda žanrisko piederību, Vītola dotajos nosaukumos parasti lietotas tradicionālās versijās (piemēram, saistībā ar svītas žanru).

Vienlaikus skaidri redzama Vītola interese par romantisma laikmetā populārajiem žanriem. To vidū ir simfoniskā uvertūra, simfonisks tēlojums, fantāzija, balāde. Šie žanri ļoti skaidri iezīmē Vītola prioritātes un ļauj saskatīt paralēles ar komponistiem – romantiķiem. Šeit vietā būtu atgādināt dažus rietumu komponistu skaņdarbus balādes žanrā, kas raksturīgs arī Vītola daiļradei: Franča Šūberta (*Meža ķēniņš/ Der Erlkönig*, 1815), Roberta Šūmaņa (*Divi grenadieru/Die beiden Grenadiere, Baltazars/Belsatzar*, 1840), Ferenca Lista (*Loreleja/ Die Lorelei*, 1841). Visas nosauktās ir vokālās balādes. Taču šajā žanrā ir rakstītas arī Friderika Šopēna četras balādes (1831–1832, 1836–1839, 1841–1842), Johanesa Brāmsa (op. 10, 1854), Lista (1845, 1853) un Edvarda Grīga (1875) balādes klavierēm; kā arī krievu komponistu Sergeja Ļapunova (*Balāde cis moll* orķestrim, 1883), Mihaila Gļinkas (*Nakts skate*, 1836), Aleksandra Dargomižska (*Kāzas*, ap 1835, *Paladīns*, 1859), Aleksandra Borodina (*Jūra*, 1870) vokālās balādes u. c. Vītols, līdzīgi kā viņa priekšteči un laikabiedri, instrumentālajās un vokālajās balādēs veidoja tautasdziesmu materiālā balstīta episka stāstījuma sintēzi ar liriski poētisku dramaturģiju.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Par šādu sintēzi saistībā ar instrumentālās balādes žanru raksta Oļegs Sokolovs (Сokolov 1994: 56).

Pirmajā grupā plašs skaņdarbu klāsts pārstāv **instrumentālo kamer-mūziku**, kas vispirms ietver **skaņdarbus kvartetam**:

- divi stīgu kvarteti (1895;<sup>14</sup> *G dur* op. 27, 1898–1899);
- Menuets *G dur*, 1895;
- *Leģenda* (Augusta Dombrovska piemiņai, 1942).

<sup>14</sup> Vītola Pirmais kvartets nav saglabājies.

Pie šīs grupas pieder arī skaņdarbi diviem instrumentiem – **vijolei un klavierēm**:

- Melodija un mazurka op. 2, 1887;
- Romance op. 15, 1894;
- Rapsodija par latviešu tautasdziesmām op. 39, 1909;
- Fantāzija par latviešu tautasdziesmām op. 42, 1910;
- Šūpla dziesma op. 55, 1919;

arī darbi **čellam un klavierēm**:

- Skice op. 12, 1894;
- Fantāzija par latviešu tautasdziesmām op. 42, 1910 (altam vai čellam un klavierēm).

Tādējādi acīmredzami iezīmējas tendence kvartetansamblim rakstīt skaņdarbus, kas pieder klasiskajam stīgu kvarteta žanram. Savukārt duetos izmantoti dažādi žanru paveidi un nav vērojamas nekādas žanriskās prioritātes.

Cita ievirze raksturo skaņdarbus **ērģelēm**. To nav daudz (*Pastorāle*, ~1913, *Meldiju grāmata* Latvijas evaņģēliski luteriskajām draudzēm, 1924 (tajā ir iekļauti Vītola korāļi), *Liturģija*, 1934; *Lieldienu liturģija*, 1935)<sup>15</sup>, un tie liecina par Vītola attieksmi pret ērģelēm kā pret instrumentu, kas ir cieši saistīts ar skaņdarba liturģisko saturu<sup>16</sup>.

Instrumentālās mūzikas žanriski visplašāko un daudzveidīgāko apakšgrupu veido **klavierskaņdarbi**:

- sonātes tipa skaņdarbi (*Sonāte*, 1886; *Sonāte h moll* op. 63, 1926);
- skaņdarbi ar tempa/rakstura apzīmējumu nosaukumā (*Andantino As dur*, 1878; *Con moto c moll*, 1883; *Poco appassionato Es dur*, 1888);
- Šūpla dziesma op. 8, 1887;
- Humoreska op. 3, 1889;
- variācijas (*Ej, saulīte, drīz pie Dieva* op. 6, 1891; *Variācijas-portreti* op. 54, 1920);
- Skice, 1892;
- dejas (Mazurka un valsis op. 9, 1892; *Maza polka*, 1893; *Kaprīzs valsis* op. 24, 1897, polka *Valmieras piemiņai*, 1895);
- prelūdijas (op. 10, 1893; op.13, 1894, op. 16, 1894; op. 30, 1902);
- eīdes (op. 26, 1898);
- polifoni skaņdarbi (Četri kanonformas skaņdarbi, 1885);
- cikli (op. 17 – Eīde un divas prelūdijas, 1895; op. 18 – Šūpla dziesma un eīde, 1895; op. 19 – Divas prelūdijas un eīde, 1895; op. 20 – Eīde, meditācija, ekspromts, prelūdija, 1895; op. 22 – Divas prelūdijas un eīde, 1896; op. 23 – Intermeco, prelūdija, 1896;

<sup>15</sup> Šie skaņdarbi minēti LMIC elektroniskā katalogā (Katalogi 2014), daļēji arī Eduarda Kalniņa (Graubiņš 1944: 468), kā arī Sofijas Vēriņas (Vēriņa 1991) sastādītajos komponistu skaņdarbu sarakstos. Izņemot *Pastorāli*, visi pārējie skaņdarbi paredzēti atskaņojumam ar kori.

<sup>16</sup> Arī kantātēs un dažās solodziesmās ērģelpavadījums biežāk sastopams saistībā ar liturģisku, reliģisku saturu.

op. 25 – Etīde un divas prelūdijas, 1897; Divas miniatūras (*Albumā, Bez miega*) op. 33, 1905; *Trīs silueti* op. 38, 1909; *Mēnesnīcā* op. 41 (*Guli, mans bērniņ, Viļņu dziesma*), 1909; Trīs reminiscences klavierēm op. 43 (*Pie jūras, Šūpla dziesma, Melanholiska polka*), 1913; *Carmina*, trīs dziesmiņas klavierēm op. 57 (*Jautājums, Čalojums-saruna, Zvani*), 1920/1921; Astoņas miniatūras klavierēm op. 68 (*Jautra serenāde, Gavote, Valsis, Leģenda, Fūga, Rotaļa, Austrumu dziesmiņa, Zvirbuļu deja*), 1941.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Kā jau minēts iepriekš, Vītols ir veicis savu orķestra darbu un sfiģu kvartetam rakstīto skaņdarbu pārlikumus klavierēm četrrocīģi.

Līdzīgi kā iepriekš nosauktajās grupās, arī instrumentālās kamer-mūzikas grupā minētie žanri (sonāte, sonatīne, skaņdarbi ar tempa apzīmējumu) sasauca gan ar klasicisma, gan romantisma tradīciju, savukārt citu žanru izmantojums lielākoties liecina par darbu romantisko ievirzi.

Interesanti, ka Vītols ļoti bieži grupē skaņdarbus, apvienojot tos vienā opusā<sup>18</sup> pa trim. Piemēram, patstāvīģos prelūdiju opusos (op. 10, 13, 16, 30), kuri tapuši apmēram desmit gadu laikā (1893–1902). Katrā apvienotās tikai trīs prelūdijas dažādās tonalitātēs. Apvienojums pa trim turpinās arī citos ciklos – tādas ir Trīs etīdes op. 26, Trīs silueti op. 38, Trīs reminiscences op. 43 un beidzot arī trīs dziesmiņas ar kopēģo nosaukumu *Carmina* op. 57.

<sup>18</sup> Miniatūru apvienojums opusos ir raksturīģs 19. gs. kompozīcijas praksei. Šeit saskatāms gan monoģanra princīps (piemēram, iepriekšminētās J. Brāmsa Četras balādes op. 10, kā arī Divas rapsodijas op. 79, 1879, Trīs intermeco op. 117, 1892; F. Šūbertam ir Četri ekspromti op. 142, Seši muzikāli momenti op. 94); gan žanriski dažādu skaņdarbu apvienojums (Brāmsa Seši skaņdarbi op. 118, Četri skaņdarbi op. 119 u. c).

212

Zīmīgi, ka miniatūru apvienošana, izmantojot kā virsrakstu tikai opusa numerāciju, sastopama Vītola daiģrades agrīnajā periodā, respektīvi, 19. gs. 90. gados. 20. gs. viņš šādiem cikliem jau dod kādu nosaukumu – vai nu žanriski neitrālu (piemēram, Divas miniatūras op. 33, Astoņas miniatūras op. 68), vai žanriski poētisku (piemēram, *Mēnesnīca* op. 41).

Skaņdarbu apvienojums vienā opusā raksturīģs ne tikai Vītola instrumentālmūzikai, bet arī vokālajiem solodarbiem. Apvienojums pa trim sastopams ciklā op. 5 (1891) *3 Lieder für eine hohe Singtimme mit Begleitung des Pianoforte* (Trīs dziesmas augstai balsij, vāģ val.), op. 11 (1993), op. 44 (1910), op. 51 (1918/1919), op. 56 (1920/1921), op. 59 (1922/1923), op. 61 (1922/1923), op. 62 (1924/1925). Ir arī plašāki apvienojumi: op. 7 (1891/1892) – Seģas dziesmas augstai balsij, op. 31 (1903) – Septiņas dziesmas, op. 34 (1905/1906) – Piecas dziesmas, op. 36 (1908) – Piecas bērnu dziesmas, op. 40 (1909) – Astoņas dziesmas, op. 58 (1921) – Divpadsmit bērnu dziesmas. Daģiem opusiem kā vokālajiem cikliem, doti īpaģi nosaukumi: op. 48 (1914) Piecas dziesmas vienai balsij ar klavieru pavadiģjumu. *Iz Naurēnu Ilzes prelūdijām* un op. 50 (1918) – *Vasaras dziesmas* (Piecas dziesmas vienai balsij ar klavieru pavadiģjumu). No 14 opusiem, kuriem nav doti īpaģi nosaukumi, astoģos apvieno trīs dziesmas.

Vītola vokālo darbu vidū ir tikai viens opuss, kas rakstīģts vokālajam ansamblim – op. 52 (1918/1919), un arī tajā tiek apvienotas trīs dziesmas. Savukārt kormūzikā ar trīs dziesmu apvienojumu ciklā op. 47 izceļas vienīgi *Trīs čigānu dziesmas* (1914).

Savdabīgajos opusu ciklos piesaista uzmanību vēl viens skaņdarbu apvienojuma faktors – tonālie plāni, kuri jau 1893.–1894. gada klavieru prelūdijās atklāj kādu likumsakarību. Katrā prelūdiju ciklā (op. 10, op. 13 un op. 16) ir sastopamas gan mažora, gan minora tonalitātes, taču to izkārtojums un secība nekad neatkārtojas (op. 10 – *H-f-Ges*, op. 13 – *d-g-A*, op. 16 – *Des-b-cis*). Savukārt 1902. gada ciklā (op. 30) ir tikai minora tonalitātes (*b-e-h*). Aplūkojot visas 12 prelūdijas kopumā, redzams, ka izmantotas četras mažora (*Ges-A-H-Des*) un septiņas minora (*b-h/h-cis-d-e-f-g*) tonalitātes.

Uzmanības vērts šajos opusos ir arī tonalitāšu attiecību aspekts. Pirmkārt, dominē bemolu sfēra (septiņās prelūdijās no 12), savukārt katrā opusā sastopamas gan bemolu, gan diēzu tonalitātes. Opusos, kuros ir gan mažora, gan minora tonalitātes, acīmredzams ir bemolu sfēras pārsvars, turpretim vienīgajā monohromajā, minora tonalitātēs risinātajā opusā (op. 30) pārsvars jau ir diēzu tonalitāšu pusē. Otrkārt, lai arī šajos opusos tonālie plāni ir atšķirīgi, tomēr tajos ir kaut kas kopīgs. Trijos ciklos no četriem tonalitātes saistītas šādi: 6–1, 5–2, 6–5 (t. i., tritons–m2 – op. 10, t4–l2 – op. 13, tritons–t4 – op. 30). Respektīvi, tonālajās attiecībās obligāti ir ietverta sekunda. Tādējādi saskatāma kāda kopīga 19. un 20. gs. mijai raksturīga tendence: tonālo attiecību apvienojošais princips, kas balstīts nevis tercveida sistēmā, bet sekundveida vai tritonveida tonālajās attiecībās. Tikai vienā gadījumā (op. 16) intervāls ir viens un tas pats – m3 (*Des-b-cis*), tomēr nošu pierakstā šis intervāls izskatās kā palielināta sekunda (*b-cis*).

Aplūkojot Vītola klavierciklus, kuri ir apzīmēti tikai ar opusu (1895.–1897. gada darbi), var saskatīt interesantu likumsakarību.

Opuss	op. 17	op. 18	op. 19	op. 20	op. 22	op. 23	op. 25
Skaņdarbu skaits	3	→2←	3	→4←	3	→2←	3
Skaņdarbu nosaukumi	etīde	šūpla dziesma	prelūdija	etīde	prelūdija	intermeco	etīde
	prelūdija	etīde	prelūdija	meditācija	prelūdija	prelūdija	prelūdija
	prelūdija		etīde	ekspromts	etīde		prelūdija
				prelūdija			

1. tabula. Ar opusu apzīmēto ciklu žanriskais sastāvs

No žanra satura viedokļa tabulā varam saskatīt savveida **makrociklu** Vītola klavierdaiļradē. Kā raksturīga īpatnība tajā parādās dažas pazīmes, kas liecina par ciklu savstarpējām saiknēm. Pirmkārt, ja pievēršam uzmanību katra opusa kvantitatīvajam raksturojumam, konstatējam simetrijas un koncentriskuma principa darbības efektu (tas ir redzams skaņdarbu skaita attiecībās gan atsevišķās opusu grupās – 3–2–3 (op. 17–18–19 un op. 22–23–25), gan centra esamību (skaņdarbu skaita secībā) – šādu centra lomū veic četru skaņdarbu cikls *Morceaux*, op. 20 (1895).

Otrkārt, aplūkojot katra cikla žanrisko sastāvu, redzam, ka žanrs izmantots kā vienotājfaktors. Proti, divi žanri – etīde un prelūdijs – šajos ciklos parādās pastāvīgi. Simetrijas ass vienā pusē prioritāte ir etīdei, kura sastopama katrā ciklā (no op. 17 līdz op. 20), savukārt otrpus centram (op. 20) dominē prelūdijs, kas sastopama visos opusos no op. 19 līdz op. 25 (veidojas kas līdzīgs žanra modulācijai no etīdes uz prelūdiju). Līdzās tam etīžu un prelūdiju attiecībām ciklos ir spoguļveida raksturs: etīde un divas prelūdijas (op. 17) pārtop divās prelūdijs un etīdē (op. 19); savukārt nākamais pāris – op. 22 un 25 – veido spoguļattiecības ar iepriekšējo. Jaunas žanriskās krāsas, kas atklājas gan mazo grupu simetrijas centrā, gan kopējā deviņdaļīgā simetrijā, ir saistītas ar žanriem, kuri ciklos neatkārtojas (šūpuļdziesma – op. 18, meditācija, ekspromts – op. 20, intermeco – op. 23).

Vītola daiļradē veidojas arī interesantas žanru paralēles, sasaukšanās starp dažādām žanru grupām. Šajā ziņā īpašs ir **balādes** žanrs, kura ieviesējs un izveidotājs latviešu mūzikā ir pats Vītols (Письменная 1976). Vesela virkne Vītola kordarbu pieder pie balādes žanra: *Beverīnas dziedonis, Gaismas pils, Dievozolu trijotne, Karaļmeita, Karalis un bērslapīte, Dūkņu sils, Rūkīši un Mežavecis, Dāvids Zaula priekšā, Staburadze, Krīvu krīvs, Trīs nāves, Uguns milna, Die versunkene Stadt (Nogrimusi pilsēta)*. Balāde ir sastopama gan vokāli instrumentālo (*Beverīnas dziedonis* op. 28, 1900), gan instrumentālo žanru grupā (*Rudens dziesma*, 1928), tomēr visplašāk tā pārstāvēta kormūzikas grupā. Balāde Vītola daiļradē nav vienīgais žanrs, kas sastopams dažādās žanru grupās. Dziesma, dziesmiņa, šūpuļdziesma, leģenda, serenāde – šie vokālās izcelsmes žanri ir ļoti raksturīgi komponista instrumentālo skaņdarbu nosaukumos. No vienas puses, tā ir viena no romantisma iezīmēm,<sup>19</sup> no otras – tas ir daiļrades **vienotības žanriskais faktors**, kas uzskatāms par Vītola daiļradei tipisku īpatnību.

Par Vītola daiļrades žanru paralēlēm ar viņa priekšteču – romantiskās ievirzes komponistu (F. Šūberta, R. Šūmaņa, J. Brāmsa, E. Grīga, F. Lista) skaņdarbiem jau ir minēts iepriekš. Taču tikpat interesanti ir salīdzināt viena žanra skaņdarbus, piemēram, prelūdijas. Vītolam, līdzīgi kā daudziem 20. gs. komponistiem – Klodam Debisī, Aleksandram Skrjabinam, Sergejam Rahmaninovam un citiem, par pirmavotu kalpojās Friderika Šopēna prelūdiju cikls<sup>20</sup>. Turklāt, salīdzinot Šopēna ļoti plašo klaviermūzikas mantojumu ar ne tik izvērsto Vītola klavierdarbu klāstu, rodas pārlicība, ka daudzie žanri, kas tik plaši sastopami Šopēna daiļradē, ir raksturīgi arī latviešu komponista mūzikai. Pie tiem pieder gan sonātes žanrs, gan mazurka, valsis, etīde, šūpuļdziesma un prelūdijs, gan arī balāde un fantāzija, turklāt abi pēdējie Vītola daiļradē sastopami arī ārpus klaviermūzikas.

Par Vītola mūzikas radniecību ar citu komponistu daiļradi rakstījuši daudzi autori. Piemēram, Jānis Zālītis rakstā *Jāzeps Vītola klavierdarbi* akcentē „Šopēna, Čaikovska un dažu citu autoru ieskaņas” Vītola

<sup>19</sup> Var atgādināt tikai vienu piemēru: Roberta Šūmaņa *Albumā jaunatnei* op. 68 (1848) no 43 skaņdarbiem gandrīz pusei nosaukumos ir vārdi *dziesma, dziesmiņa, korālis, romance*; tie sastopami arī citos ciklos.

<sup>20</sup> Par līdzību ar Šopēna skaņdarbiem (prelūdijs, etīdēm u. c.) rakstījis gan Jēkabs Vītoļiņš (Vītoļiņš 1944: 71), gan Emīls Dārziņš (Dārziņš 1951: 154–155).

darbības pirmajā periodā – apmēram līdz op. 32 (Zālītis 1944: 330), savukārt 1911. gadā Zālītis piebilst, ka dažas Vītola prelūdijas un etīdes var salīdzināt ar Šopēna ģeniālajām miniatūrām (Zālītis 1960: 102). Arī citi pētnieki saskatījuši Vītola jaunradē gan līdzīgas, gan arī plašākas paralēles. Piemēram, Oļģerts Grāvītis Vītola klaviermūzikā pamanījis saites ar Šopēna un Grīga stilu:

„Visumā tomēr Jāzepa Vītola klaviermūzikas ciltstēvu loma pienākas diviem citiem meistariem: E. Grīgam un F. Šopēnam. Komponista tuvība abiem ģeniālajiem norvēģu un poļu skaņu māksliniekiem ir saprotama. Tiklab Grīga ziemeļnieciskas šķautņainības pilnajām liriskajām skaņu gleznām, kā Šopēna saviļņojošiem un reizē vītāla spēka apdvestajiem muzikālajiem stāstījumiem piemīt spilgti izteiktas nacionālas īpatnības.” (Grāvītis 1958: 146)

Pēc muzikologa domām, ar Grīga mūziku sasaucas Vītola *nakts* prelūdija (op. 20 nr. 4 *E dur*),<sup>21</sup> savukārt Šopēna stila elementus Grāvītis norāda vairākās citās Vītola prelūdijās – op. 13 nr. 1 *d moll*, op. 17 nr. 2 *e moll* un op. 30 nr. 2 *e moll*.

Analizējot stilistikas paralēles, gan Grāvītis, gan pārējie autori pārsvarā pievērš uzmanību mūzikas vispārējam raksturam, mūzikas valodai, tēlainībai, bet ne žanra specifiskajām īpatnībām. Tāpēc šoreiz Vītola un Šopēna prelūdiju salīdzinājums ir sniegts citā rakursā, akcentējot tādas īpatnības, kas agrāk nav speciāli pētītas.

Interesanti, ka rakstā par Šopēnu pats Vītols poļu komponista mūzikas atskaņojuma problēmas sakarā nosaucis tieši prelūdijas:

„Šopēna tolaik jaunā tehnika tagad ar jaunlaiku instrumentu palīdzību jau sen pārspēta no jaunlaiku pianistu – es teiktu – „ekvilibristikas” (tas, ko modernie krievi un franči prasa no klavierēm, lai atvaino manu parupjo salīdzinājumu). Un tomēr – ne katrs, kas veic Ravelu un Stravinski, veic arī Šopēnu; pat gribētos sacīt, ka Šopēna mūzikas izpildījuma grūtums pieaug progresīvi ar tehnisko grūtumu mazināšanos. Lai būtu atļauts aizrādīt tikai manis pēc uz tām divām prelūdijām, zem kuru pavadījuma Šopēna atliekas tika izvadītas no *Sv. Madelaine* baznīcas uz *Père-Lachaise* kapsētu: šīs prelūdijas mi minorā un si minorā der tikai transcendentālu pianistu mūziķu izpildījumam. Atceros, ka 8 taktis – prelūdiju La mažorā, tikpat garo do minorā Pēterpili neviens no pianistiem pēc Rubiņšteina (Antona Rubiņšteina – J. L.) nav uzdrošinājies spēlēt. Un nesaprata arī. Tas, ko arī daudzi spidoši virtuozī aptvert nespēj, tas ir galvenais Šopēna ritms, tas tikai viņam piederošais „rubato”, bez kura gandrīz neviens Šopēna darbs nav domājams.” (Vītols 1964: 216–217)

Vītola<sup>22</sup> un Šopēna prelūdiju salīdzinājumā uzmanība tiks vērsta galvenokārt uz skaņdarbu skaņkārtas, tonalitātes un metroritma īpatnībām. Skaņkārtas un tonalitātes atklāj komponista individuālā stila iezīmes (arī ārpus prelūdijas žanra), savukārt ritma komponenti ir cieši saistīti ar žanru un atspoguļo žanra traktējuma specifiku katrā konkrētajā gadījumā.

Jāatceras, ka prelūdija ir viens no populārākajiem žanriem Vītola klaviermūzikā (Lūse: 1988). Līdzās 12 prelūdijām, kas apvienotas četros

<sup>21</sup> E. Dārziņš J. Vītola klavierdarbu apskatā šo prelūdiju dēvē par *nakts dziesmu* (Dārziņš 1951: 159).

<sup>22</sup> Andrejs Jurjāns ļoti poētiski un vienlaikus daudzpusīgi raksturojis Vītola prelūdijas no op. 10 līdz op. 19 latviešu jaunās mūzikas apskatā (Jurjānu Andrejs 1980: 130–131).

<sup>23</sup> Veidojot Vītola un Šopēna prelūdiju turpmāko salīdzinājumu, vēra ņemts tikai Šopēna cikls op. 28.

opusu ciklos pa trim skaņdarbiem, ir vēl 10 prelūdijas, kas iekļautas žanriski jauktos ciklos. Tādējādi Vītolam kopumā ir 22 prelūdijas. Atšķirībā no Šopēna 24 prelūdiņām op. 28 (1836–1839) Vītola prelūdijas neveido vienotu ciklu, turklāt ārpus minētā 24 prelūdiju cikla poļu meistars ir komponējis tikai vienu prelūdiju *cis moll* op. 45 (1841).<sup>23</sup>

Tā kā Vītola prelūdijas neveido vienotu ciklu, tajās nav arī kāda vienota principa tonālajā sistēmā. Tomēr, pārlūkojot visus šī žanra skaņdarbus, Vītola prelūdiņās atklājas viena īpatnība, proti, **dekonzentrētas vienotības** tendence. Tas tādēļ, ka viņa skaņdarbos saskatāma divpadsmit skaņu hromatiskā skala – skaņurinda ar divām enharmoniskajām (turklāt arī mažorminora – *cis–Des, fis–Ges*) un skaņkārtiskajām (*e–E, h–H*) maiņām. Kopumā prelūdiņās ir sešas mažora (no tām divas *E–dur* un *Ges–dur* atkārtojas) un 10 minora tonalitātes (ar atkārtotu *b moll, es moll, e moll*). Tādējādi ir aptverts viss hromatiskais diapazons, turklāt ar minora sfēras pārsvaru, bet bez tonalitāšu paralēlisma sistēmas: *C–cis/Des–d–es–e/E–f–fis/Ges–g–gis–A–b–H/h*.

Īpaša uzmanība jāpievērš prelūdiņai op. 19 nr. 2 M. Beļajeva laika izdevumā, kas balstīts uz autora manuskriptu. Tās tonalitāte fiksēta kā *e moll*, taču skaņdarba sākumā vairāk tomēr saklausāma cita tonalitāte – *a moll* ar balstu dominantē (*E dur* akords). Arī nobeigums (prelūdiņas pēdējās taktis) ir risināts, balstoties uz dominantē, kuras akorda daudzkārtējais atkārtojums rada jaunu balsta sajūtu, respektīvi, harmoniskā *E dur* pamatu – veidojas ritmiska modulācija (1.a un 1.b piemērs).<sup>24</sup>

<sup>24</sup> Prelūdiņas tonalitātes apzīmējuma neatbilstībai Beļajeva izdevumā pievērsis uzmanību jau A. Jurjāns (Jurjānu Andrejs 1980: 131). Šāda tonālā *neskaidrība* skaņdarba sākumā dažreiz sastopama arī Šopēna skaņdarbos, piem., Mazurkā op. 41 nr. 2 *e moll*, kas sākas *a moll* tonalitātē, respektīvi, pamatonalitātes subdominantes zonā.

Tranquillo. M.M.  $\text{♩} = 40$ . Joseph Wihtol, Op. 19. № 2.

PIANO.

1.a piemērs. Jāzepa Vītola Prelūdiņa op. 19 nr. 2 (sākums)





1.b piemērs. Jāzepa Vītola Prelūdija op. 19 nr. 2 (nobeigums)

Runājot par prelūdijas žanru, jāatceras, ka pirms Vītola un arī Vītola laikā prelūdija bija skaņdarbs ar vienotu intonatīvu materiālu, kurš visbiežāk pauda vienu noskaņu. Turklāt tai bija raksturīga gan improvizatoriska figuratīvitate, gan citu žanru (dejas, korāļa, vokālas kantilēnas, marša) iezīmes un elementi (Соколов 1994: 41). Šis īpatnības piemīt gan Šopēna, gan Vītola skaņdarbiem.

Šopēna 24 prelūdijs sastopams diezgan plašs **tempa un rakstura** apzīmējumu diapazons (17 apzīmējumi), to vidū vairāki atkārtojas: *Lento* (2. *a moll*, 13. *Fis dur* prelūdija), *Vivace* (3. *G dur*, 11. *H dur*, 19. *Es dur* prelūdija), *Largo* (4. *e moll*, 9. *E dur*, 20. *c moll*), *Allegro molto* (5. *D dur*, 10. *cis moll*, 18. *f moll*).

Savukārt Vītola prelūdijs, kuras apvienotas opusos, šādas tempa arkas parādās krietni biežāk: op. 10 – *Andantino* – *Allegro moderato* – *Allegretto*; op. 13 – *Allegretto* – *Vivace assai* – *Lento, tranquillo*; op. 16 – *Allegro* – *Andantino* – *Allegro*; op. 30 – *Vivace* – *Andantino* – *Allegro con brio*. Arī prelūdijs no jauktiem cikliem sastopami šī tempa apzīmējumi: *Andantino* – op. 17 nr. 2 *e moll*, op. 20 nr. 4 *E dur*, op. 23 nr. 2 *E dur*, *Vivace* – op. 17 nr. 3 *gis moll*, *Allegro* – op. 25 nr. 3 *Ges dur*.

To Šopēna doto apzīmējumu grupu, kuri atkārtojas, veido galēji atšķirīgi tempu apzīmējumi. Savukārt Vītola apzīmējumu vidū, pirmkārt, diezgan reti parādās lēnie tempi (*Lento* sastopams tikai prelūdijs op. 13 nr. 3 *A dur*), dominē ātrie un vidējie tempi – tie šķiet tuvāki preludēšanas raksturam, lai arī ne vienmēr ir saistīti ar preludēšanas figuratīvo motoriku (piemēram, op. 10 nr. 2 *f moll*). Otrkārt, Vītola prelūdijs vispopulārākais temps ir *Andantino* (sešas prelūdijs), arī *Allegro* (trīs prelūdijs) un *Allegretto* (divas prelūdijs). Interesanti, ka Vītola prelūdijs no op. 19 biežāk sastopami nevis tempu, bet gan skaņdarba rakstura apzīmējumi: *Appassionato* (op. 19 nr. 1 *fis moll*), *Tranquillo* (op. 19 nr. 2 *e moll*) vai *Tranquillo ma non lento* (op. 22 nr. 2 *es moll*), *Molto energico* (op. 22 nr. 1 *C dur*), *Molto sostenuto* (op. 25 nr. 2 *es moll*), bet pirmoreiz šāds raksturojums parādās prelūdijs op. 13 nr. 3 (*Lento, tranquillo*).

Ar tempu ļoti bieži korelē **taktsmērs**. Arī no šī aspekta raugoties, atklājas interesanta īpatnība. Abu komponistu prelūdijs ir raksturīga

sava taktsmēru grupa, turklāt tās savstarpēji sasauca. Tomēr Šopēna prelūdijās prevalē divdaļība (C, C, 2/8 taktsmērs). Kopumā divdaļu taktsmēri sastopami 12 prelūdijās, sākot no op. 28. Bieži izmantots 3/4 un 3/8 (septiņas prelūdijas), 6/8 (četras prelūdijas) taktsmērs. Turklāt 6/8 un 6/4 taktsmēri tiek traktēti kā divdaļīgi. Tādējādi šāda metrika Šopēna prelūdijās sastopama 17 skaņdarbos.

Vītola prelūdijās dominē 3/4 taktsmērs (deviņas prelūdijas), vairāki taktsmēri (C, C, 6/8, 9/8) sastopami divreiz vai vienreiz (6/4, 2/4). Tā kā komponists 6/8 taktsmēru traktē kā divdaļīgu, bet 9/8 kā trīsdaļīgu, trīsdaļu un divdaļu taktsmēru attiecība ir līdzvērtīga – desmit un deviņi skaņdarbi. Taču latviešu meistaram ir prelūdijas arī ar mainīgu taktsmēru (op. 16 nr. 3 *cis moll* – 9/8 un 3/8), kā arī ar polimetriju (op. 23 nr. 2 *E dur* – 6/8 ar grupēšanu pa trīs, t. i., divdaļīgs un 3/4; 2. piemērs), kas Šopēnam vispār nav raksturīgi:



2. piemērs. Jāzepa Vītola Prelūdiņa op. 23 nr. 2 *E dur*

Vītola prelūdijās iezīmējas savveida saite starp prelūdiju metrikas pamatraksturu un to skaņkārtisko nokrāsu. Piemēram, prelūdijās ar trīsdaļu metru prevalē minora bemolsfēra: no 11 skaņdarbiem tikai viens (op. 20 nr. 4) rakstīts mažorā (*E dur*). Savukārt prelūdijās ar divdaļu metru (tādas ir deviņas) dominējošā loma ir mažora tonalitātēm: *Ges dur*, *Des dur*, *H dur*, *C dur*, *A dur*. Starp citu, bemolsfēras pārsvars īpatnēji iekrāso Vītola prelūdijas – pat ja tās ir ātrā tempā, šīs prelūdijas atšķiras ar skanējuma maigo matējumu, klusinātu skumju intonāciju un poētisku noskaņu.

Atšķirības starp abu komponistu prelūdijām ir saskatāmas arī muzikālā materiāla ritma un faktūras zīmējumā, kas jau no žanra pirmsākumiem kļūst par vienu no raksturīgākajām īpatnībām un saglabā savu nozīmi līdz pat šodienai. Piemēram, Šopēna prelūdijās diezgan bieži parādās tipisks figuratīvas preludēšanas zīmējums (prelūdijas *C dur*, *G dur*, *D dur*, *fis moll*, *H dur*, *gis moll*, *dis moll*, *b moll*, *F dur*). Turklāt gandrīz visām prelūdijām raksturīgs kāds noteikts ritma pulss: kustība astotdaļnotīs (prelūdijas *e moll*, *gis moll*, *Fis dur*, *Des dur*) vai sešpadsmitdaļnotīs (*G dur*, *D dur*, *b moll*, *F dur*), trioles ritms (*C dur*, *es moll*, *Es dur*), retāk – ceturtdaļnošu kustība (*c moll*). Var teikt, ka Šopēna prelūdijām pārsvarā raksturīgs ritma ostinato, kas izpaužas arī tad, ja prelūdijā nav vienmērīgas ritma pulsācijas takts ietvaros – piemēram, prelūdijā *A dur*, kur pastāvīgs ir nevis takts pulss, bet sumējuma ritma figūra



Dažās Šopēna prelūdiņās, kuras pieder pie minora sfēras un pārstāv attīstības dramatisko līniju ciklā, ritma zīmējums izskatās individualizētāks. Piemēram, prelūdiņā *a moll* perioda trešajā teikumā notiek savveida ritmiski bremsējoša kustības aizkavēšana, laika palēnināšana, prelūdiņā *fis moll* parādās poliritmisks ostinato. Savukārt prelūdiņā *f moll* kopējais ritma zīmējums ir ļoti savdabīgs, un dinamiskā attīstība saistīta gan ar ritma zīmējumu regulāro maiņu, gan ar nošu ilgumu brīvdalījumu pasāžās.

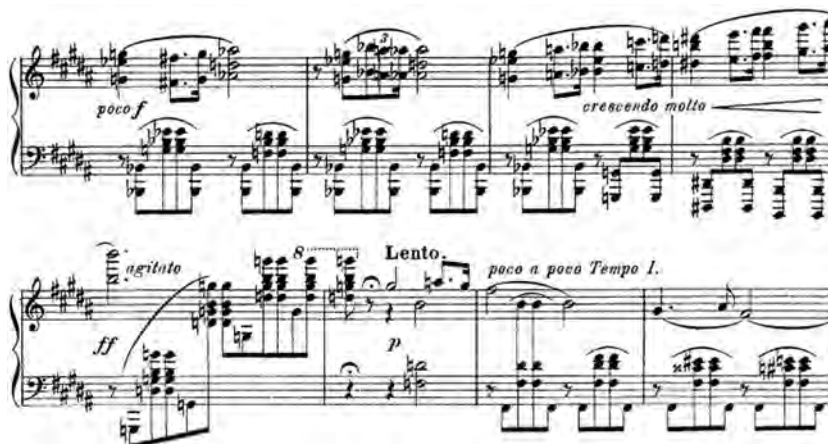
Vītola prelūdiņās lielākoties saglabājas vienota ritma pulsācija, taču pārsvarā tā balstās uz astotdaļnošu kustību (sešpadsmitdaļu ritms sastopams prelūdiņās op. 16 nr. 3, op. 25 nr. 3 u. c.), dažreiz uz trioļu kustību (op. 10 nr. 3, op. 13 nr. 1, op. 16 nr. 1 u. c.). Jāpiebilst, ka dažos opusos atklājas noteikta ritma attīstības līnija. Piemēram, jau pirmajā ciklā op. 10 katrai no trim prelūdiņām atšķiras gan ritma zīmējums, gan pulsācijas raksturs, turklāt priekšplānā izceļas tādas ritma īpatnības, kas nav sastopamas poļu komponista skaņdarbos. Ritma attīstība virzās no ritma savdabīguma (pirmās divas prelūdiņas) uz tipizētāku ritma variantu (trešā prelūdiņa, kur noteicošais ir faktūras izklāsts).

Pirmajā prelūdiņā *H dur* (3. piemērs), kas veidota homofonā faktūrā (melodija ar pavadījumu) un kurai ir vizuāli stingrs ritma noformējums, šī stingrība tiek pārvarēta jau skaņdarba sākumā:

3. piemērs. Jāzepa Vītola Prelūdiņa op. 10 nr. 1 *H dur*

Pirmkārt, kā raksturīga un ostinēti atkārtota figūra pavadījumā tiek izmantota astotdaļu kvintole<sup>25</sup> ar pauzi pirmās nots vietā, kas rada nenoturīga sasprindzinājuma efektu vienmērīgas šūpošanās kustības vietā. Šis sasprindzinājums visspilgtāk atklājas skaņdarba kulminācijas posmā – tajā brīdī pazūd kvintole, kuru aizvieto trioļu zīmējums (4. piemērs – 26. t.):

<sup>25</sup> Šopēna prelūdiņās vispār nav sastopama figuratīva kustība uz kvintoles pamata, savukārt Vītola kompozīcijās tas nav vienīgais piemērs – līdzīga kustība vērojama arī prelūdiņā op. 19 nr. 2 *a moll*.



4. piemērs. Jāzepa Vītola Prelūdiņa op. 10 nr. 1 H dur (no 22. t.)

<sup>26</sup> Ja par pamatu ņem astotdaļu, melodijas ritma zīmējums sākumperioda pirmajā teikumā skaitliski izskatīsies šādi (taksmērs C): 4 4 3 1 5 4 6, respektīvi, šeit vērojama skaidra regularitātes pārvarēšana gan ritma, gan metra ziņā. Starp citu, līdzīga izklāsta brīvība (it kā ārpus takts un taksmēra) ir raksturīga melodijai no Šopēna prelūdiņas a moll.

Otrkārt, šo efektu paspīlgtina melodijas ritma zīmējums, kurš it kā nesakrīt ar taksmēru, radot brīva dziedājuma sajūtu.<sup>26</sup> Regularitātes pārvarēšana ir redzama arī augstākā, proti, formas struktūras, līmenī – tās posmiem raksturīga neproporcionalitāte, nekvaadrātiskums, kas liecina par trijdaļformas brīvu traktējumu.

Šī paša opusa otrā prelūdiņa tiek risināta akordu faktūrā un balstās uz ceturtdaļu un astotdaļu kombinācijām ritma zīmējumā, kā arī uz regularitāti un kvaadrātiskumu (sevišķi skaņdarba sākumā), savukārt prelūdiņas otrajā posmā izmantots jauns ritma paņēmieni – motīva un takts nesakrītība (Холопова 1980). Iezīmējot pirmkulminācijas zonu, šī nesakrītība rada laika pagarināšanās un sarukuma iespaidu vienlaikus, ievēdot trīsdaļu taksmērā gan divdaļību, gan četrdaļību (5. piemērs), respektīvi, taksmēra slēptas pārmaiņas polimetrijas dēļ:



5. piemērs. Jāzepa Vītola Prelūdiņa op. 10 nr. 2 f moll: a) sākums un b) kāpinājums pirms kulminācijas (no 24. t.)

Jau pēc tam, otrā posma variantveida atkārtojumā<sup>27</sup>, akcentu dēļ atkal veidojas divdaļība, kura ļoti strauji nomaina kustība pamata taktsmērā, taču uzreiz parādās arī savveida apstāja (6. piemērs):



6. piemērs. Jāzeps Vītola Prelūdija op. 10 nr. 2 *f moll* (vidusposma atkārtojums)

Laika organizācijas īpatnības prelūdiņās op. 10 iezīmē tā jaunu izpratni Vītola skaņdarbos un kļūst par tipisku iezīmi daudzās viņa prelūdiņās. Šādas īpatnības kļūst arī par specifiskām Vītola daiļrades pazīmēm, piemēram, regulāras pulsācijas savdabīga pārtraukšana figuratīvajā izklāstā, kas parasti sastopama tad, ja trūkst pirmās skaņas uz stipro taktsdaļu (kā tas ir pirmajā prelūdiņā no op. 10). Tāda parādība vērojama arī prelūdiņās op. 13 nr. 1 *d moll*, nr. 3 *A dur*, op. 19 nr. 1 *fis moll*, op. 22 nr. 2 *es moll*, op. 25 nr. 3 *Ges dur*.

Līdzās tam prelūdiņās bieži parādās slēptas taktsmēra maiņas paņēmieni (motīva un taktsmēra nesakrītība), kas veidojas formas attīstības, kulminācijas posmos, vai poliritmija – op. 13 nr. 1 *d moll*, nr. 2 *g moll*, op. 19 nr. 1 *fis moll*, op. 22 nr. 2 *es moll*, op. 25 nr. 2 *es moll*, op. 25 nr. 3 *Ges dur* u. c. Vītola prelūdiņās izmantoti arī tādi paņēmieni, kas saistīti ar citādu, īpašu attieksmi pret skaņdarba laika aspektu (piemēram, tempa un metra paātrinājums virzībā uz kulmināciju, bet pēc fermātas – laika *atbrīvošana* pasāžas kustībā, kā tas vērojams prelūdiņā op. 13 nr. 2), vai, kā tas ir tipiski vēlāko laiku mūzikai, kā laika bremsēšanas, apstādināšanas, muzikāli ritmiskas plūsmas pārtraukšanas efekts (piemēram, prelūdiņu op. 10 nr. 2, op. 13 nr. 2 beigās)<sup>28</sup>. Ne velti Vītols uzskatīja, ka ritms nosaka Šopēna mūzikas specifiskās īpatnības.

Rakstā aplūkotas Vītola prelūdiņu atšķirības no žanra pirmtēla Šopēna daiļradē nebūt vēl neizsmeļ visas latviešu komponista savdabības. Citāda pieeja izpaužas arī harmoniskajā valodā, muzikālā materiāla izklāsta manierē, formveidē, žanru sintēzē utt. Tas apliecina Vītola radošo pieeju izvēlētai žanra traktējumā un arī viņa oriģinalitāti, kas viskrāšņāk izpaužas klavierminiatūras jomā – prelūdiņās. Tieši prelūdiņas, iespējams, vispilnīgāk atklāj žanra tekstu un kontekstu attiecību īpatnības latviešu klasika daiļradē.

<sup>27</sup> Prelūdiņa rakstīta divkāršā trijdaļformā, kurā saskatāmas arī variantu strofiskuma iezīmes (a–b–a1– b1–a2). Šāds formas veids (līdzīgi kā divkārša divdaļforma) Vītola prelūdiņās sastopams samērā bieži. Savukārt Šopēns šādu formas veidojumu nav iecienījis. Vītola mūzikā divkāršu formu popularitāte, iespējams, ir saistīta ar vokālās formveides tradīcijām.

<sup>28</sup> Laika apturēšana, noklusēts laiks – šie raksturojumi sastopami laikmetīgās mūzikas analizē (Григорьева 2005: 80, 107), taču šāda laika traktējuma atsevišķi elementi saskatāmi arī Vītola prelūdiņās.

## Literatūra un citi avoti

Dārziņš, Emīls (1951). *Par mūziku* (J. Vītoliņa red.). Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība

Graubiņš, Jēkabs (red.) (1944). *Jāzeps Vītols. Raksti par viņa dzīvi un darbu 80 gados*. Rīga: Apgāds *Latvju Grāmata*

Grāvītis, Oļģerts (1958). *Jāzeps Vītols un latviešu tautas dziesma*. Rīga: LVI

Jurjānu Andrejs (1980). Kritisks pārskats par latvju jaunāko mūzikas literatūru. *Raksti* (L. Mūrnieces red.). Rīga: Liesma, 126.–135. lpp.

Kalniņš, Eduards (1944). Jāzeps Vītola skaņdarbi. *Jāzeps Vītols. Raksti par viņa dzīvi un darbu 80 gados* (J. Graubiņa red.). Rīga: Apgāds *Latvju grāmata*, 458–469. lpp.

Katalogi (2014). *Latvijas Mūzikas informācijas centrs*. <http://www.lmic.lv/core.php?pageId=731> Skatīts 2014. gada 22. aprīlī

*Latvian Symphonic Music 1980–2008. Latviešu simfoniskā mūzika 1980–2008* (2009). Catalogue/Katalogs (Projekta iniciatore un vadītāja I. Šarkovska-Liepiņa). Rīga: Latvian Music Information Centre/Latvijas Mūzikas informācijas centrs

Lūse, Nora (1988). *Jāzeps Vītola klaviermūzikas interpretācija*. Rīga: MK metodiskais kabinets

Vēriņa, Sofija (1991). Jāzeps Vītola skaņdarbi. *Jāzeps Vītols – komponists un pedagogs*. Rīga: Avots, 261.–284. lpp.

Vītoliņš, Jēkabs (sast.; 1944). Jāzeps Vītola dzīve. *Jāzeps Vītols. Raksti par viņa dzīvi un darbu 80 gados* (J. Graubiņa red.). Rīga: Apgāds *Latvju grāmata*, 9.–150. lpp.

Vītols, Jāzeps (1964). *Raksti* (sast. V. Muške). Rīga: LVI

Vītols, Jāzeps (2008). *Koņa mūzika*. II sējums: Oriģināldziesmas *a cappella* jauktām, sieviešu un vīru korim. Rīga: *Musica Baltica*

Vītols, Jāzeps (2011) *Koņa mūzika*. III sējums: Latviešu un ukraiņu tautasdziesmu apdares, Rietumeiropas un krievu komponistu darbu aranžējumi, oriģinālkoraļi un baznīcas dziesmas *a cappella* jauktam, sieviešu, vīru korim. Latviešu tautasdziesmas *a cappella* bērnu korim. Evaņģeliski luteriskā liturģija. Rīga: *Musica Baltica*

Zālītis, Jānis (1944). Jāzeps Vītola klavirdarbi. *Jāzeps Vītols. Raksti par viņa dzīvi un darbu 80 gados* (J. Graubiņa red.). Rīga: Apgāds *Latvju grāmata*, 328.–341. lpp.

Zālītis, Jānis (1960). *Raksti* (J. Vītoliņa red.). Rīga: LVI

Витол, Язеп (1969). *Воспоминания, статьи, письма* (сост. А. Даркевич). Ленинград: Музыка

Григорьева, Галина (2005). Музыкальное время. Ритм. *Теория современной композиции* (отв. редактор В. С. Ценова). Москва: Музыка, стр. 71–121

Письменная, Людмила (1976). *Язеп Витолс и латышская хоровая культура*. Ленинград: Музыка

Соколов, Олег (1994). *Морфологическая система музыки и её художественные жанры*. Нижний Новгород: ННГУ

Холопова, Валентина (1980). *Музыкальный ритм*. Москва: Музыка

# TEXTS AND CONTEXTS OF GENRE IN THE MUSIC OF JĀZEPS VĪTOLS

Elena Lebedeva

## Summary

**Keywords:** genre, genre groups, ballad, prelude, cycle, macrocycle, piano cycle

The variety of the genre palette in the works of Jāzeps Vītols and his contemporaries – the founders of Latvian music and the Latvian school of composition – is the basis for the genre and colour variety of all subsequent Latvian composers throughout the entire history of Latvian professional music culture development. Therefore, the genre issue is a very interesting and relevant topic for research, particularly today, when the meanings of genre priorities and models are actively changing. It can be considered both internally, i.e. in terms of the actual heritage of a Latvian classical composer (genre texts), and externally, i.e. in relation to the work of his predecessors (Romantic composers) and contemporaries (genre contexts) with whom Vītols shares a congenial spirit in aesthetic purposes and musical thinking.

In the work of Jāzeps Vītols, almost all of the genres that existed in the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> centuries are present – the three main groups (instrumental, vocal, and vocal instrumental genres) have a very extensive internal differentiation, covering a broad range of genres. For example, the vocal group includes such genres as solo songs, vocal ensembles, and choral works. The vocal and instrumental group includes songs, ballads, cantatas, as well as oratorios and sacred works. The instrumental group includes both orchestral works (symphonies, overtures, symphonic portrayals, fantasies, suites, ballads, serenades, etc.), and works of instrumental chamber music such as string quartets, legends, other works for ensembles, as well as many different kinds of piano works (sonatas and sonatinas, variations, etudes, dances, individual pieces or pieces combined in opuses). Theatrical music can be considered as an independent group.

Even a general overview of each genre group allows the drawing of parallels with composers that Vītols himself considered closest to him in music (R. Schumann, J. Brahms, F. Chopin and others). His piano works are particularly significant in this sense, as genre contact points are clearly noticeable.

It is typical for Vītols to combine piano pieces in opuses – for example, he combined preludes and etudes with other pieces (meditation, impromptu, lullaby, intermezzo). Interestingly, when considering such cycles composed in 1895–1897 we can note a certain regularity from the point of view of both genre and quantitative composition – multiple



actions of a symmetrical principle. Thus, the whole group of works (op. 17–20, 22, 23, 25) forms a certain macrocycle, where unifying principles remain in force.

Two more peculiarities are characteristic to Vītols. Firstly, among works of different genre groups a principle of combining three pieces into one opus is apparent (except piano music as well as solo vocal, vocal ensemble and choral music). Secondly, the factor of genre unity in these groups is significant. In the first place, it refers to the genre of ballad, which appears both in choral works (most often – 13 ballads), and in vocal instrumental and instrumental works. In instrumental music, the composer “borrows” from the realm of vocal music (song, small song, lullaby, legend, serenade), which is another “romantic” aspect of the composer.

The article describes only the basic features, which are most apparent. On one hand, there is Jāzeps Vītols’ devotion to genre tradition, on the other – his close relationship with the romantic direction in the development of his musical art.

## ПРИНОШЕНИЕ БЕЛЯЕВЦАМ: ОТГОЛОСКИ ОРИЕНТАЛИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ ЯЗЕПСА ВИТОЛСА (С УЧЕТОМ РУКОПИСЕЙ, ХРАНЯЩИХСЯ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ)

Татьяна Брославская

**Ключевые слова:** Язепс Витолс, архивные собрания Санкт-Петербурга, ориентализм, Петербургская консерватория

Как известно, классик латышской музыки Язепс Витолс значительную часть своей жизни провел в Петербурге, сыгравшем исключительную роль в его творческом становлении. Все сферы его деятельности: педагога, композитора, хормейстера, музыкального писателя и критика – своими истоками связаны с Петербургом, получив здесь широкий резонанс. Творчество сблизило его с композиторами, окружавшими Николая Римского-Корсакова. В лице Учителя, а также Анатолия Лядова, Александра Глазунова и других музыкантов, в первую очередь – представителей Беляевского кружка, он нашел близких друзей и единомышленников. Язепс Витолс был участником практически всех начинаний беляевцев, что было свидетельством его неизменного авторитета. Удивительно теплые воспоминания о Витолсе оставили русские композиторы, которые ценили и любили его.

Особое внимание мы уделяем знакомству с нотным архивом Витолса, хранящимся в научно-исследовательском отделе рукописей Санкт-Петербургской консерватории.<sup>1</sup> Поставлена задача текстологического описания рукописей, сравнения с имеющимися опубликованными версиями, выявления их художественных особенностей с кратким освещением вопросов истории их создания.<sup>2</sup> Из довольно большого количества рукописей разных жанров избраны два сочинения: опусы 47 – *Три цыганские песни* и 48 – *Пять песен на слова Эльзы Наурен*<sup>3</sup>, – к которым Учитель определенным образом оказался причастным. Вероятно, естественна предпринимаемая попытка посмотреть на эти опусы как на своеобразное приношение собратям по Кружку и, с другой стороны, как на дань латышской национальной культуре.

Нас интересует деятельность Витолса как одного из наследников замечательной и плодотворной традиции русской музыки, названной Борисом Асафьевым, а затем и другими исследователями „русским музыкальным ориентализмом“, „русской музыкой о Востоке“. Как известно, Асафьев особо выделял тему *Испания в русской музыке* (Асафьев 1974: 149, 163). В свете сказанного подчеркнем значение творчества Римского-Корсакова и Глазунова в этом направлении. Так, темы Востока неоднократно привлекали

<sup>1</sup> Нахождение солидной части архива Витолса в научно-исследовательском отделе рукописей Санкт-Петербургской консерватории вполне закономерно. После блестящего ее окончания по классу Римского-Корсакова Витолс более 30 лет работал здесь в качестве преподавателя теоретических предметов, а позднее вел и специальные классы.

<sup>2</sup> Впервые картографирование фонда Витолса проведено кандидатом искусствоведения, музыковедом, текстологом, дочерью композитора Сергея Ляпунова Анастасией Ляпуновой (1903–1973), окончившей Петербургскую консерваторию и преподававшей музыкально-исторические и теоретические предметы. Ляпунова работала зав. отделом рукописей Ленинградской консерватории.

<sup>3</sup> Эльза Наурен (*Naurēni Elza*) – псевдоним латышской поэтессы и выдающегося педагога Эльзы Стерсте (*Elza Stērste*, 1885–1976); в 1903 году издан ее первый сборник стихов. Студентка Санкт-Петербургской консерватории по классу фортепиано (1906–1910), изучала классическую филологию в Университете Сорбонны в Париже (1911–1913).

внимание Римского-Корсакова, в этом отношении прямого про-должателя традиций Михаила Глинки и *Могучей кучки*, что чрезвычайно обогатило и его собственное творчество. Напомним лишь о некоторых сочинениях, посвященных избранной теме. Это симфонические произведения, ставшие уже классическими примерами претворения обобщенного образа Востока: сюиты *Антар* и *Шехеразада*. Одна их вершин инструментальной музыки – Концерт для оркестра *Испанское каприччио* (1887), музыка которого справедливо считается исследователями кульминационной точкой в нашей отечественной ориентальной традиции. Примечательно высказывание Пабло Казальса (*Pablo Casals*) об этом сочинении:

„Хотя *Испанское каприччио* и построено целиком по принципам русской музыкальной школы, оно представляет собой замечательное, прекрасное истолкование испанской души, осуществленное славянином.“ (Корредор 1960: 231)

Далее прославленный виолончелист продолжает:

„Русские влюблены в красочность, поэтому-то их так сильно привлекает испанская музыка.“ (Корредор 1960: 231)

На протяжении разных лет Римский-Корсаков посвящал излюбленной теме романсы. Колоритным восточным тематизмом восхищают также страницы многих его опер.

Одним из ближайших к Витолсу беляевцев был Глазунов. Вновь обратимся к Пабло Казальсу:

„Я вспоминаю, в каких страстных выражениях отзывался об испанской музыке Глазунов, человек обычно очень спокойный. И как он любил напоминать, что „уже Глинка“ понял, как много может дать Испания его родине в области музыки.“ (Корредор 1960: 232)

Глазунов также не прошел мимо восточной темы. Важнейший толчок для этого – путешествие, предпринятое совместно с Митрофаном Беляевым в 1884 году по странам Европы, особенно запомнившееся посещением Испании. Здесь композитор слушал и записывал, по его воспоминаниям, прекрасные народные песни. Он восхищался тем, как „верно схватил народную музыку“ Глинка, пленивший своими „испанскими фантазиями“ музыкальный мир и по сути открывший историю русской „музыкальной испанистики“ (Глазунов 1958: 62). Непосредственные яркие впечатления об Испании стали для Глазунова основой для создания „калейдоскопа“ испанских сочинений: *Серенада* № 2 ор. 11, *Испанская песня* (народные слова), *Испанская серенада* для виолончели и фортепиано ор. 20, *В испанском роде* – первая часть из цикла *Пять новеллетт для струнного квартета* (новеллетта *Alla spagnola* ор. 15). Прямым свидетельством сердечных отношений

между Витолсом и Глазуновым является статья последнего, написанная к юбилею своего латышского друга. Вспоминая первое знакомство, состоявшееся в классе их общего Учителя, и дальнейшие контакты, Глазунов отметил: „[...] мой новый коллега произвел на меня приятное впечатление,“ здесь же и о фортепианной Сонате *b moll*, посвященной Римскому-Корсакову:

„Музыка ее пленила меня красотой и свежестью тем, естественностью и изяществом гармонии, богатством модуляций, поэтическим настроением и стройностью формы.“

И далее:

„Таким образом, у меня с ним завязались хорошие отношения, вскоре перешедшие в тесную дружбу, продолжающуюся и по сие время.“ (Глазунов 1958: 498, 499)

Очевидно, что музыкант, которым Учитель гордился, любимый беляевцами, продолжил также традиции русской музыки в отражении особенностей Востока. Тем не менее, хоровой цикл ор. 47, названный в рукописи *Латышские цыганские песни*<sup>4</sup>, в творчестве латышского композитора представляется удивительным.

По современным научным данным, цыгане являются выходцами из Индии. (Чердниченко 1982: 152, 158) С этим положением корреспондируют мнения других ученых: „[...] важнейшие корни языка цыган принадлежат к северо-западным санскритским диалектам“ (Щербакова 1984: 4). Вольнолюбивое племя цыган, народ-странник в течение столетий расселился по разным регионам. Как известно, цыганская музыка ассимилировала особенности таборных песен, „переосмысленных“ песен народов, где кочевали цыгане, а также позднее городской европейской профессиональной песенной традиции. Их музыка характеризуется полидиалектной структурой. Однако наиболее распространенные диалекты отмечаются родством тематического содержания: бродяжничество, костры, гадание, конокрадство, любовь к свободе. Манере музыкального интонирования и вокального звукоизвлечения свойственна чувственно-экспрессивная подача звука, мелизматика и глиссандирование, лад с увеличенными секундами, вариантность, импровизационность, „разорванная агогика“, свобода исполнения.

„Первозданная красота народного напева цыган и буйство чувств в таборной песне вызывали, как известно, неподдельный восторг [...]“ (Щербакова 1984: 9)

Восхищали и захватывающее яркое пение, сопровождающееся углублением экспрессивной выразительности, раскованностью чувств, и неотразимая гипнотическая власть талантливейших певцов, неповторимость их исполнительской манеры.

<sup>4</sup> Рукопись: I. Витоль *Латышские цыганские песни*. Три хора для смешанных голосов, ор. 47, перевод О. Г. Каратыгиной. Вероятно, перевод принадлежал Ольге Гавриловне – родной сестре Вячеслава Гавриловича Каратыгина, дружившего с беляевцами, – „выдвинувшей стихотворными переводами музыкальных текстов“ (Верховский 1927: 14, 16). В латышских публикациях цикл хоровых песен дан под названием *Три цыганские песни* на слова Фрициса Барды (*Fricis Bārda*) (Витол 1961: 110). Переводы названий песен: *Песня любви*, *Ночи темные*, *Братец-месяц*. (Гравитис 1966: 190)

Любопытно мнение музыковеда о том, что „цыганская тема неотделима от русского ориентализма“ порой при отличающейся интерпретации. Музыкальный язык нередко содержит восточные элементы: ладовые и ритмические особенности, орнаментированный распев. Отмечено возникновение характерных „топосов“ – сплавов „самых популярных напевов народно-песенного, романсового, музыкально-театрального происхождения“ (Щербакова 1984: 33, 35, 58). Как видим, шел активный процесс „переинтонирования“.

Теперь о латышской традиции. В капитальном труде Екабса Витолиньша (*Jēkabs Vītolīņš*), посвященном латышским календарным обрядовым песням, есть специальный раздел „цыганских песен“. Из развернутой вступительной статьи автора мы узнаем, что это песни ржженных, которые были наиболее широко распространены в районах Курземе и кое-где в Видземе. Они пелись на Рождество и под Новый год и являлись неотъемлемой частью шествия масок. По сути, это древняя традиция, сохраняемая многими народами. Как указывает автор, об этом писал еще композитор и фольклорист Андрейс Юрьянс (*Andrejs Jurjāns*). Но эти песни связаны с подлинным пением этнографических цыган в основном через тексты.

„По своему музыкальному типу латышские „цыганские песни“ большей частью являются плясовыми или хороводными напевами с двудольным метром.“ (Vītolīņš 1973: 42, 48)

При рассмотрении нотных образцов видно, что в них преобладает силлабическая манера пения, как правило, без распева: слог – звук. Такая особенность характерна для обрядовых песен Латвии, Эстонии, частушечных напевов.

Рукопись *Латышские цыганские песни* Витолса – это цикл из трех песен, для смешанного хора *a cappella*. На обложке рукописи указан автор латышского текста – Фрицис Барда. В рижском издании этого цикла, названного *Три цыганские песни*, текст на латышском языке, поэтому для нас особенно важно наличие в рукописи русского перевода Ольги Каратыгиной. За исключением работы профессора Ольгерта Гравитиса (*Oļģerts Grāvītis*) в литературе на русском языке, посвященной Витолсу, это сочинение практически не рассматривается. О. Гравитис дал циклу весьма лаконичную характеристику, справедливо подчеркнув:

„Особое место в хоровом наследии Витола занимают юмористические пьесы [..], полные веселой беззаботности.“ (Гравитис 1966: 153)

По сведениям автора, цикл завершен в 1914 году. На обложке рукописи имеется надпись: песни были опубликованы в издании Беяева в Вене (печать цензуры и дата – 1916).

№316  
17/11  
№199  
18/12  
№200  
19/12  
№201  
20/12  
№202  
21/12

J. Vitols  
Ciganu dziesmas  
jauktam koris  
Tādi - Bādas

J. Demars  
Laimas dziesmas  
3 yods  
Nāruņģis  
op. 47.

Opus 47  
Ciganu dziesmas  
jauktam koris  
Tādi - Bādas  
op. 47.

№199  
26/12

Opus 47



К.Т. Анисимов  
26/12

230

I.  
Ciganu dziesmas  
jauktam koris  
Tādi - Bādas

Opus 47

1097

Иллюстрации 1-2. Язеп Витолс.  
Латышские цыганские песни оп. 47 для  
смешанного хора а cappella. Рукопись.  
Титульный лист. Любовная (НИОР СПбГК)

№ 200  
1912

№ 95  
1912

F. Витолд

Намбурская

на слова Елены Наурен  
двухголосная опера с сопровождением фортепиано  
оп. 48

1. Язеп милый мой! Сядь со мной  
Морская дева и вояж ее  
Морская дева и вояж ее
2. Космический свет  
Космический свет
3. Свети свет...  
Свети свет... свети свет...
4. Соната  
Соната
5. Соната (с в. оркестра)  
Соната (с в. оркестра)

Ирина Витолд

С. В. Кудряков

26/12

1915

И. В. Витолд

1912

№ 201  
1912

Морская дева и вояж ее  
Морская дева и вояж ее

Язеп милый мой! Сядь со мной  
Язеп милый мой!

Модерато, весело

И. Витолд  
Ф. Витолд, оп. 48, с. 1.

Сядь со мной Язеп милый мой! Сядь со мной  
Сядь со мной Язеп милый мой! Сядь со мной

Сядь со мной Язеп милый мой! Сядь со мной  
Сядь со мной Язеп милый мой! Сядь со мной

Сядь со мной Язеп милый мой! Сядь со мной  
Сядь со мной Язеп милый мой! Сядь со мной

Сядь со мной Язеп милый мой! Сядь со мной  
Сядь со мной Язеп милый мой! Сядь со мной

1040

Иллюстрации 3–4. Язеп Витолд.  
Пять песен на слова Елены Наурен.  
Для одного голоса с сопровождением  
фортепиано оп. 48. Ручкопись.  
Титульный лист. Морская дева и венец  
солнца (НИОР СПбГК)

Заметно, что с рукописью работали: в аккуратно выписанном черными чернилами нотном тексте сделаны поправки (зачеркивания), красным карандашом внесены динамические оттенки и другие указания. Отметим совпадение нотного текста рукописи с опубликованным вариантом. Поэтический текст, изобилующий специфической „цыганской“ атрибутикой, по своему содержанию несомненно соответствует поставленной задаче. Главный герой цикла – молодой цыган, в поведении которого отражен многообразный спектр особенностей „таборной жизни“.

В первой песне, названной *Любовная* (здесь и далее названия даны по рукописи), юноша призывает свою возлюбленную, сравнивая ее с гибкой, смуглой кошкой-хищницей. „Начало первой из этих пьес“, замечает Гравитис, „привлекает остроумным сочетанием пустых квинт и октав в аккомпанементе с жизнерадостной вальсообразной мелодикой“ (Гравитис 1966: 153). „Цыгане–музыканты доступными им способами адаптировали жанровые культуры сентиментально-романтической песни“, вальсы–монологи, эмоционально-страстные высказывания (Щербакова 1984: 110, 112). Нередки патетика „роковых“ страстей, „броски“ голоса на широкие интервалы. Характерны небольшие сегменты – ячейки с пунктирным ритмом, с секвентным восходящим или нисходящим движением. Любопытно, что отдельные приметы „цыганского“ пения: интонационно–ритмические, ладовые особенности – сосредоточены в первых тактах начальных фраз (включая репризные повторы).

Добавим наше наблюдение о том, что музыкальное развитие первой песни отличается широкими, акцентированными скачками (нона, септима), красочными тональными отклонениями, наличием повышенной четвертой ступени (колорит лидийской кварты), сопоставлением одноименного мажора и минора, обилием красочных гармоний с альтерированными ступенями, эллиптическими оборотами. Все эти средства явно предназначены для передачи любовного томления, сильных и страстных чувств.

Вторая песня *Темные ночи* рисует юношу, крадущегося в потемках за овцой. Эта музыка (массивный аккордовый распев на выдержанной тонической гармонии – „сумрачное“ многоголосие с параллельным движением вверх и вниз) содержит явные намеки на цыганское пение в самой экспрессии, в интонационно-ритмических, структурных особенностях: неоднократно обыгрываются обороты звукоряда с увеличенной секундой (минор с повышенной четвертой ступенью лада), вводятся красочное отклонение в неаполитанскую гармонию, уменьшенные созвучия, пунктирные ритмы, неквадратность построений. Использование звукоряда с увеличенными интервалами является характерным



выразительным приемом для цыганского фольклора. Подобные краски способствуют передаче острых эмоций, состояния тревоги.

Заключительная часть *Брат-месяц* – песня одинокого путника, которого сопровождает лишь месяц. Доминирует мажорный колорит; монолог основан на танцевальном движении ровными восьмыми с характерным „притоптыванием” (внутритактовые повторы восьмых) и обилием пунктиров в многоголосном хором звучании. Щемящие нотки вносят часто используемые септаккорды, множественные красочные отклонения. Любопытно наблюдать, как композитор растягивает окончания фраз, прерывая ожидаемый каданс включением секвентных построений. Можно обнаружить ритмическое и порой интонационное родство с целым рядом песен из сборника Витолиньша. Но если к вышеотмеченным свойствам песен цикла добавить характерную фактурную особенность – доминирующую хоральность изложения, то оказывается вполне оправданным второе слово в названии цикла – „латышские” песни. Именно так писали почти все представители первой плеяды и латышских, и эстонских музыкантов, чья хоровая традиция испытала большое влияние немецкой культуры. Думается, что рукопись опуса 47 имеет прямое отношение и к Римскому-Корсакову, справедливо считающемуся активным последователем Глинки, что получило дальнейшее развитие и у его приемников – композиторов Новой русской школы. Был продолжен поиск путей симфонизации восточной тематики и путей сближения традиций народов Востока с родной культурой. Искания Витолса, преданного ученика Римского-Корсакова, определенно вписываются в это направление. Как пишет Нелли Шахназарова: „[...] русский ориентализм оставался и русским, и ориентализмом,” где „Восток предстает как некая обобщенная музыкальная субстанция, а не конкретная культура” (Шахназарова 1983: 10). Стоит отметить и известные ограничительные моменты: опора на мажоро-минор, фактура в целом не противоречат европейскому музыкальному слуху.

Опус 48 – *Пять песен на слова Эльзы Наурен* – сочинен, по данным Гравитиса, в 1913 году.<sup>5</sup> На обложке рукописи стоит печать „дозволено цензурой” и дата – 1916 год. Русские переводы песен сделаны Виктором Беляевым<sup>6</sup> и Ольгой Каратыгиной. Опус 48 не является единым тематическим циклом, входящие в него песни различны по содержанию, музыкальной стилистике. К ориентальной теме относятся две последние – *Серенада* и *À la orientale*. В *Серенаде* запечатлен экстаз восторженного любовного признания на фоне ночного пейзажа. Романтическая, с пунктирным ритмом, синкопами тема проходит в сопровождении „остинатного” трехдольного ритма с арпеджированными аккордами. Пленяет гармоническая красочность ночного

<sup>5</sup> Перевод названий песен в книге Гравитиса: *Морская дева и солнечный венок, Рождественская песенка, Рассказ Амарилли, Серенада, В восточном духе.*

Рукопись: I. Витоль. *Пять песен на слова Эльзы Наурен.* Для одного голоса с сопровождением фортепиано, соч. 48. Публикация: Витоль I. (1916). *Пять песен на слова Эльзы Наурен.* Петроград: Издание М. П. Беляева. Перевод названий песен: *Морская дева и венец солнца, Рождественская песенка, Амариль рассказывает, Серенада, À la orientale.*

<sup>6</sup> Беляев Виктор (1888–1968) окончил класс теории Витолса в Петроградской консерватории, известный ученый, музыковед, автор многих трудов.

пейзажа Гренады – с обилием альтерированных созвучий, порой с акцентами на краске увеличенного трезвучия. В тексте рифмуются характерные испанские образы: серенада – Гренада. При сравнительном текстологическом изучении рукописного текста последней песни и опубликованного в издании Беляева варианта получены следующие результаты. По рукописи видно, что первоначальное название песни было *Газель*. Оно зачеркнуто, далее написан уже заголовок *À la orientale*. Напомним, что образ газели-пери стал главным поэтическим символом ранней симфонической сюиты Римского-Корсакова *Антар* по восточной сказке арабиста Осипа Сенковского.

Можно увидеть незначительные расхождения в написании лиг в рукописи и в печатной версии, штриховые несоответствия: в рукописи не проставлены акценты, отмечающие в печатном варианте каждый звук нисходящей по полутонам гаммы. Этот прием корреспондирует с гаммой тон-полутон Римского-Корсакова в симфонической картине *Садко*, позднее – в опере *Садко*. Любопытны расхождения в манере написания четвертных пауз – рукопись имеет графику, отличающуюся от традиционной. Выявленные несовпадения не носят принципиального характера, так как не меняют сути музыкально-образного содержания.

В этой песне использован практически весь основной набор музыкально-выразительных средств русской музыки о Востоке: лад с увеличенной секундой, обилие квинтовых созвучий, органичных пунктов и педалей, характерных ритмов („триольного барабанчика“), которые мы можем неоднократно услышать у Глинки, Римского-Корсакова, Балакирева. Особую выразительность придают нисходящий по полутонам подголосок, сопровождающий основную мелодию, красочные терцовые тонально-гармонические сопоставления. Композитор предлагает все новые варианты одного музыкального образа, всякий раз меняя его эмоциональную подачу, разнообразя область динамических оттенков, тесситуры, тональностей, становящихся важными импульсами развития. Во второй половине произведения появляются и фактурные изменения. При этом неизменно сохраняются константы – тематические, ритмические, ладо-гармонические. Таким образом, осуществляется один из важнейших вариантных принципов музыки Востока: импровизация в рамках канона.

В заключении обратимся к оценке Алексея Кандинского, данной четвертой части (*Сцена и цыганская песня*) *Испанского каприччио* Римского-Корсакова. Ученый подчеркнул, что здесь заложено „начало симфонизации в русской музыке цыганского элемента“. В историческом плане сочинение „явилося предшественником “испанских” опусов Дебюсси (*Claude Debussy*) и особенно Равеля

(*Maurice Ravel*).” Цыганский же элемент позднее „широко и очень органично вошел в музыкальный стиль Рахманинова” (Кандинский 1984: 267). По аналогии со сказанным можно утверждать, что Витолс, продолжив отмеченную традицию русской музыки, ввел ориентальную тему (как цыганскую, так и испанскую) в латышскую музыкальную культуру. Кстати, позднее, уже в Латвии, Витолс сочинил *Танцевальную песню цыгана* и *Цыганскую песню* (Гравитис 1966: 188, 191). Восточные мотивы отражены в красочной оркестровой сюите *Драгоценные камни*.

Все перечисленные выразительные средства типичны для программной музыки о Востоке Римского-Корсакова и его учеников-беляевцев. Под сильным влиянием творчества Учителя, безусловно, находился и латышский композитор, захотевший попробовать свои силы в сфере тематики, сюжетов, музыкальной образности народов Востока. О „приношениях” благодарного ученика можно говорить, имея в виду разные области его деятельности. И за всем стоит признательность коллегам, незабываемой Петербургской консерватории.

#### Литература и другие источники

Vītols, Jāzeps (1961). *Trīs čigānu dziesmas*. Fr. Bārda (1914). *Mīlestības dziesma. Brūnās naktis. Brālis mēness. Kora Dziesmas*. Rīga: Latvijas valsts izdevniecība, 110.–116. lpp.

Wihtols, J[āzeps] (1916). *Iz Naurēnu Elzas Prelūdiņām*. *Piecas dziesmas* op. 48, 11.–15. lpp.

Vitoliņš, Jēkabs (1973). Čigānos ejot. *Latviešu gadskārtu ieražu dziesmu melodijas*. Rīga: Zinātne, 144.–153. lpp.

Асафьев, Борис (1979). *Русская музыка XIX и начало XX века*. Ленинград: Музыка

Витол, Язеп (1969). *Воспоминания, статьи, письма*. Ленинград: Музыка

Витол, Язеп (1961). Три цыганские песни. *Хоровые песни*. Рига: Латвийское государственное издательство, с. 110–116

Витоль, [Осиф] (1916). *Пять песен на слова Эльзы Наурен*. Для одного голоса с сопровождением фортепиано, соч. 48. Петроград: Издание М. П. Беляева, с. 11–15

Витолинь, Екаб (1973). Цыганские песни. *Календарные обрядовые песни (Латышская народная музыка)*. Рига: Зинатне, с. 144–153

Верховский, Юрий (1927). Очерк жизни и деятельности В. Г. Каратыгина. Каратыгин В. Г. *Жизнь, деятельность. Статьи и материалы*. Ленинград: Academia, с. 14, 16

- Глазунов, Александр (1958). *Письма, статьи, воспоминания. Избранное*. Москва: Государственное музыкальное издательство
- Димитриади, Надежда (1974). Некоторые стилевые особенности русской музыки о Востоке. *Вопросы теории и эстетики музыки*. Вып. 13. Ленинград: Музыка с. 106–125
- Гравитис, Ольгерт (1966). *Язеп Витол и латышская народная песня*. Москва–Ленинград: Музыка
- Кандинский, Алексей (1984). Инструментальная музыка 1880-х годов. Концерты. Кантаты. *История русской музыки*. Т. 2. *Вторая половина XIX века, книга вторая. Н. А. Римский-Корсаков. Глава XI*. Издание второе, исправленное и дополненное. Москва: Музыка
- Корредор, Хосе Мария (1960). *Беседы с Пабло Казальсом*. Ленинград: Государственное музыкальное издательство
- Чередниченко, Татьяна (1982). Цыганская песня. Цыганский романс. *Музыкальная энциклопедия*. Т. 6. Москва: Советская энциклопедия, с. 152–162
- Шахназарова, Нелли (1983). *Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма*. Москва: Советский композитор
- Щербакова, Таисия (1984). *Цыганское музыкальное исполнительство и творчество в России*. Москва: Музыка

### **Музейные и архивные материалы**

Витоль, I. (J. Wihtol) (1916 (?), датируется на основании печати цензора). 3 хора для смешанных голосов. *Латышские цыганские песни*, ор. 47. Хранится в научно-исследовательском отделе рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской консерватории, инвентарный номер 1467

Витоль, I. (J. Wihtol) (1916 (?), датируется на основании росписи редактора). *Пять песен на слова Эльзы Наурен*. Для одного голоса с сопровождением фортепиано, ор. 48. Хранится в научно-исследовательском отделе рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской консерватории, инвентарный номер 1468

**DEDICATED TO THE BELYAYEVS:  
ORIENTAL ECHOES IN THE CREATIVE WORKS OF  
JĀZEPS VĪTOLS  
(CONSIDERING MANUSCRIPTS IN THE  
ST. PETERSBURG CONSERVATORY)**

**Tatiana Broslavskaya**

**Summary**

**Keywords:** Jāzeps Vītols, archive of St. Petersburg conservatory, Orientalism

This paper provides a detailed examination of the Jāzeps Vītols compositions *Trīs čigānu dziesmas jauktam korim* (*Three Gypsy Songs for Mixed Choir*) op. 47 and *Iz Naurēnu Elzas Prelūdiņām* (*Naurēnu Elza's Preludes*) op. 48 – Five songs for voice with piano accompaniment, considering them as dedications to the members of the Belyayev circle. These works reveal Vītols as an inheritor of the traditions of the Orientalism in Russian music (Russian Music with Eastern themes). Other representatives of this tradition are composers close to Vītols – Nikolai Rimsky-Korsakov and Alexander Glazunov.

During the preparation of this paper, of particular importance was the review of the manuscripts in the Vītols' sheet music archive that is stored at the St. Petersburg Conservatory Manuscript Division (OP HMB CΠOΓK), a text-based study of these and comparison with the published versions.

In the research of Gypsy (Roma) music, the author's work is based on modern scientific conclusions on the travelling people and their history. Over time, Roma music has assimilated the unique characteristics of Tabor songs, as well as added new features (contents, meaning) to songs, the origins of which are related to popular music, as well as vocal romances, and theatre. The author analyses the process of musical language reorientation, the creation of a new *topos*, based on a fusion of diverse music language elements. This approach is used for the first time in Russian musicology. There is the opinion that the *Roma theme* cannot be separated from the Russian Orientalism. This is also confirmed by the analysis of the musical language of Vītols' vocal cycle.

When researching a possible link to Latvian folklore, the author has also turned to the substantial work by Jēkabs Vītolinš on Latvian seasonal songs (*Gadskārtu ieražu dziesmas – Seasonal Customs Songs*, 1973), which includes a section *Čigānos ejot* (*Mummery*). Dance and game songs found in this volume and sung around the Christmas and New Year's Eve periods are related to Roma themes and the reproduction of authentic traditional Roma singing.

The choir cycle *Latviešu čigānu dziesmas* (1914) is rich with specific attributes from Roma life and reflects the specifics of tabor life. The music material reveals a link to Roma dance melodies. In the analysis by the author, there is also the possible influence of Russian romances. In the vocal cycle *Piecas dziesmas ar Nautrēnu Elzas vārdiem* (1913) a Spanish theme appears. The opus is not a thematically linked cycle and the expression of the Orientalism only appears in two songs – *Serenāde* and *À la orientale*.

The comparative analysis of the manuscripts has provided interesting results, and the conclusion is that Vītols used all possible options in his arsenal of musical tools when creating Eastern-like music. He applies one of the most characteristic Eastern music principles – improvisation in the frame a canon and variation forms. Constants are retained in themes, rhythm, scale elements, and on these foundations, the composer continues to offer new variations on one musical image, changes the dynamics of the emotional tension (tessiture, dynamic gradations, tonalities). These methods of expression were characteristic of the Belyayev programmatic music, which is dedicated to the Eastern themes, and Vītols was strongly influenced by their creative work.

# JĀZEPA VĪTOLA RELIĢISKĀS MŪZIKAS (RE)VĪZIJA

Jūlija Jonāne

**Atslēgvārdi:** Jāzeps Vītols, sakrālā mūzika, reliģiskie žanri, baznīca

Jāzeps Vītols devums latviešu reliģiskās mūzikas laukā ir īpaši bagātīgs un nozīmīgs. Viņš ir viens no pirmajiem latviešu skaņražiem, kurš sakrālajā sfērā izpaudies tik aktīvi un daudzveidīgi. Taču, neraugoties uz mākslinieka darbības plašo amplitūdu, tā joprojām ir maz apzināta un pētīta *sala* gan radīto kompozīciju un apdaru, gan teorētisko, vēsturisko un pat filozofisko atziņu jomā. Vītola praktisko pienesumu sakrālās mūzikas sfērā veido gan viņa lekcijas Latvijas Universitātes Teoloģiskajā fakultātē,<sup>1</sup> gan evaņģēliski luteriskās baznīcas mūzika – piemēram, 1924. gadā izdotā *Meldiju grāmatā Latvijas evaņģēliski luteriskajām draudzēm*, kā arī liturģiskā mūzika un dievnamu ceremonijām adresētās kompozīcijas.

Jāzeps Vītols teorētiskie novērojumi un spriedumi par sakrālās mūzikas vēsturi un problēmiku epizodiski atspoguļoti tālaika preses izdevumos, kā arī apkopoti piecās konspektu kladēs, ko skaņraža 130. gadadienas atcerē pirms 20 gadiem cēlusi gaismā muzikoloģe, Jāzeps Vītols Latvijas Mūzikas akadēmijas profesore Ilma Grauzdiņa (Grauzdiņa 1993). Šeit vēlos akcentēt, ka tieši Jāzeps Vītols viens no pirmajiem latviešu mūzikas kultūrā mēģinājis diferencēt dažādus savulaik aktuālus un aprītē lietotus *reliģiskās mūzikas* sinonīmiskus apzīmējumus (*garīgā, sakrālā, liturģiskā, baznīcas*), centies sakārtot un sistematizēt baznīcas mūzikas žanrus, kā arī veidot savu skatījumu uz baznīcas mūzikas vēstures likločiem. Diemžēl šis devums joprojām nav atklāts plašākai sabiedrībai – konspekti pieejami tikai rokrakstā J. Vītola piemiņas istabā Latvijas Mūzikas akadēmijā.

Šī raksta mērķis ir sniegt panorāmisku skatu uz latviešu profesionālās mūzikas pamatlicēja sakrālo daiļradi, aplūkojot dažādu žanru paraugus un īpašu uzmanību pievēršot dažām mazzināmām kompozīcijām. Tādējādi komponista sakrālo darbu apkopojums žanra, kvantitātes un hronoloģijas griezumā līdzinās savdabīgai revīzijai, kuras rezultātā, iespējams, radīsies jauni atzinumi un citāds skats uz Jāzeps Vītola sakrālās mūzikas vīziju.<sup>2</sup>

Komponista daiļrades kontekstā reliģiskā tematika aptver dažādus opusus žanra, grūtības līmeņa un atskaņotājsastāva ziņā. Turklāt lielāka vai mazāka izvērsuma sakrālās kompozīcijas caurauž visu Jāzeps Vītola daiļrades hronoloģiju. Jau studiju laika noslēgumā 1886. gadā ir komponēta izjusta miniatūra jauktajam korim *Lūgšana* ar Mihaila Ļermontova vārsēm (Vaidelaiša atdzejojums; 1886, 1888). Komponists savos memuāros pazemīgi atzīst, ka šī “kordziesma tapa vienas nakts laikā, pirmās divas taktis nočiepjot no E. Grīga”

<sup>1</sup> Kā zināms, 1926./27. un 1928./29. studiju gados, kā arī vēlāk – no 1931. līdz 1936. gadam – J. Vītols pasniedzis baznīcas mūzikas vēstures kursu Latvijas Universitātes Teoloģijas (toreiz – Teoloģiskajā) fakultātē (Vītols 1964/1999: 80–81).

<sup>2</sup> Šeit termins *vīzija* lietots, apzīmējot personas visaugstākās tieksmes un ideālus, kā arī konkrētās sfēras redzējumu, kas nosaka tās vēlamo stāvokli un attīstības pakāpi nākotnē (pēc: Allika, Baltača, Brūvera, Šumilo, Volkova, Zāliša 2003).

(Vītols 1988: 82). Savukārt daiļrades beigās trimdas apstākļos radītas reliģiski patriotiskas kora miniatūras:

- *Kad dziļa migla manu dzīves jūru sedz*, korāļa apdare soprānam, altam, vijolei un ērģelēm, Teodora Grīnberga atdzejojums, 1945;
- *Latviešu lūgšana, svešumā klīstot*, korāļa apdare jauktajam korim, Ella Verle-Andersone, 1945;
- *Dievs augstais, dvēšles izredzētais*, korālis trim sieviešu balsīm (1946).

Reliģisko žanru ienākšana komponista daiļradē, kā arī to attīstības hronoloģija atspoguļo zināmas likumsakarības. Pirmkārt, komponists sāk ar kordziesmu kā sev tuvāko izteikšanās žanru un ar to savu sakrālo daiļradi arī noslēdz. No 20. gadsimta otrā gadu desmita šis žanrs tiek bagātināts gan ar oriģināliem, gan apdarinātiem korāļiem, savukārt sakrālās kormūzikas kulmināciju Vītola daiļradē veido sirreālā balāde *Dāvids Zaula priekšā*<sup>3</sup> (1928). Otrkārt, pagājušā gadsimta 20. gadus jau no 1921. gada iezīmē reliģiskā solodziesma. Un treškārt, visu triju žanru vokālinstrumentāls apvienojums parādās 20. gadsimta 30.–40. gados divās liturģijās, vesperē un deviņos kantātes tipa darbos. Trimdas laikā 40. gados komponista meklējumi fokusējas uz liturģiskās mūzikas kopšanu, pirmo reizi latviešu reliģiskās mūzikas vēsturē sabalsojot latviešu evaņģēliski luteriskās baznīcas vesperu ciklu, kā arī pievēršoties korāļa apdarēm. Tādējādi Vītola reliģiskās daiļrades attīstības dinamika komponista dzīves laikā attīstās kā ilgstošs krešendo vilnis ar žanru skaita un daudzveidības kulmināciju darbības beigu posmā (skatīt 1. tabulu):

<sup>3</sup> Sīkāk par balādi skatīt tekstā zemāk.

Žanri/dekādes	19. gs. 80. gadi	19. gs. 90. gadi	20. gs. sākums	20. gs. pirmā dekāde	20. gs. 20. gadi	20. gs. 30. gadi	20. gs. 40. gadi
kordziesma							
korālis							
solodziesma							
kantāte, Bībeles skats							
liturģija, vespere							
oratorija							

1. tabula. Sakrālo žanru izmantojuma perspektīva Jāzepa Vītola daiļrades hronoloģijā

Savu auglīgāko sakrālas mūzikas periodu, kas sakrita ar trimdas laiku Vācijā (1944–1948) komponists komentē vēstulē kora dalībniekam Paulim Kunstmanim 1946. gada nogalē: “[..] priecājos, ka mani ar saviem pasūtījumiem pagodina svētie vīri: tam vajadzīga jauna liturģija, citam – vai pat vesela oratorija. Daudz jauna jau nevar tādus darbos nodibināt, garīgai mūzikai, *pēc manas pārliecības*, pieder savs īpatnējs stils, visiem saprotams vienkāršums. Bet varbūt kādu citu šis skaņas tomēr iepriecinās. Gan izskatīsies tā, ka ar to vecuma dienās



gribētu vēl izpelnīties “zelta krēslu debesīs”. Bet tie manus grēkus, kas kā smiltis jūrā, vairs atsvērt nevarēs.” (Vītols 1963/1999: 69)

Veicot Jāzepa Vītola sakrālās daiļrades revīziju, īpaša uzmanība jāvelta tā sauktajiem sfēras specifiskajiem žanriem. Piemēram, kora miniatūrai, kas reliģiskās mūzikas laukā izceļas kā komponista pamata un vienlaikus arī eksperimentālais žanrs, kas veidojusies garākā daiļrades periodā un sniedzas pāri par 40 kompozīcijām. Kopējā reliģisko darbu skaitliskā kontekstā, kas aptver vairāk nekā 60 darbu, tās aizņem divas trešdaļas. Iemīļotākais sakrālais žanrs kora miniatūras jomā ir *lūgšana*, *lūgums*, *lūgšana*. Jau iepriekš nosauktajai skaņās ietērtajai M. Ļermontova *Lūgšanai* jauktajam korim seko arī mūsdienās populāra un emocionāli aizkustinošā kordziesma *Dieva lūgums* – gan jauktajam, gan vīru kora pārlikumā (Augusts Kažoks; 1904), *Lūgums* jauktajam korim (Teodors; 1930), kā arī *Lai kvēla lūgšana ceļas* (Osvalds Vanags; b. g.) un jau minētā *Latviešu lūgšana, svešumā klīstot* u. c. Papildinot šā žanra skaņdarbu skaitu, arī daudzu citu reliģisko kora kompozīciju tipiskākie virsraksti pauž lūgšanas vai Dieva uzrunas izteiksmi:

- *Neliec, Kungs, jel krist man ļaužu rokās*, jauktajam korim (turpmāk – j. k.), Karls fon Geroks (*Karl von Gerok*), atdzej. Juris Neikens, 1894;
- *Gājēja dziesma naktī*, j. k./solodziesma,<sup>4</sup> J. V. Gēte (*Johann Wolfgang von Goethe*), atdzej. Juris Alunāns, 1899;
- *Dievs, mīļlais tētiņ*, siev. k., Roberts Bērziņš, 1925;
- *Tu, kas debess godā mīti*, j. k., Kārlis Jēkabsons, 1927;
- *Dievs augstais, dvēšles izredzētais*, 3-b. siev. ans./k., 1946;
- *Slavēts Dievs visaugstākais*, j. k., Heinrihs Helds (*Heinrich Held*), atdzej. Svante Gustavs Dīcs (*Svante Gustav von Dietz*) [b. g.];
- *Svētī, Dievs, šo zemi dzimto*, j. k., Ludis Bērziņš [b. g.].

Kā zināms, programmatiskais virsraksts ne vienmēr spēj vispusīgi atklāt skaņdarba patieso žanru, tematikas un satura niansas. Ielūkojoties dziļāk kordziesmu vārsnās, sakrālo darbu loks no aptuveni 20 (ko iespējams identificēt jau virsrakstā) izaug krietni plašāks. Tā, daudzas virsrakstā šķietami laicīgās kompozīcijas patiesībā var būt sakrālo elementu pilnas. Piemēram, *Nem kokli* jauktajam korim un *Skumjā sirds* vīru korim ir korāļi; tas pats attiecināms uz dziesmu *Jaunā gadā* jauktā kora un vīru kora sabalsojumā.

Nosauktās dziesmas tika ignorētas LPSR laikā – Jāzepa Vītola kopoto kordziesmu krājumā 1961. gadā cenzūras dēļ netika iekļauta 41 dziesma (t. sk. 29 – jauktajam korim, 11 – vīru korim un 1 – sieviešu korim). Tolaik no jauktā kora repertuāra pazuda šādas mūzikas pārles: *Bētlems zvaigzne*, *Dieva lūgums*, *Dievišķais mirdzums*, *Gājēja dziesma naktī*, *Tas Kungs ir augšāmcēlies*<sup>5</sup>. Tomēr par spīti cenzūrai daudzas dziesmas vairs nebija iespējams neiekļaut kora krājumā – tās jau tolaik bija tautā

<sup>4</sup> Pazīstamā kordziesma *Gājēja dziesma naktī* solodziesmas variantā ir ar virsrakstu *Ceļinieka nakts dziesmiņa*. Arī tās pirmās vārsnās uzrunā Dievu: “Tu, kas valdi debesīs, visu lietu pirmais sākums...”, tādējādi pārliecinoši un muzikāli spilgti iekļaujoties proponētajā lūgšanas žanrā.

<sup>5</sup> Padomju varas aizliegtajās kompozīcijās ietilpa arī ar tautas neatkarību un tās simboliem saistītās kora dziesmas, kuru skaņradim ir ne mazums (jauktajam korim – *Latvijas skolotāju himna*, *Karogs*, *Himne*, *Dziesma brīvojam Latvijai*, *Zigfrīda Meierovica piemiņai*, vīru korim – *Brīvie dēli jūrimieki* u. c.).

labi zināmas un iemīļotas, kā arī atspoguļoja mākslinieka kordziesmu stila meistarību. Tas atsauc atmiņā latviešu vidē iesakņojušos Bībeles teicienu: "Neturi sveci zem pūra!" Te to sveci arī pa visām varītēm vairs nevarēja noturēt! Tādējādi skaņdarbi *Lūgšana*, *Dāvids Zaula priekšā*, *Dievzemīte* u. c. palika kora repertuārā pat padomju okupācijas varas apstākļos.

Raugoties uz skaņraža sakrālo daiļradi kopumā, no tās strāvo miers, apcere un episkums, kā arī lūgšanas izteiksme ar emocionāli spriegāku un pat dramatisku uzliesmojumu. Kā zināms, vokālās mūzikas tēlainību lielā mērā nosaka izvēlētais dzejas tēls. Nepārprotami, šīs reliģiozās noskaņas izveidē visnotaļ būtu atzīmējama dzejnieku vārsmu inspirācija. Visciešākā un auglīgākā sadarbība Jāzepam Vītolam bija izveidojusies ar Kārli Jēkabsonu, retāk kompozīcijās sastopama Friča Bārdas, Kārļa Skalbes, Jāņa Kleinberga, Kārļa Ieviņa, Teodora, Andreja Pumpura, Vensku Edvarta dzeja. Vairāku kompozīciju pamatā likti luteriskajā vidē populāro tradicionālo korāļu atdzejojumi un Bībeles vārsmas.

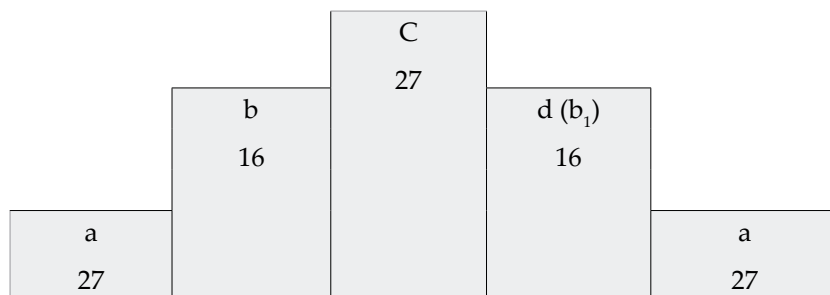
Saturiski mierpilno reliģisko kordziesmu klāstu pārliecinoši atsvaidzina 20. gadsimta 20. un 30. gadu mijā komponētie darbi, kurus kora rakstības meistarīguma ziņā var uzskatīt par šīs sfēras virsotnēm. Tieši šajā periodā kora balādes stilistika un tādējādi arī pats balādes žanrs ar narratīviem elementiem, nesteidzīgiem vides tēlojumiem, dramatiskiem uzplaiksnījumiem un romantisko vētrainību tiek pārtverts arī reliģiskajā jomā. Šāda ir 1928. gadā komponētā kora balāde *Dāvids Zaula priekšā* ar Friča Bārdas dzeju. No Bībeles tēliem tiek uzburtā gana un dziesminieka Dāvida un drūmā ķēniņa Zaula sirreālā tikšanās aina, ko var uzskatīt par Bībeles skata žanra iesākumu Vītola daiļradē. Astonbalsīgā jauktā kora kompozīcija pamatoti tika uzskatīta par vienu no 20. gadsimta latviešu kormūzikas meistardarbiem, savukārt pats autors to dēvējis par savu mākslinieciskās koncepcijas veiksmi.

Jau izvēlētais Vecās derības sižets ar dažādu noskaņu maiņu piemērots balādes žanram. Dāvida muzicēšana ķēniņam Zaulam un tālāk sekojošie brīnumi atklāj mūzikas iedarbības spēku, kam senajās kultūrās pievērsa īpašu uzmanību, un arī pauzē paša Dieva labvēlīgo attieksmi pret Dāvidu, ļaujot viņa muzicēšanai brīnumaini iedarboties uz apkārtni.

Izraudzītais sižets patiesi ir mūzikas gleznas cienīgs. Vītols īpaši atraisīti un spilgti veido šo Vecās derības skatu, savdabīgi pārtverot sava profesora un ilggadējā kolēģa Nikolaja Rimskā-Korsakova (*Римский-Корсаков*, 1844–1908) orientālisma tendenci, kas sevišķi pārliecinoši pausta simfoniskajā svītā *Dārgakmeņi* (1924). Kaut gan autors izvairās no austrumu mūzikas autentisko elementu (t. sk. skaņkārtas, metroritma, plastiskas melodikas, ornamentikas u. tml.) tiešā izmantojuma, austrumnieciskais efekts tomēr ir saklausāms, it



sevišķi balādes malējos posmos. Zīmīgi, ka arī izvēlēta piecdaļu forma ar reprīzi un koncentriskās formas elementiem konstruktīvi un dramaturģiski atgādina piramīdu (skat. 2. tabulu).



2. tabula. J. Vītola kora balādes *Dāvids Zaula priekšā* formas shēma

Balādes formas centrā (posms *c*) ir Dāvida muzicēšanas brīnuma atainojums: mūzikas iespaidā sāk smaržot izšūtās puķes uz Zaula troņa. Satura ietekmē atraisās arī Vītola mūzikas valoda, pārvēršoties krāšņā un dzīvīgā mažorīgā gleznā. Posmi *b* un *d* (*b*<sub>1</sub>) traktēti romantiski deklamatoriskos toņos: Zauls sauc Dāvidu, Dāvids spēlē viņam, savukārt pēc izšuvumu pārvērtībām ķēniņš padzen psalmistu. Darba dramaturģijā tie pilda saites funkciju, veidojot krešendo un diminuendo viļņus ap vidusposmu – visa darba saturisko un emocionālo kulmināciju.

Balādes malējie posmi, kuri vienīgie kompozīcijā ir identiski, ilustrē ķēniņa diendusu ziediem izšūtajā krēslā. Tīro kvintu *tukšais* skanējums altos un basos jau no pirmajām taktīm rada reģistra telpiskumu (skat. 1. nošu piemēru). Taktsmērs 6/4 un kvartu – kvintu saskaņas atsauc atmiņā viduslaiku baznīcas mūzikas žanra – organuma – tehniku, taču neraksturīgi lēnais temps un balsu gurdeni nesteidzīgā, pakāpeniskā kustība piešķir skaņurakstam paguruma, dienvidu karstuma un tveices efektu. Tādējādi šajā kompozīcijā autors oriģināli sintezē vairākas idejas – baznīcas žanra elementus, orientālo kolorītu, vienlaikus trāpīgi ilustrējot ķēniņa Zaula snaudu, veidojot mierīgu, ētisku balādes darbības ietvaru.

Molto tranquillo  
pp

ALTO

TENOR

BASS

Snaudz, snaudz, Zauls, sniedz, Snaudz

mp



1. piemērs

20. gadsimta 30. gadi komponista dzīvē ienāk ar heroisko, dramatisko balādi *Dies irae* (1930) vīru korim. Viļa Plūdoņa episki patriotiskajai dzejai komponists liek ieskanēties samērā askētiskā, taču liela spēka pārpilna marša veidolā. No vienas puses, laicīgs sižets, vēsturisks cīņas tēlojums ir gluži reālistiski komponenti. Taču *Dies irae* virsraksts raisa daudz dziļākas asociācijas – notikumu pārlaičīgu skatījumu, apokalipses idejas un Dieva dusmu izpausmi caur rietumu kristīgās kultūras un vēsturisko notikumu prizmu. Acīmredzot šī tēma komponistam likās saistoša un līdz galam neizsmelta. Tādēļ nedaudz vēlāk – 1933. gadā tapa *Rekviēms* vīru korim ar Raimonda Bebra vārdiem. Tā būtībā ir lakoniska vīru kora miniatūra korāļa faktūrā, kas saturiski, metriskajā pēdā un ritma veidojumā ir kluss, dramatiski apvaldīts sēru maršs.

245

**Sakrālās vokālās kameramūzikas** jomu pārstāv desmit dziesmas, komponētas laikposmā no 1921. līdz 1946. gadam. Kopējā reliģiskās mūzikas kontekstā tās ir daudz atraisītākas, brīvākas, var pat teikt – spontānāk un radošāk radītas gan vokālās partijas reljefa, gan harmonijas izteiksmīguma, gan arī formveides ziņā. Iespējams, ka šādas personiskākas sakrālās liriskas izpausmju iemesls saistāms ar komponista dzīvesbiedres Annijas Vītolas (Vītols, 1890–1982) parādīšanos skaņražā dzīvē un arī viņas solodziedātājas darbību. Labprāt uzstājoties baznīcā, viņa kļuva par laulātā drauga iedvesmotāju reliģisko dziesmu komponēšanai un pārlikumiem, kā arī bieži vien par to pirmo izpildītāju gan Latvijas, gan trimdas periodā. Kā lasāms Annijas Vītolas atmiņās, tieši viņas dziedājumam Gaujienas baznīcā bīskapa Kārļa Irbes vizitācijas laikā skaņradis ir kontrapunktējis Franča Šūberta *Ave Maria* soprānam, vijolei, čellam un ērģelēm (Vītols 1964/1999: 84).

Pirmā reliģiska satura solodziesma iekļauta jau kāzu gadā tapušajā krājumā *12 bērnu dziesmas* op. 58 (1921) – tā ir *Mazā cilvēka vakara lūgšana* ar Friča Bārdas vārsēmām. Šajā gadā sāktā bērnu dziesmu tematika arī nav nejaušība. Lai gan Vītolu pārim pēcnācēju nebija, kopš 20. gadiem Gaujienas *Anniņas* vasaras mēnešos bija tuvu un tālu mazo radnieku čalu pilnas. Vēlāk tapa *Trīs dziesmas augstai balsij* op. 59 (1922–1923) – tajā skaitā liriski eksaltētas *Madonna* (Andrejs Kurcijs) un *Maria* (Anna Brigadere). Savukārt ciklā *Trīs dziesmas zemajai balsij* op. 61 (1923;

izdota 1925) ietverta ekspresīvi trauksmaina solominiatūra *Lieldienu naktī* ar Kārļa Skalbes dzeju.

Annija Vītola palīdzējusi komponistam *Meldiju grāmatas* tapšanā – meklējot luterisko korāļu pazinējus, dziedot pazīstamās korāļmelodijas no galvas, palīdzot veikt grāmatas korektūru. 20. gadsimta 20. gadu periodu komponista dzīvē var uzskatīt par saulainu un plaukstošu ģimenes dzīves sākumu, kad viņa jaunradē ienāk personiskāk tverta sakrālā lirika.

Salīdzinoši agri par reliģiskās tematikas dziesmu pavadītājinstrumentu Vītola daiļradē likumsakarīgi kļūst ērģeles – laikposmā no 1925. līdz 1942. gadam top piecas solodziesmas ērģeļu pavadījumā:

- *Atmodieties*, Voldemārs Maldonis, 1925 // Divas garīgas dziesmas ērģeļu pavadījumā;
- *Dievam atsvabinātājam*, Kārlis Ieviņš, 1928 // Divas garīgas dziesmas ērģeļu pavadījumā;
- *Miera stars*, Kārlis Jēkabsons, 1936;
- *Dieva meklētājam*, Kārlis Jēkabsons, 1942;
- *Paļaujies*, Kārlis Jēkabsons, 1942.

Kā redzams, trīs dziesmas ir komponētas ar Kārļa Jēkabsona vārsnām, no kurām strāvo miers, paļāvība un gaišums. Šāda izteiksme raksturīga cēlajai un nosvērtajai *Paļaujies*, harmoniski nepastāvīgajai *Dieva meklētājam* un ēteriskajai *Miera stars*.

*Miera stara* skaņuraksts piesaista īpašu uzmanību. Kompozīcijas ērģeļpartija gan priekšspēlē, gan tālākajā attīstībā intonatīvi balstās uz paralēlo tercu hromatisku lejupslīdi, kas aptver mazās septīmas intervālu (2. nošu piemērs).

## Miera stars

K. Jēkabsons

J. Vītols

Tranquillo

mf

5

Šāds skaņuraksts sakrālajā mūzikā atsauc atmiņā baroka laikmetā populāro retorisko figūru *passus duriusculus*, kas parasti izkārtots kā pakāpeniska hromatiskā lejupslīde basa partijā. Vītola dziesmā tā parādās augšējā reģistrā un romantisma harmonijas ietekmē iegūst liriski smeldzīgu un eļģisku izteiksmi. Hromatiski virzoties no pirmās oktāvas augšējām skaņām uz leju, divbalsība pakāpeniski pāraug piecbalsībā. Turklāt kreisās rokas līnija kāpj uz leju intensīvāk nekā augšējās partijas hromatiskā lejupslīde. Aptverot šīs malējās partijas, kas sākas vienā punktā (lielās tercās intervālā  $g^1-h^1$ ), faktūras grafikā un reģistru telpā veidojas gaismas kūļa kontūras (skat. 2. nošu piemēru). Šādi izkārtots solodziesmas ievads ir mākslinieciski spilgta un trāpīga ilustrācija – kā gaismas starojuma nesteidzīga, pakāpeniska izplatīšanās telpā, kas precīzi ilustrē skaņdarba virsrakstā pausto pamatideju. Mūsdienās šādi stara ilustrācijas paņēmieni ieguvuši īpašu semantiku Ģerģa Ligeti (*Ligeti*, 1923–2006) *Lux aeterna* (1966) partitūras grafikā, arī sakrālo minimālistu Džona Tavenera (*Tavener*, 1944–2013) un Henrika Ģurecka (*Górecki*, 1933–2010) garīgajās partitūrās un Riharda Dubras (1964) kompozīcijās.

Skaņās ietvertās vārsmu idejas spilgtuma ziņā izteiksmīga ir solo-miniatūra *Dievam – atsvabinātājam*. Pārsteidz tās emocionālais tiešums un ekspresija, kādā komponists reliģiskās mūzikas laukā runā ar sev neraksturīgu atraisītību un mūzikas valodu. To apliecina jau instrumentālais ievads – astoņas taktis uz *D* ērģeļpunkta, kas, šķiet, pauž visas dziesmas pamatideju. Ērģeļpunkts tvirts kā drošs balsts, pamats, stabilitāti un pat vairāk – mūžību un pašu Dievu personificējošs simbols. Liekas, ka tas varētu ierobežot harmonijas plūduma brīvību, taču meistaram tieši ērģeļpunkta princips kļūst par savdabīgu atraisīšanās impulsu. Astoņu taktu garumā komponists akordu ķēdē tieši vai arī eliptiski izkārtot piecas novirzes, nemitīgi balansējot *G dur*, *D dur*, *e moll* un *h moll* robežās (skat. 3. nošu piemēru).

**Dievam - atsvabinātājam**

K. Ieviņš J. Vītols

**Andantino**

Organ

Pedals

Org.

Ped.

Tādējādi harmonijas ērģelpunkta realizācija ievadposmā iemieso dziesmas satura būtību, personificējot pašu Dievu, Viņa klātbūtni. Dievs vai augstāk stāvošā būtne, vienalga, lai kā tā tiktu dēvēta dažādās reliģijās, caur baušļiem vai likumiem sākotnēji šķiet brīvību ierobežojoša un prasīga, taču patiesībā dzīvē sniedz daudz lielāku balsta un patvēruma sajūtu, emocionāli atraisot indivīdu. Kā zināms, arī turpmākajā 20. gadsimta reliģiskās mūzikas attīstībā (īpaši *jaunā garīguma* estētikas ietvaros – tostarp, Arvo Perta un Džona Tavenera darbos) ērģelpunkta ideja skaņurakstā tiek īstenota līdzīgi.

Vītola **vokālinstrumentālās partitūras** nozīmīgi paplašina reliģiskās daiļrades žanrisko amplitūdu. Gandrīz visas tās ir paredzētas atskaņojumam baznīcās dievkalpojuma laikā. Reliģiskajai ceremonijai piemērotu skaņdarbu radīšanā komponists labprāt sadarbojies ar Latvijas evaņģēliski luterisko draudžu mācītājiem un mūziķiem. Galvenais ierosinātājs šīs mūzikas sfēras kopšanā bijis Rīgas Doma draudzes prāvests Edgars Bergs (1878–1968) – viens no šo opusu teksta autoriem un sakārtotājiem (Vītols 1999: 59, 83-85).

Komponista dzīvesbiedres atmiņās atrodamas ziņas, ka Vitolam bija draudzīgas attiecības ar daudziem evaņģēliski luteriskās baznīcas mācītājiem – Gaujienas Zvārtas draudzes mācītāju Ati Jaunzemu (1893–1941), Kuldīgas draudzes ganu Oskaru Kārli Sakārnī (1902–1978), kā arī arhibīskapu Teodoru Grīnbergu (1870–1962). Grīnbergs atdzejojis tekstu korālim *Kad dziļa migla manu dzīves jūru sedz* (1924; *Meldiju grāmata*), kuru komponists 1944./1945. gadā aranžējis divām sievietēm balsīm (soprānam un altam), vijolei un ērģelēm (Vītols 1999: 85). Savukārt ar Valmieras iecirkņa prāvestu Eduardu Pavararu (1861–1931) apspriesti jautājumi *Meldiju grāmatas* tapšanā (Vītols 1999: 82). Noteikti jānosauc arī Latvijas Universitātes Teoloģiskās fakultātes profesors, teologs Voldemārs Maldonis (1870–1941), kas bijis iniciators Vītola baznīcas vēstures kursa docēšanai (Vītols 1999: 80–81).

Tikai šādā ciešā sadarbībā ar draudžu mācītājiem, kad uzklausiņas celebrantu atziņas un ieteikumi, varēja tikt apdarināti liturģijas un Lieldienu liturģijas dziedājumi (attiecīgi 1934. un 1935. gadā). 1935. gadā Rīgas Radiofona pārraidīto Kuldīgas baznīcas dievkalpojumu divu stundu garumā var uzskatīt par eksperimentu, latviskojot pārlietu vācisko luterisko liturģiju. Tajā skanēja Jāzepa Vītola mūzika – tradicionālo liturģisko dziedājumu jauns harmonizējums, viņa oriģinālkorāļi un kantāte *Jēzus pie akas* (1935). Šādas translācijas līdziniciators, kā arī šīs kantātes teksta sakārtotājs bija Kuldīgas draudzes prāvests Oskars Kārlis Sakārnis – Vītola bijušais students LU Teoloģiskajā fakultātē (*Hallo, Latvija* 1935).



Baznīcas mūzikas lauka kopšanas jautājums nodarbinājis Jāzepa Vītola prātu arī trimdas periodā. Sadarbībā ar Ernestu Sarkanbārdi (1908–1973) tapa pirmais luterisko vesperu cikls liturgam, draudzei un ērģelēm ar ordinārija un proprija (jeb mainīgām) daļām atkarībā no baznīcas gada posma. Nozīmīgs jaunpienesums šajā kompozīcijā ir latviešu valodas izrunas un uzsvāru īpatnību ievērošana. Kā raksta mācītājs Sarkanbārdis, vesperi pirmatskaņoja 1946. gada Ziemassvētkos latviešu bēgļu nometnē Grēvenē, Vācijā (Sarkanbārdis 1963), taču nošu materiāls līdz mums nav nonācis.

Neliturģiska tipa reliģisko vokālinstrumentālo mantojumu veido deviņi opusi – oratorija, Bībeles skats un septiņas kantātes:

- *No atzīšanas koka*, dziesma jauktajam korim (j. k.) un simfoniskajam orķestrim, Vilis Plūdons, 1924;
- *Kalna sprediķis*, kantāte baritonam solo, j. k. un ērģelēm, Mateja evaņģēlijs, 1935;
- *Jēzus pie akas*, Bībeles skats solistiem (S, T, B),<sup>6</sup> j. k. un ērģelēm, Oskars Sakārnis un Sv. Rakstu sakārtojums, 1935;
- *Marija un Marta*, kantāte solistiem (S, A, T, B), j. k. un ērģelēm, Ludis Bērziņš un Sv. Rakstu sakārtojums, 1937;
- *Jēzus un grēciniece*, kantāte solistiem (S, T, B), j. k. un ērģelēm, Ludis Bērziņš, 1937;
- *Kantāte*, baritonam solo, j. k. un ērģelēm, Edgars Bergs un Sv. Rakstu sakārtojums, 1937;
- *Iesvētīšanai*, kantāte siev. k./3 siev. balsīm un ērģelēm, Jānis Kleinbergs, 1939;
- *Jēzus Nācaretē*, oratorijas tipa darbs solistiem (S, T, Ba, B), j. k. un ērģelēm, Kārlis Jēkabsons, 1942;
- *Dzīvības ūdens*, kantāte solistiem (S, T, B), j. k. un ērģelēm [b. g.].

<sup>6</sup> Šeit un tālāk solistu sastāvs iezīmēts šādi: S – soprāns, A – alts, T – tenors, Ba – baritons, B – bass.

Zīmīga ir autora žanru izvēle – līdzās kantātei un oratorijai parādās arī savdabīgs sintētisks žanrs, ko mūsdienās iespējams interpretēt dažādi. Tas varētu būt miniatūrs operaskats vai oratorijas pirmsākumu teatrālo formu variants, kur līdzās solo ariozo un reċitatīviem skan korāļa tipa kora epizodes, kā arī instrumentālas intermēdijas. Šo opusu žanriskās īpatnības un robežas Jāzepa Vītola skaņrakstā vēl nav izteiktas un tādējādi diskutablas. Bieži vien sižetiski reljefajām kompozīcijām vienlīdz labi būtu piemērojams žanriskais skaidrojums *Bībeles skats* – ne tikai paša autora dotajam apzīmējumam opusam *Jēzus pie akas*, bet, piemēram, arī skaņdarbiem *Jēzus un grēciniece*, *Kalna sprediķis*, *Marija un Marta* u. c.

Vokālinstrumentālo sfēru 1924. gadā aizsāk kantāte *No atzīšanas koka* – savdabīga leģenda pēc Vecās derības motīviem. Darbs tapis Sestajiem Vispārējiem dziesmu svētkiem, tajos arī pirmatskaņots

un godalgots kā labākais garīga satura opuss. Tieši šajā kompozīcijā vairāk nekā citās jūtams autora subjektīvais situācijas skatījums, viņa personīgā attieksme, kā arī darba piemērotība koncertatskaņojumam. Pievēršoties Bībeles skata formātam desmit gadus vēlāk, autors mēģinās runāt no objektīva, episki distancēta skatpunkta, kā veikls stāstītājs virknējot notikumus ariozo un rečitātīva, korāļa un dueta izklāstā un jau paredzot iespēju kuplināt dievkalpojumus baznīcā.

Arī pirmo oratoriju latviešu mūzikas vēsturē – *Jēzus Nācaretē* soprānam, tenoram, baritonam, basam, jauktajam korim un ērģelēm (Kārlis Jēkabsons) – var dēvēt par izvērstu Bībeles skatu, kaut gan tās izklāsts hronometrāžas (līdz 10') un atskaņojuma ziņā būtu pielīdzināms arī kantātes žanram. Opusu veido salīdzinoši izvērsti ariozo dziedājumi, ko savieno kora epizodes un noslēdz fināla korālis *Tu, kas debess godā mīti*. Annija Vītols atminas: “Par šo darbu autors izteicies, ka tas esot viņa Benjamiņš un to varētu nosaukt par oratoriju vienā cēlienā. Pirmatskaņojumu oratorija piedzīvoja 1942. gada Debesbraukšanas dienā Doma baznīcā, piedaloties mūsu labākajiem solistiem<sup>7</sup> ar Arvīdu Prēdeli pie ērģelēm. Pārāk sajūsmināts Jāzeps Vītols par to nebija. Atskaņotāji solījušies uz nākamo reizi rūpīgāk sagatavot” (Vītols, 1963/1999: 59).

<sup>7</sup> Sikāku ziņu par solistiem nav.

Aplūkojot minētās partitūras, kas, neraugoties uz paprāvo skaitu, mūsdienās tomēr neskan bieži, vēlētos akcentēt dažas būtiskas iezīmes, kas skaidro komponista rakstības manieri, izpildītāju un mūzikas materiāla izvēli. Pirmkārt, jānosauc baznīcas atskaņošanai piemērotā sastāva un apjoma priekšrocība, kas nodrošina kompozīcijas iekļaušanos ceremoniju ierastā norises laika robežās.

Otrkārt, tradicionālo tekstu izvēle – Vecās un Jaunās derības pamats, korāļu teksti un evaņģēliski luteriskās baznīcas mācītāju līdzdalība vārsmu sakārtošanā pagērē ciešāku saikni ar baznīcas tradīcijām un kanoniskajiem tekstiem. Pieskaņojot, piemēram, Bībeles skatu fragmentus Vecās derības lasījumiem, ir iespējams darbus pielāgot atskaņojumam pat luterisko dievkalpojumu laikā kā proprija daļas. Tieši šādos apstākļos arī notika visi minēto darbu pirmatskaņojumi, izņemot pirmo kantāti *No atzīšanas koka*, kas tika komponēta Sestajiem Vispārējiem dziesmu svētkiem.

Treškārt, ir respektējama prominentā kompozīcijas meistara spēja radīt darbus, pielāgojot tos atbilstoši izpildītāju (galvenokārt draudžu kora un solistu, kā arī baznīcas ērģelnieku) potenciālam, kas, iespējams, ne vienmēr bijis tehniski spējīgākais un pirmatskaņojuma laikā – mākslinieciski pārlicenošākais. Izcilā romantisma harmonijas pazinēja skaņvaloda šķiet pilnībā pielāgojusies atskaņojuma un izpildītāju apstākļiem un tikai nedaudzās lappusēs pauž oriģinālu un neatkarīgu muzikālās domas lidojumu (piemēram, harmonijas sarežģītība un krāsainība oratorijā un kantātē *Iesvētīšanai*). Kopumā

skaņdarbu faktūrā valda responsorā rakstība, veidojot dialoga formu starp solistiem un kori, kā arī korāļa žanrs, tikai atsevišķos gadījumos atsvaidzinot to ar polifoniju. Ērģeļu traktējums – taupīgs un rezervēts – veic pavadījuma funkciju, ar manāmi krāsainākiem, individualizētiem uzplaiksnījumiem dažās soloepizodēs.

Ceturtkārt, vokālinstrumentālajos darbos valda tā sauktā izlīdzinātā emocionalitāte – episks vēstījums ar uzsvaru uz Kristus tēla pozitīvā starojuma atainojumu un autora personīgās attieksmes savveida distancēšanos. Tas sniedz iespēju salīdzinoši objektīvi veidoto skaņurakstu interpretēt atkarībā no atskaņojuma apstākļiem, pievienojot emocionāli subjektīvu traktējumu.

1928. gadā sakrālās skaņumākslas attīstību izvērtējot, rakstā *Mūsu baznīcmūzika* Jāzeps Vītols nonācis pie atziņas, ka “mākslinieciski augstvērtīga reliģiskā mūzika pēc J. S. Baha darbības perioda no baznīcas velvēm pakāpeniski pārcēlusies uz koncertzālēm, atstājot baznīcas liturģijai tikai maznozīmīgas, formāli sastingušas paliekas, un tāpēc ir laiks strādāt mākslinieciski pilnvērtīgas liturģijas atjaunošanai un radīšanai” (Vītols, 1928: 682). Autora radītie vokālinstrumentālie reliģiskie opusi ir pārliecinošs šās nostājas pierādījums un atspoguļo viņa ieceres un idejas, virzot izvēlētos žanrus liturģiskās mūzikas sfēras sakārtošanai un izkopšanai. Citētais apgalvojums uzskatāms arī par skaņraža sakrālās daiļrades *credo*.

Veicot Jāzepa Vītola daiļrades mantojuma revīziju, aktualizējas jautājums par komponista reliģiozitāti, kas visnotaļ ir katra privātā lieta, tomēr aplūkotās tēmas ietvaros noteikti būtu skatāma. Audzināts reliģiozā ģimenē, komponists tomēr nebija cītīgs baznīcā gājējs, tādēļ sevi bieži vien pazemīgi dēvējis par grēcinieku vai neticīgo. Tomēr katru apgalvojumu var izvērtēt un izprast tikai salīdzinājumā un kontekstā. Uz jautājumu “Vai tad Jāzeps Vītols esot bijis dievticīgs?” viņa dzīvesbiedre pretī vaicājusi: “Vai tad [...] nepazīst J. Vītola garīga satura dziesmas *Dieva lūgums*, *Dievišķais mirdzums*, kantātes, korāļus, *Meldiju grāmatu* utt.? Skaistas ir dziesmas ar tekstiem, ko devis arhibīskaps T. Grīnbergs, prof. V. Maldonis un citi. Vaicātāja kļuvusi domīga, un tā [...] saruna izbeidzās.” (Vītols, 1965/1999: 79–80)

Aplūkojot Vītola daudzšķautņaino darbību un nozīmīgo devumu reliģiskās mūzikas laukā, vēlējos vispirms atspoguļot viņa izteikti personisko attieksmi, ieinteresētību un pietāti pret izraudzīto darbības jomu un katru sakrālās mūzikas žanru, kuram mākslinieks pievērsies, aktualizējot un bagātinot to neatkarīgi no popularitātes tālaika Latvijas kultūrdzīvē. Iespējams, šādā gaismā atklājas arī paša autora skatījums uz reliģiju un baznīcas mūzikas sfēru kā sev tuvu, labi iepazītu un daudzveidīgi koptu lauku.

## Literatūra

Allika, Inese; Baltača, Brigita; Brīvers, Ivars; Šumilo, Ērika; Volkova, Tatjana; Zālītis, Uģis (2003). *Ekonomikas un finanšu vārdnīca*. Rīga: Norden AB, 514. lpp.

Grauzdiņa, Ilma (1993). Jāzeps Vītols un garīgā mūzika. *Brīnišķais spēks*. J. Vītola 130. dzimšanas dienai veltīts rakstu krājums. Rīga: LMA, 4.–25. lpp.

*Hallo, Latvija* (1935). 310, 6.–7. lpp.

Sarkanbārdis, Ernests (1963). Prof. Jāzeps Vītols un latviešu vespere. *Ceļa Biedris* 6 (76), 90. lpp.

Vītols, Annija (1963). Lappuses manā atmiņu grāmatā. Vītols, Jāzeps (1963) *Manas dzīves atmiņas*. Uppsala, 183.–229. lpp.; pārpublicēts: (1999) *Jāzeps Vītols tuvinieku, audzēkņu un laikabiedru atmiņās*. Rīga: JVLMA, Zinātne, 33.–78. lpp.

Vītols, Annija (1964). *Dieva godam. Profesors Jāzeps Vītols baznīcas mūzikas darbā. Latvijas evaņģēliski luteriskais baznīcas kalendārs 1965. gadam*. Glenviera, 76.–83. lpp.; pārpublicēts: (1999) *Jāzeps Vītols tuvinieku, audzēkņu un laikabiedru atmiņās*. Rīga: JVLMA, Zinātne, 80.–81. lpp.

Vītols, Jāzeps (1928). Mūsu baznīcmūzika. *Burtnieks* 8, 682. lpp.

Vītols, Jāzeps (1988). *Manas dzīves atmiņas*. Sast. O. Grāvītis. Rīga: Liesma

# THE (RE)VIEW OF THE SACRED MUSIC OF JĀZEPS VĪTOLS

Jūlija Jonāne

## Summary

**Keywords:** Jāzepe Vītols, sacred music, sacred genres, church

Jāzepe Vītols' work in the field of sacred music manifested with great variety and intensity. Reviewing his contribution, a broad field for research appears – both his active practical work, as well the theoretical and even the philosophically theological conclusions he left, and, of course, his extensive oeuvre in various church music genres. Still, even when not considering the broad range and confirmed historical significance of the artistic work, the aforementioned field has still not been analysed in detail.

When considering Vītols' practical contribution in the field of sacred music, we first refer to the *Baznīcas mūzikas vēstures (Church Music History)* lectures at the Faculty of Theology of the University of Latvia, which were given periodically between 1926 and 1936. For the first time, there was serious and thorough work invested in the creation of music that was appropriate for church ceremonies – for example, *Meldīju grāmata Latvijas evaņģēliski luteriskajām draudzēm (Song Book for Latvian Evangelical Lutheran Congregations)*, published in 1924, as well as compositions for certain liturgical sections, vespers, cantatas, etc.

The composer's theoretical observations and conclusions about the history of sacred music and problems are periodically reflected in the press of his time, as well the collection of five notebooks of notes, made while preparing for lectures at the above mentioned Faculty of Theology, which, to this day remain unpublished in the archives of Jāzepe Vītols Latvian Academy of Music. In this context, one must admit that Jāzepe Vītols himself was one of the first to attempt to differentiate the various terminology that was in use during his time for the synonymous description of sacred music in Latvian musicology, attempting to clarify and systemize church music genres, as well as forming his own view on the winding history of church music.

In the context of the composer's creative work in the genre of religious subjects, there are opuses with varied difficulty levels and types of performers. Additionally, more developed or less sacred compositions interweave the entire career of Jāzepe Vītols. Already after completing studies at the St. Petersburg Conservatory, in 1886 he composes the heartfelt miniature for mixed choir *Lūgšana (Prayer)* with poetry by Russian poet Mikhail Lermontov. In turn, at the end of his creative career, as an exile, he composed religious patriotic miniatures.

The appearance of the religious genre in the creative work of Vītols happened with chronologically fateful succession. Initially, his dearest form of expression was the choir song genre, and he also ended his creative work in the same way. Sacred choir music culmination is marked by the surreal ballad *Dāvids Zaula priekšā* (*David before Saul*) – 1928. From the 1910s, the choir music genre is supplemented by chorale arrangements and original versions. In the 1920s, religious solo songs appear. Then, a vocal-instrumental combination of all three genres appears in the 1930s and 1940s in two liturgies, vesper, as well as nine cantatas, Bible stories and oratorio type works. We should also note Vītols' time in exile, when the composer's searches focused more on liturgical music, and, for the first time in the history of Latvian religious music, an Evangelical Lutheran Church vesper cycle was created.

Reviewing the composer's work, as well as evaluating the analysis of the compositional regularity of the most vivid opuses, a few vital conclusions can be formed. During the composer's life, the curve of the development of his religious works forms as a long *crescendo* wave with a culmination at the end of his creative work, when the greatest sacred music genre diversity and quantity can be observed. Along with interest in the sacred verses of various Latvian poets (including Kārlis Jēkabsons, Fricis Bārda, Kārlis Skalbe, Jānis Kleinbergs, Kārlis Ieviņš, Teodors, Andrejs Pumpurs, Vensku Edvards), the composer also shows his preference for traditional religious texts – fragments from the Old and New Testament and chorales. The assistance of Evangelical Lutheran Church ministers in arranging the verses requires a closer link to the traditions and canons of the confession.

For sacred compositions, particularly important are factors like: an appropriate ensemble, performance time, and the level of difficulty for a church performance, which is dependent on the professional level of the performers. An appropriate selection ensures a natural inclusion of the music in the ceremony, as well as allows for artistically adequate interpretations by the church's own congregation choir. In that way, one can see a broad range of music and genres among Vītols' sacred compositions – beginning with simple chorale arrangements and ending with refined (in a musical language sense) solo songs or expansive vocal-instrumental opuses.

## PAR AUTORIEM/ ABOUT THE AUTHORS

**Natālija Braginska (Наталья Александровна Брагинская)** ir Sanktpēterburgas N. Rimska-Korsakova Valsts konservatorijas asociētā profesore, Rietumu mūzikas vēstures fakultātes dekāne. Būdam Starptautiskās Muzikoloģijas biedrības (*ISM*) biedre, viņa vada studiju grupu *Stravinsky: between East and West* (*Stravinskis: starp austrumiem un rietumiem*, līdzpriekšsēdētāja Valērija Difo, Beļģija). Braginskas pētnieciskās intereses ietver Stravinska un Šostakoviča daiļradi, Sanktpēterburgas konservatorijas vēsturi, starpkultūru mūzikas sakarus. Viņa ir monogrāfijas *Stravinska instrumentālie koncerti* autore (balstīta uz disertācijas materiāliem, Sanktpēterburga, 2005, 2. izd. 2008) un publicējusi vairāk nekā 80 zinātnisko rakstu, kas izdoti Sanktpēterburgā, Maskavā un ārzemju izdevumos, ieskaitot *Acta musicologica*. Vairāku akadēmisko krājumu redaktore. Braginska ir piedalījusies vairāk nekā 40 zinātniskajās konferencēs Krievijā, Ukrainā, Baltkrievijā, Lielbritānijā, Itālijā, Lietuvā, Latvijā, Polijā un citur kā lektore un organizatore; Paula Zahera fonda stipendiāte Bāzelē, Šveicē (2011). Viņas lielākais zinātniskais panākums 2015. gadā saistīts ar Stravinska *Bēru dziesmas* op. 5 atradumu un tās zinātnisko prezentāciju.

**Natalia Braginskaya** is an Associate Professor, the Dean of the Musicology Faculty, head of the Department of History of Western Music at the St. Petersburg State N. Rimsky-Korsakov Conservatory. As a member of the International Musicological Society (IMS), she is the chair of the IMS study group called *Stravinsky: between East and West* (co-chair Valérie Dufour, Belgium). Braginskaya's research interests include Stravinsky's and Shostakovich's oeuvre, the history of the St. Petersburg Conservatory, intercultural musical connections. She is the author of the monograph *Stravinsky's Neoclassical Concertos* (after the dissertation materials, St. Petersburg, 2005, 2nd ed. 2008) and more than eighty scholarly articles published in St. Petersburg, Moscow and foreign editions including *Acta musicologica*. She is the editor of several academic collections. Braginskaya has taken part in more than forty scientific conferences in Russia, Ukraine, Belarus, Great Britain, Italy, Lithuania, Latvia, Poland as a reporter and an organizer; scholar of the Paul Sacher Stiftung, Basel, Switzerland (2011). The sensational re-discovery and the first scientific presentation of Igor Stravinsky's *Funeral Song* op. 5 became Braginskaya's most important professional achievement of 2015.

**email: nb-sky@yandex.ru**

**Tatjana Broslavska (Татьяна Владимировна Брославская)** pēc Ļeņingradas (St. Pēterburgas) konservatorijas beigšanas un aspirantūras (zinātniskais vadītājs – profesors Semjons Ginsburgs) 1980. gadā aizstāvēja disertāciju *Šota Rustaveli un mūzika (Шота Руставели и музыка)*. Mākslas zinātņu kandidāte, Sanktpēterburgas konservatorijas Krievu mūzikas katedras docente. Broslavska intensīvi strādā pie Krievijas un tās kaimiņvalstu mūzikas izpētes. Līdzās pamatkursam nacionālo mūzikas skolu vēsturē

viņa ir pasniegusi krievu mūzikas vēsturi, kristīgo konfesiju mūzikas kultūru vēsturi, speciālkursus mūzikas novadpētniecībā, Krievijas provinču mūzikā, laikmetīgajā mūzikā u. c. Broslavskas pētniecisko interešu centrā ir nacionālo tradīciju attīstības specifika un tipoloģija. 40 gadus viņa ir vadījusi Nacionālo mūzikas kultūru kabinetu – pētniecības centru, kas nodarbojas ar mūzikas kultūru evolūcijas un mijiedarbības izpēti. Kabinētā ir unikāli grāmatu, nošu materiālu, skaņu ierakstu un dokumentu fondi. Broslavska vadījusi daudzas specializētas zinātniskās sēdes un studentu konferences, pastāvīgi piedalījies zinātniskajās konferencēs un starptautiskajos simpozijos Pēterburgā, Erevānā, Tbilisi, Rīgā u. c. Viņa ir vairāk nekā 50 zinātnisko publikāciju un metodisko darbu autore. Saņēmusi valsts apbalvojumu *Par sasniegumiem kultūrā* (1999).

**Tatiana Broslavskaya**, after graduating the Leningrad (St. Petersburg) Conservatory, continued her graduate studies (scientific director – Prof. Semjon Ginsburg) and in 1980 defended her dissertation *Иллама Руставели и музыка* (*Shota Rustaveli and Music*). She is a candidate in art science, and a lecturer at the St. Petersburg Conservatory Russian Music Department. Broslavskaya intensively researches the music of Russia and neighbouring countries. Along with foundation courses on the history of national music schools, she has taught Russian music history, the history of Christian confession music, special courses on the study of local music history, the music of Russian provinces, contemporary music, etc. Broslavskaya's main field of research interest is the specifics and typology of national tradition development. For forty years she has led the *National Music Culture Cabinet* – a unique research centre that works with the study of the evolution and interactions of music culture. The Cabinet has developed unique book, sheet music, sound recording and document funds. Broslavskaya has led many specialized scientific meetings and student conferences, actively participating in scientific conferences and international symposia in St. Petersburg, Yerevan, Tbilisi, Riga, and elsewhere. She is the author of more than 50 scientific publications and methodical works. Broslavskaya has received the national award *For Achievements in Culture* (1999).

**email: brostatyana@yandex.ru**

**Lolita Fūrmane** absolvējusi Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatoriju (1982) un Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas doktora studiju programmu (1993). 1995. gadā aizstāvējusi promocijas darbu – disertāciju *Mūzikas izglītības vēsturiskie un teorētiskie aspekti Latvijā 19. gadsimtā un 20. gadsimta sākumā*, iegūstot mākslas zinātņu doktora grādu (*Dr. art.*) muzikoloģijā. JVLMA docētāja kopš 1989. gada, no 2001. līdz 2007. gadam – JVLMA Mūzikas vēstures katedras vadītāja. 2005. gadā ievēlēja profesores un Zinātniskās pētniecības centra pētnieces amatā. JVLMA vada dažādus teorētiskos un praktiskos studiju kursus mūzikas vēsturē. Zinātnisko pētījumu loks aptver jautājumus par renesanses perioda, Eiropas klasiskās mūzikas mantojuma, vācbaltiešu un latviešu mūzikas vēstures jautājumiem.



**Lolita Fūrmane** graduated the Jāzeps Vītols Latvian State Conservatory (1982) and the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music Doctorate Programme (1993). In 1995, she defended her promotional work – the dissertation *Mūzikas izglītības vēsturiskie un teorētiskie aspekti Latvijā 19. gadsimtā un 20. gadsimta sākumā (Historical and Theoretical Aspects of Music Education in Latvia in the 19<sup>th</sup> and Beginning of the 20<sup>th</sup> Century)*, gaining the *Dr. art.* degree in musicology. She has been a lecturer at the Latvian Academy of Music since 1989, and, from 2001 to 2007, the Director of the Music History Department. In 2005, she was elected to the role of professor and researcher at the Scientific Research Centre. At the Latvian Academy of Music, she leads varied theoretical and practical courses of study in musical history. Her field of study includes such topics as the Renaissance period, European classical music heritage, Baltic German and Latvian music history.

**email:** lolita-fm@inbox.lv

**Ilma Grauzdiņa** absolvējusi Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatoriju (1971) un papildinājusies Gņesinu Valsts Mūzikas pedagogijas institūta (tagadējās Gņesinu Krievijas Mūzikas akadēmijas) aspirantūrā (1973–1983). 1993. gadā aizstāvējusi promocijas darbu par Latvijas ērģelkultūru, iegūstot mākslas zinātņu doktora (*Dr. art.*) grādu. JVLMA Muzikoloģijas nodaļas docētāja kopš 1973. gada, 1993. gadā ievēlēta profesora amatā. Vada dažādus teorētiskos un praktiskos studiju kursus bakalaura studiju programmās, akadēmiskajā un profesionālajā maģistra studiju programmā un doktora studiju programmā *Muzikoloģija*. Pētījusi ērģelmūzikas, latviešu mūzikas vēstures, mūzikas teorijas un mūzikas izglītības metodiskos jautājumus. Publikāciju vidū ir grāmatas *Tūkstoš mēlēm ērģeles spēlē* (1987, monogrāfija par Latvijas ērģelkultūru), *Dziesmu svētki Latvijā* (1990, līdzautors Oļģerts Grāvītis), *Dziesmu svētku mazā enciklopēdija* (2004, sastādītāja), *Izredzētie. Latvijas lielā kora virsdiriģenti* (2008), daudzi zinātniskie raksti un mācību grāmatas.

**Ilma Grauzdiņa** graduated the Jāzeps Vītols Latvian State Conservatory (1971) and continued graduate studies at the Gnessin State Music Education Institute (now the Gnessin Russian Academy of Music) from 1973 to 1983. In 1993, she defended her promotional work about Latvian organ culture, gaining her *Dr. art.* degree in music history. She has been a lecturer at the Latvian Academy of Music Musicology department since 1973, and in 1993 she was elected Professor. She leads varied theoretical and practical study courses for Bachelor's study programmes, academic and professional Master's study programmes, and the doctorate study programme *Musicology*. She has studied organ music, Latvian music history, music theory and methodical questions in music education. Among her publications are the books *Tūkstoš mēlēm ērģeles spēlē (The Organ Plays with a Thousand Tongues, 1987, monograph about Latvian organ culture)*, *Dziesmu svētki Latvijā (The Song Festival in Latvia, 1990; co-author Oļģerts Grāvītis)*, *Dziesmu svētku mazā enciklopēdija (The Small Song*

*Festival Encyclopaedia*, 2004; compiler), *Izredzētie. Latvijas lielā kora virsdiriģenti (The Chosen Ones. The Lead Conductors of Latvia's Large Choir*, 2008), and many scientific papers and textbooks.

**email: ilma.grauzdina@jvlma.lv**

**Baiba Jaunslaviete** absolvējusi Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatoriju (1988). 1993. gadā aizstāvējusi promocijas darbu – disertāciju *Izskaņu traktējums 20. gadsimta otrās puses kompozīcijās: skats caur latviešu kamerģimnāzijas prizmu* (zinātniskā vadītāja – Dr. art. Jeļena Lebedeva), iegūstot doktora grādu muzikoloģijā. JVLMA docētāja kopš 1995. gada. 2005. gadā ievēlēta par Zinātniskās pētniecības centra pētnieci, 2008. gadā – docentes amatā, 2014. gadā – asociētās profesores amatā. Zinātnisko pētījumu loks aptver jautājumus par mūzikas formveides, kā arī latviešu mūzikas vēstures jautājumiem, tostarp sakariem ar cittautu mūzikas kultūrām. Aktīvi piedalās starptautiskās zinātniskās konferencēs, daudzu zinātnisko publikāciju autore. JVLMA zinātnisko rakstu izdevuma *Mūzikas akadēmijas raksti I – XI* (2004–2014) sastādītāja un redaktore.

**Baiba Jaunslaviete** graduated the Jāzeps Vītols Latvian State Conservatory (1988). In 1993, she defended her promotional work – the dissertation *Izskaņu traktējums 20. gadsimta otrās puses kompozīcijās: skats caur latviešu kamerģimnāzijas prizmu (Closing Treatment of the Late 20<sup>th</sup> Century Compositions: a View through the Prism of Latvian Chamber Music*; research director – Dr. art. Elena Lebedeva), gaining her Dr. art. degree in musicology. As of 1995, Baiba Jaunslaviete has been a lecturer at the JVLMA. In 2005, she was elected to the role of researcher at the Scientific Research Centre. She has been an Assistant Professor since 2008, Associate Professor since 2014. Her field of study includes such topics as musical form, Latvian music history, intercultural relationships in music. Baiba Jaunslaviete actively participates in international scientific conferences. She is the author of many scientific publications, and is a compiler and editor of *Collected Writings of the Academy of Music (Mūzikas akadēmijas raksti I – XI; 2004–2014)*.

**email: baiba.jaunslaviete@jvlma.lv**

**Jūlija Jonāne** absolvējusi Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas Muzikoloģijas nodaļu, kur ieguvusi bakalaura (2000), maģistra (2002) un mākslas zinātņu doktora grādu (2009; zinātniskais vadītājs – prof. Dr. habil. art. Jānis Torgāns). Kopš 2001. gada Jūlija Jonāne ir mūzikas teorētisko priekšmetu pasniedzēja Rīgas Doma kora skolā, no 2010. gada – JVLMA Muzikoloģijas katedras lektore. Pētniecisko interešu lokā ir dažādi reliģiskās mūzikas aspekti, kas atspoguļoti bakalaura un maģistra darbā un disertācijā *Latviešu sakrālās mūzikas žanri* (2009). Šai tematikai velīti referāti zinātniskajās konferencēs Īrijā, Krievijā, Latvijā, Lielbritānijā, Lietuvā, Polijā un Slovēnijā, kā arī virkne rakstu un brošūra *Riharda Dubras daiļrade* (2008).

**Jūlija Jonāne** graduated the Latvian Academy of Music Musicology Department, where she received her Bachelor's (2000), Master's (2002), and Art Science Doctorate degrees (2009; research director – Prof.*Dr. habil. art.* Jānis Torgāns). As of 2001, Jūlija Jonāne is a teacher of music theoretical objects at the Riga Cathedral Choir School, and, as of 2010, she is a lecturer at the Musicology Department of Latvian Academy of Music. Her field of study includes varied religious music aspects, which are reflected in her Bachelor's and Master's papers and her dissertation *Latviešu sakrālās mūzikas žanri (Latvian Sacred Music Genres, 2009)*. She has presented papers on these themes at scientific conferences in Ireland, Russia, Latvia, Great Britain, Lithuania, Poland and Slovenia, as well as a number of writings and the brochure *Riharda Dubras daiļrade (The Creative Work of Rihards Dubra, 2008)*.

**email: julija.jonane@gmail.com**

**Jānis Kudiņš** absolvējis Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas Muzikoloģijas nodaļu, kur ieguvis bakalaura (1997), maģistra (1999) un mākslas zinātņu doktora grādu (2008; zinātniskais vadītājs – prof. *Dr. habil. art.* Ludvigs Kārklīņš), aizstāvot promocijas darbu – disertāciju *Neoromantisma tendence latviešu simfoniskās mūzikas stilistiskajā attīstībā 20. gadsimta pēdējā trešdaļā*. JVLMA docētājs kopš 1996. gada, Muzikoloģijas katedras vadītājs kopš 2008. gada, asociētais profesors kopš 2013. gada. Pētnieciskās intereses saistītas galvenokārt ar Latvijas un Baltijas mūzikas vēsturi 20. gadsimtā un mūzikas estētikas jautājumiem (stila, modernisma un postmodernisma aspektiem). Vairāku zinātnisko publikāciju autors latviešu un angļu valodā (to vidū divi monogrāfiski izdevumi), aktīvs zinātnisko konferenču un semināru dalībnieks Latvijā un citās Eiropas valstīs.

**Jānis Kudiņš** graduated the Musicology Department of the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music, where he received his Bachelor's (1997) and Master's (1999) degrees. In 2008, he defended his promotional work – the dissertation *Neoromantisma tendence latviešu simfoniskās mūzikas stilistiskajā attīstībā 20. gadsimta pēdējā trešdaļā (The Tendency of Neoromanticism in the Stylistic Development of Latvian Symphonic Music in the Last Third of the 20<sup>th</sup> Century)*, gaining his *Dr. art.* degree in musicology. Jānis Kudiņš has been a lecturer at the JVLMA since 1996, Director of the Musicology Department since 2008, Associate Professor since 2013. His field of interest in musicology includes the history of 20<sup>th</sup> century Latvian and Baltic music and problems of musical aesthetics (musical styles, concepts of Modernism and Post-Modernism). He is the author of several scientific publications (including two monographs) in Latvian and English. He also actively participates in various international seminars and conferences in Latvia and other European countries.

**email: janis.kudins@jvlma.lv**

**Urve Lipusa** (1950–2015) beigusi Tallinas konservatoriju (tagadējo Igaunijas Mūzikas un teātra akadēmiju) 1975. gadā, kur sākusi pasniedzējas gaitas kā nepilna laika lektore 1976. gadā, vadījusi kursu etnomuzikoloģijā, mūzikas vēsturē un mūzikas pētniecības metodoloģijā. Bijusi Igaunijas Mūzikas un teātra akadēmijas profesore un Muzikoloģijas nodaļas vadītāja. Ieguvusi mākslas zinātņu kandidāta grādu Maskavas konservatorijā (1985), Melona stipendiju pētniecībai Pensilvānijas universitātē 1992.–1993. gadā, kā arī doktora grādu Helsinku universitātē (1995). Pētniecības jomas: igauņu tautas mūzika un mūzikas vēsture. Izdevumu sērijas *Igaunijas mūzikas vēstures publikācijas (Publications in Estonian Music History)* redaktore, gadagrāmatas *Res musica* galvenā redaktore (IMTA un Igaunijas Muzikologu asociācijas izdevums).

**Urve Lippus** (1950–2015) graduated from the Tallinn Conservatory (now Estonian Academy of Music and Theatre) in 1975 and started teaching there as a part-time lecturer in 1976, giving courses in ethnomusicology, music history and methods of musicological research. Urve Lippus was a Professor and the Head of the Department of Musicology at the Estonian Academy of Music and Theatre. Candidate of Arts from the Moscow Conservatory (1985) and *Ph D* from the University of Helsinki (1995). She received the Mellon Fellowship for research at the University of Pennsylvania in 1992–1993. Fields of research: Estonian folk music and music history. Editor of the series *Publications in Estonian Music History*, editor-in-chief of the yearbook *Res musica* (EAMT and EMS).

**Jeļena Lebedeva** absolvējusi L. Sobinova Saratovas Valsts konservatorijas Muzikoloģijas nodaļu (1969), beigusi Gņesinu Muzikāli pedagoģiskā institūta aspirantūru (zinātniskais vadītājs – mākslas zinātņu kandidāts prof. Fjodors Arzamanovs) un ieguvusi *Dr. art.* grādu, aizstāvot disertāciju *Kontrasts kā muzikālās domāšanas kategorija* (Kijevas, 1980). JVLMA docētāja kopš 1975. gada, 1992. gadā ievēlēta profesores amatā. Vada studiju kursu *Mūzikas forma* bakalaura studiju programmā *Mūzikas vēsture un teorija*, studiju kursu akadēmiskajā un profesionālajā maģistra studiju programmā un doktora studiju programmā *Muzikoloģija*. Pētniecisko interešu centrā ir galvenokārt formveide un mūzikas valoda, īpaši laikmetīgo tendenču kontekstā. Publicējusi darbu *О методике анализа периода (Par perioda analīzes metodiku)*, 1984) un zinātniskos rakstus krājumos *Latoiešu mūzika XIX* (1990), *Brīnišķais spēks* (1993), *Mūzikas akadēmijas raksti III* (2007), *Mūzikas akadēmijas raksti V* (2009) un *Dzirdēt Mocartu* (2007; visi krājumi izdoti Rīgā), kā arī *Music of the Twentieth Century within the Horizons of Musicology* (2001, Viļņā). Veidojusi mācību līdzekli *Baroka mūzikas formas* (1995).

**Elena Lebedeva** graduated the L. Sobinov Saratov State Conservatory Musicology Department (1969), completed the Gnessin Music Education Institute graduate course (scientific director – Art Science candidate Prof. Fyodor Arzamanov) and received her *Dr. art.* degree, defending her dissertation *Contrast as a Category of Musical Thinking* (Kiev, 1980). She has been a lecturer at the Latvian Academy of Music since 1975, and in 1992 was

elected Professor. She leads the study course *Mūzikas forma (Music Form)* in the Bachelor's study programme *Mūzikas vēsture un teorija (Music History and Theory)*, and courses of study in the academic and professional Master's study programme and Doctoral study programme *Musicology*. Her research interests are mainly form and musical language, particularly in the context of contemporary trends. She has published the works *О методике анализа периода (Regarding analysis methods of the period, 1984)* and scientific writings for the collections *Latviešu mūzika XIX (Latvian Music XIX, 1990)*, *Brīnišķais spēks (The Amazing Power, 1993)*, *Mūzikas akadēmijas raksti III (Collected Writings of the Academy of Music III, 2007)*, *Mūzikas akadēmijas raksti V (Collected Writings of the Academy of Music V, 2009)* and *Dzirdēt Mocartu (Hearing Mozart, 2007; all collections published in Riga)*, as well as *Music of the Twentieth Century within the Horizons of Musicology (2001, Vilnius)*. She created the teaching tool *Baroka mūzikas formas (Baroque Music Forms, 1995)*.

**email: jelena.lebedeva@jvlma.lv**

**Zane Prēdele** absolvējusi JVLMA Muzikoloģijas nodaļu ar bakalaura (2005) un maģistra (2009) grādu, pētot simfonijas un cikla fenomenus latviešu laikmetīgajā mūzikā. 2015. gadā ieguvusi doktora grādu par darbu *Jāzeps Vītols. Personība kultūrvēsturiskā diskursā* (darba zinātniskā vadītāja – prof. Dr. art. Lolita Fūrmane). Kopš 2003. gada Zane Prēdele darbojas kā asistente un arhivāre JVLMA Jāzepa Vītola piemiņas istabā, kopš 2015. gada – JVLMA Zinātniskās pētniecības centra pētniece. No 2006. gada ir mūzikas redaktore un koncertvadītāja Latvijas Radio 3 *Klasika*. Publikāciju klāstā ir raksti presē, krājumā *Mūzikas akadēmijas raksti II* (2006) un *IX* (2012) Ilmas Grauzdiņas grāmatā *Izredzētie: Latvijas Lielā kora virsdiriģenti* (2008), Latvijas Mūzikas informācijas centra izdevumā *Music in Latvia 2009* u. c.

**Zane Prēdele** graduated the Latvian Academy of Music Musicology Department with her Bachelor's (2005) and Master's (2009) degrees, studying symphonies and the cycle phenomenon in Latvian contemporary music. In 2015 she received her Doctorate degree for her work *Jāzeps Vītols. Personība kultūrvēsturiskā diskursā* (*Jāzeps Vītols. Personality in a Cultural-Historical Discourse*, research director – Prof. Dr. art. Lolita Fūrmane). As of 2003, Zane Prēdele works as an assistant and archivist in the Latvian Academy of Music Jāzeps Vītols Memorial Room, as of 2015, she is a researcher at the Latvian Academy of Music Scientific Research Centre. As of 2006, she is a music editor and concert director at the Latvian Radio 3 *Klasika*. She has published works in the press, the collection *Mūzikas akadēmijas raksti II* (*Collected Writings of the Academy of Music II, 2006*), *Mūzikas akadēmijas raksti IX, 2012* (*Collected Writings of the Academy of Music IX, 2012*), the Ilma Grauzdiņa book *Izredzētie: Latvijas Lielā kora virsdiriģenti* (*The Chosen Ones: The Lead Conductors of Latvia's Large Choir, 2008*), the Latvian Music Information Centre publication *Music in Latvia 2009* and others.

**email: zane.predele@jvlma.lv**

**Tamāra Skvirskā (Тамара Закировна Сквирская)** – muzikoloģe, 1989. gadā beigusi Ļeņingradas konservatoriju, turpat arī aspirantūru. Mākslas zinātņu kandidāte (1993). No 1994. gada – N. Rimska-Korsakova Sanktpēterburgas konservatorijas Mūzikas zinātniskās bibliotēkas zinātniski pētnieciskās nodaļas vadītāja. Krievijas mūzikas vēsturei, Čaikovska un citu krievu komponistu biogrāfijai un daiļrades mantojumam veltītu zinātnisko darbu, kā arī mūzikas avotu pētniecības un tekstoloģijas mācību līdzekļu autore. Zinātnisko rakstu izdevumu sērijas *Pēterburgas muzikālais arhīvs (Петербургский музыкальный архив)* galvenā redaktore (no 1997. gada). Ikgadējās starptautiskās zinātniskās konferences *Pēterburgas konservatorijas bibliotēkas Rokrakstu nodaļas lasījumi (Чтения отдела рукописей библиотеки Петербургской консерватории)* iniciatore un zinātniskā vadītāja (no 1996. gada). Starptautiskās Čaikovska biedrības locekle, komponista jaunākā akadēmiskā kopoto darbu izdevuma zinātniskās redakcijas locekle.

**Tamara Skvirskaya**, musicologist. In 1989, she graduated the Leningrad Conservatory and continued her studies there on a postgraduate level. Art Science Candidate (1993). As of 1994, she is the director of the scientific research division of the N. Rimsky-Korsakov St. Petersburg Conservatory Music Scientific Library. She has researched the biographies and creative heritage of Tchaikovsky and other Russian composers, and created methodological materials for research of music sources and teaching of textology. She is the chief editor of the scientific paper publication series *Петербургский музыкальный архив (St. Petersburg Musical Archive)* as of 1997. She is the initiator and scientific director of the annual international scientific conference *Чтения отдела рукописей библиотеки Петербургской консерватории (Readings from the Manuscript Division of the St. Petersburg Conservatory)* as of 1996. She is a member of the international Pyotr Ilyich Tchaikovsky society and a member of the scientific editorial board of the publishers of the latest collection of academic works about Tchaikovsky.

**email:** [tzs@inbox.ru](mailto:tzs@inbox.ru)

**Vladimirs Somovs (Владимир Александрович Сомов)** – vēsturnieks, Sanktpēterburgas konservatorijas Zinātniskās pētniecības daļas Rokrakstu nodaļas zinātniskais līdzstrādnieks. Beidzis Ļeņingradas Valsts universitātes vēstures fakultāti, kā arī PSRS Zinātņu akadēmijas Vēstures institūta Ļeņingradas nodaļas aspirantūru. Sarakstījis vairāk nekā 100 zinātnisko darbu, kas veltīti avotu pētniecībai, Krievijas un Eiropas kultūrkontaktiem, grāmatniecības vēsturei un publicēti Krievijā un ārpus tās robežām – Francijā, Lielbritānijā, Vācijā, Izraēlā, Latvijā un citur.

**Vladimir Somov**, historian and a scientific contributor to the St. Petersburg Conservatory Scientific Research Department Manuscript Division. He completed the Leningrad State University History Department, as well as the USSR Scientific Academy History Institute Leningrad Division Graduate Programme. He has written more than 100 scientific papers which are dedicated to research of sources, Russian and European

cultural contacts, publishing history, and his papers have been published in Russia as well as in France, Great Britain, Germany, Israel, Latvia and elsewhere.

**email: vassom@inbox.ru**

**Ilze Šarkovska-Liepiņa** beigusi JVLMA Muzikoloģijas nodaļu (1986) un ieguvusi *Dr. art.* grādu, aizstāvot promocijas darbu *Latvijas mūzikas kultūra 15.–16. gadsimta Eiropas mūzikas kontekstā* (1997). Bijusi mūzikas nodaļas redaktore žurnālā *Māksla* un galvenā redaktore žurnālā *Māksla Plus*. Vadījusi Latvijas Mūzikas informācijas centru (2002–2006), kur izstrādājusi un administrējusi valsts programmu *Latviešu mūzika pasaulē*, vadījusi publikāciju projektus *Latvian Symphonic Music 1880–2008. Catalogue* (*Latviešu simfoniskā mūzika 1880–2008. Katalogs*, 2009), *Music in Latvia* (*Mūzika Latvijā: gadagrāmata*, 2002–2006), *Latviešu komponistu skaņdarbu rādītājs* un *Contemporary Music in Latvia* (*Laikmetīgā mūzika Latvijā*). 2006–2008 I. Šarkovska-Liepiņa ir bijusi JVLMA Zinātniskās pētniecības centra vadītāja un vadošā pētniece, kopš 2008. gada – pētniece LU Literatūras, folkloras un mākslas institūtā, kopš 2014. gada atsākusi vadīt JVLMA Pētniecības centru. Muzikoloģisko interešu lokā ir latviešu mūzikas vēsture, īpaši – senās mūzikas jautājumi, kā arī atsevišķi latviešu laikmetīgās mūzikas aspekti un starpnozaru pētniecības perspektīvas. Daudzu mūzikai veltītu publikāciju – recenziju, apskatu, eseju, zinātnisko rakstu – autore. 2014. gadā sastādījusi kolektīvo monogrāfiju *Latviešu mūzikas kods: versijas par mūziku gadsimtu mijā* (Rīga: *Musica Baltica*), kas veltīta jaunākajai latviešu mūzikai.

**Ilze Šarkovska-Liepiņa** graduated the Jāzeps Vītols Latvian State Conservatory Musicology Department (1986) and gained her *Dr. art.* degree, defending her promotional work *Latvian Music Culture in the Context of 15<sup>th</sup>–16<sup>th</sup> Century European Music* (1997). She was the music editor for the magazine *Māksla* and the lead editor for the magazine *Māksla Plus*. She was the director of the Latvian Music Information Centre (2002–2006), where she developed and administered the national programme *Latviešu mūzika pasaulē* (*Latvian Music in the World*), directed the publication project *Latvian Symphonic Music 1880–2008. Catalogue*, *Music in Latvia* (yearbook, 2002–2006), *Latviešu komponistu skaņdarbu rādītājs* (*Catalogue of the Compositions of Latvian Composers*) and *Contemporary Music in Latvia*. From 2006 to 2008, Šarkovska-Liepiņa was the Latvian Academy of Music Scientific Research Centre director and lead researcher, as of 2008 she is a researcher at the University of Latvia Literature, Folklore and Art Institute, and, as of 2014, she has returned to direct the Latvian Academy of Music Research Centre. Her field of interest in musicology is Latvian music history, particularly ancient music, as well as certain aspects of Latvian contemporary music and interdisciplinary research perspectives. She is the author of many music related publications – reviews, overviews, essays, and scientific writings. In 2014, she compiled the collected monograph *Latviešu mūzikas kods: versijas par mūziku gadsimtu*

mijā (*The Latvian Music Code: Versions Regarding Music at the Turn of the Century*, Riga: *Musica Baltica*), which is dedicated to the latest Latvian music.

**email: ilze.liepina@lulfmi.lv**

**Armands Šuriņš** beidzis JVLMA doktorantūru (2004) un ieguvis *Dr. art.* grādu, aizstāvot promocijas darbu *Žanru traktējums un daži tā ambivalences aspekti G. Mālera, A. Onegēra un D. Šostakoviča simfonijās* (2006); darba zinātniskā vadītāja – prof. *Dr. habil. art.* Vita Lindenberga. 2007–2013 bijis pētnieks JVLMA Zinātniskās pētniecības centrā, vienlaikus arī JVLMA Muzikoloģijas katedras docētājs (kopš 2002), Jāzepa Mediņa Rīgas Mūzikas vidusskolas (kopš 1996) un Jāzepa Mediņa Rīgas Pirmās mūzikas skolas pedagogs (kopš 1991). Krājumā *Mūzikas akadēmijas raksti II* (2006) u. c. izdevumos publicējis zinātniskos rakstus par žanriskuma jautājumiem. Pēdējā laikā Armands Šuriņa zinātnisko interešu lokā ir Ādolfa Skultes simfoniskās daiļrades pētniecība; tai veltīta publikāciju sērija, kas aizsākusies komponista simtgadē, krājumā *Mūzikas akadēmijas raksti VI* (2009).

**Armands Šuriņš** completed his Doctorate at the Latvian Academy of Music (2004) and gained his *Dr. art.* degree, defending his promotional work *Žanru traktējums un daži tā ambivalences aspekti G. Mālera, A. Onegēra un D. Šostakoviča simfonijās* (*Genre Interpretation and Certain Aspects of its Ambivalence in the Symphonies of G. Mahler, A. Honegger, and D. Shostakovich*, 2006); research director Prof. *Dr. habil. art.* Vita Lindenberga. From 2007–2013, Šuriņš was a researcher at the Latvian Academy of Music Scientific Research Centre, at the same time a lecturer at the Latvian Academy of Music Musicology Department (as of 2002), at the Jāzeps Mediņš Rīga College of Music (as of 1996) and a teacher at the Jāzeps Mediņš Rīga 1<sup>st</sup> Music School (as of 1991). He has published writings about genre questions in the collection *Mūzikas akadēmijas raksti II* (*Collected Writings of the Academy of Music II*, 2006) and other publications. Recently, Armands Šuriņš field of interest is the research of Ādolfs Skulte's symphonic works; he has dedicated a series of writings to it, beginning the 100<sup>th</sup> anniversary of the composer in the collection *Mūzikas akadēmijas raksti VI* (*Collected Writings of the Academy of Music VI*, 2009).

**email: armands.surins@jvlma.lv**