



JĀZEPA VĪTOLA LATVIJAS MŪZIKAS AKADEMIJA



# NO SENATNES LĪDZ MŪSDIENĀM

Jauno muzikologu pētījumi



RĪGA, 2006



MŪZIKAS AKADĒMIJAS RAKSTI II

No senatnes līdz mūsdienām.

Jauno muzikologu pētījumi

ISBN 9984-588-33-5

Krājuma sastādītāja Baiba Jaunslaviete

Recenzenti:

Lietuvas Mūzikas un Teātra akadēmijas docente Dr. Audrone Žuraitīte un

Lietuvas Mūzikas un Teātra akadēmijas docents Dr. Jons Brūveris.

Rakstu krājums izdots ar Māras Doles (ASV) atbalstu.

© Anda Beitāne, Mikus Čeže, Georgijs Kadoļčiks, Jānis Kudiņš, Gunta Makane, Zane Prēdele, Armands Šuriņš

© Jāzeps Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, K. Barona iela 1, Rīga, LV-1050

© SIA "Musica Baltica", K. Barona iela 39, Rīga, LV-1011

Iespiests SIA "Jumi", Lienes iela 19, Rīga, LV-1009

## SATURS

<b>PRIEKŠVārds</b> .....	4
<b>MŪZIKAS VĒSTURE</b>	
<b>Mikus Čeže</b> Rīgas Pilsētas teātra kolekcijas vēsture.....	6
Aleksandrs Marija Šnābels (1889–1969) un viņa drāma dejā <i>Brāzma</i> .....	14
Die Geschichte der Sammlung des Rigaer Stadttheaters.....	23
Alexander Maria Schnabel (1889–1969) und sein Tanzdrama <i>Der Aufruhr</i> .....	32
<b>TRADICIONĀLĀ MŪZIKA</b>	
<b>Anda Beitāne</b> Vēlīnās izcelsmes vokālā daudzbalsība latviešu tradicionālajā mūzikā. Dokumentācija un izpēte.....	42
<b>MŪZIKAS ESTĒTIKA UN TEORIJA</b>	
<b>Georgijs Kadoļčiks</b> Nedzirdamā mūzika... Par laikmetīgās mūzikas uztveres problēmām.....	62
<b>Jānis Kudiņš</b> Joprojām romantisms... Dažas būtiskas raksturiezīmes latviešu mūsdienu simfoniskajā mūzikā.....	74
<b>Gunta Makane</b> Nacionālā stila jēdziens un tā vēsturiskā attīstība Eiropas kultūrā.....	91
<b>Armands Šuriņš</b> Ieskats dažos mūzikas žanriskuma jautājumos.....	105
<b>MŪZIKA UN ETIMOLOĢIJA</b>	
<b>Zane Prēdele</b> Simfonijas jēdziens. Pētnieka labirints?.....	121
<b>ĪSAS ZIŅAS PAR AUTORIEM</b> .....	132

## PRIEKŠVĀRDS

Šis rakstu krājums ir veltīts daudzveidīgai tematikai – kaut ko sev noderīgu, rosinošu tajā, domājams, atradīs gan mūsdienu mūzikas interesenti, gan tie, kuri vēlas izzināt skaņumākslas pagātņi. Galvenais, kas vieno saturiski dažādo publikāciju autorus, tai skaitā nesenos J. Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas (JVLMA) doktorantūras absolventus, ir viņu piederība jauno muzikologu paaudzei. Tādējādi rakstu krājums paver vismaz daļēju ieskatu mūsu muzikoloģijas nākotnē, tās veidotāju uzskatos un viņiem tuvo tēmu lokā.

Nodaļā *Mūzikas vēsture* ietverti divi Mikus Čežes raksti. Pētījumā par Rīgas Pilsētas teātra kolekciju autors izseko tās liktenim pirms un pēc Pirmā pasaules kara, ieskicē arī latviešu un vācbaltiešu kopienu sarežģītās attiecības, aplūko to ietekmi uz kultūrpolitiku. Otrs M. Čežes raksts iepazīstina lasītājus ar mūsdienās pusaizmirsto, taču 20. gadsimta 20.–30. gados ievērojamo Rīgas vācu komponistu Aleksandru Mariju Šnābelu. Abi raksti publicēti gan latviešu, gan vācu versijā.

Anda Beitāne (raksts nodaļā *Tradicionālā mūzika*) pievērsusies vēlīnās cilmes daudzvalsībai latviešu tautas vokālajā mūzikā. Viņa apkopojusi dažādu autoru atziņas, kas tieši vai netieši raksturo šo dziedāšanas veidu, sākot ar pirmo latviešu tautas melodiju vācēju vērojumiem un beidzot ar mūsdienu autoru darbiem. Šis materiāls ir pamats turpmākai latviešu vēlīnās daudzvalsības izpētei, vienlaikus tas pelna ievērību kā ieskats nozīmīgās latviešu etnomuzikoloģijas lappusēs.

Nodaļu *Mūzikas estētika un teorija* ievada Georgija Kadoļčika raksts, kurā autors iztīrā jau bieži apcerētu, taču joprojām aktuālu problēmu – daudzu klausītāju nespēju uztvert laikmetīgo skaņumākslu. Savu viedokli par šīs parādības cēloņiem viņš argumentē gan ar atsevišķu skaņdarbu analīzi, gan mūzikas psihologu atziņām. G. Kadoļčika raksts atzīmējams arī kā viena no pagaidām vēl pavisam nedaudzajām publikācijām latviešu valodā, kas sniedz priekšstatu par 20. gadsimta otrās puses kompozīcijas tehnikām.

Citā rakursā laikmetīgās mūzikas tēmu risina Jānis Kudiņš. 20. gadsimta beigu latviešu simfoniskos darbus viņš aplūko saiknē ar neoromantismu. Kāpēc šis stils kļuvis tik populārs aizvadītā gadsimta nogalē, kas to vieno un kas atšķir no 19. gadsimta romantisma – lai rastu atbildes uz šiem jautājumiem, autors analizē

vairāku R. Dubras, J. Karlsona, A. Maskata, P. Vaska, A. Vecumnieka u. c. komponistu darbu dramaturģiskās īpatnības.

Guntas Makanes raksts atklāj, cik dažādas metamorfozes mūzikas vēstures gaitā piedzīvojusi nacionālā stila izpratne. Autore izseko tās attīstībai no viduslaikiem līdz mūsdienām, iezīmējot atšķirīgas nianšes nacionālā stila traktējumā vairākos Eiropas reģionos (Itālijā, Francijā, Vācijā, Krievijā u. c.), bet īpaši pakavējas pie šī jēdziena izpratnes 19.–20. gadsimta latviešu publicistikā.

Armanda Šuriņa pētījums veltīts mūzikas žanriskumam. Jāatgādina, ka žanra kategorija līdzšinējos muzikologu darbos guvusi ļoti daudzveidīgus, bieži vien pat pretrunīgus skaidrojumus. Tāpēc jo īpaši lietderīgs ir pārskats par galvenajām tendencēm šā jēdziena interpretācijā, ko autors radījis, apkopojot plašu literatūras klāstu. Viņš piedāvā arī savu koncepciju par vairākiem žanriskuma aspektiem un to lomu skaņdarba koncepcijas atklāsmē, ko ilustrē ar dažādu laikmetu mūzikas piemēriem.

Krājumu noslēdz rubrikā *Mūzika un etimoloģija* ietvertais Zanes Prēdeles raksts. Tā galvenā tēma – simfonijas jēdziena izpratne dažādos laikmetos. Šis materiāls piesaista uzmanību kā viens no pirmajiem pētījumiem Latvijas muzikologu darbos maz skartajā etimoloģijas jomā. Jēdziena *simfonija* semantiku autore atklāj, gan aplūkojot tā lingvistisko aspektu, gan sniedzot ieskatu laikmetīgo latviešu komponistu (Imanta Kalniņa un Artura Maskata) daiļradē.

Krājuma sastādītāja Baiba Jaunslaviete

## MŪZIKAS VĒSTURE

Mikus Čeže

### Rīgas pilsētas teātra kolekcijas vēsture

Rīgas Pilsētas teātris, par kura mājvietu 1863. gadā kļuva Ludviga Bonšteta */Bohnstedt/* projektētais nams bulvāru lokā, pirms tam jau no 1772. gada bija darbojies Lielajā Ķēniņu – tagadējā Riharda Vāgnera – ielā (no 1782. gada akmens ēkā). Tātad nošu un grāmatu kolekcija, kas Pilsētas teātra bibliotēkā glabājās līdz Pirmajam pasaules karam, sākusi veidoties jau ilgi pirms 1863. gada. Manā uzmanības lokā šobrīd nav jautājums, kādas notis un materiāli bibliotēkas paplašināšanai iepirkti 1863.–1918. gadā; svarīgāk šķiet pakavēties pie lomas, kāda šai kolekcijai bijusi Rīgas operkultūras vēsturē. Līdz ar to neuzskaitīšu bibliotēkai savulaik piederējušās režijas grāmatas, partitūras, orķestra balsis un klavierizvilkumus. Rīgas Pilsētas teātra kolekcijā tika apkopots viss, kas savulaik spēlēts – tas redzams vēl mūsdienās, kad kolekcijas materiāli izkaisīti pa dažādām bibliotēkām un arhīviem. Kādas izrādes iestudētas kopš 1782. gada, kuros datumos tās notikušas un kādi mākslinieki piedalījušies – par visu to nekļūdīgu informāciju sniedz Rīgas Pilsētas teātra afišu (*Theaterzettel*) kolekcija Latvijas Akadēmiskās bibliotēkas Rokrakstu un reto grāmatu nodaļā.<sup>1</sup>

Šeit gribētos citēt domu, ko paudis Vīnes Valsts operas diriģents, kādreizējais Rīgas Pilsētas teātra kapelmeistars (1913/1914), ievērojamais austriešu mūziķis Klemenss Krauss:<sup>2</sup>

*Ikreiz, kad apspriežams operas repertuārs, tiek minēti jaunu darbu nosaukumi, dati par izpildītājsastāvu un termiņiem. Vienīgā būtiskā lieta, proti, Valsts operas darba stils, paliek neiztīrāta. Vienkāršs iestudēto darbu un dziedātāju uzskaitījums sniedz pilnīgi aplamu priekšstatu par tik komplicētu jomu. [...] Daudzveidīgs repertuārs vai atraktīvs izpildītājsastāvs pats par sevi nekad nav bijis galvenais mērķis. Nesalīdzināmi svarīgāk ir [...] tiekties pēc pilnības visās jomās [7, 133].*

*Vienkāršs iestudēto (un bibliotēkas plauktos glabāto) darbu uzskaitījums, protams, diez vai izskaidros, kāpēc šīs kolekcijas eksistence ilgus gadus tika labākajā gadījumā noklusēta. Turpinājumā piedāvātais ekskurss vairs nepastāvošā Rīgas vācu teātra vēsturē šķiet aktuāls no kultūrpolitiskās perspektīvas viedokļa; tas ļaus gūt*

plašāku priekšstatu par Latvijas Nacionālās operas rašanos<sup>3</sup> un šīs institūcijas saikni ar Rīgas Pilsētas teātri.

1863.–1918. gadā teātra nosaukums vairākkārt mainījās – visbiežāk tādēļ, lai to nevarētu sajaukt ar kādu latviešu vai krievu teātri. Līdz ar to nepārsteidz apbrīnojamā zīmogu daudzveidība, kas vēl mūsdienās vērojama, pētot Latvijas Nacionālās operas bibliotēkā glabātās grāmatas un notis.<sup>4</sup> Laikā līdz 1914. gadam, ieskaitot Interimteātra periodu (tā ēkā trupa darbojās pēc Rīgas Pilsētas teātra ugunsgrēka, 1882.–1887. gadā), visas operas un lugas tika iestudētas vācu valodā; kopš 1919. gada lugas šajā namā vairs netika uzvestas, un operas turpmākajos 60 gados ar pavisam nedaudz izņēmumiem skanēja tikai latviski.

Kolekcijas vēsture cieši saistīta ar teātra mākslinieciski un finansiāli sarežģīto iekšējo dzīvi. Jau 19. gadsimtā tā arhīvs bija pastāvīgi pustukšs, jo dokumenti ilgi neglabājās teātrī un pēc zināma laika tika nodoti pārvaldītājiem.<sup>5</sup> Savukārt kolekcijas pajukums pēc Pirmā pasaules kara drīzāk skaidrojams ar pretrunīgo Latvijas valsts veidošanās procesu Krievijas impērijas sabrukuma periodā.

Bruno Valters, Rīgas Pilsētas teātra pirmais kapelmeistars (1898/1899 un 1899/1900)<sup>6</sup> un vēlāk viens no izcilākajiem 20. gadsimta diriģentiem, 1946. gadā rakstīja savās atmiņās Beverlihilsas villā:

*Vidzemes guberņā [...] vācu sabiedrības struktūrā vēl arvien bija skaidri saskatāma vēsturē sakņota šķirtne starp dižcilīgajiem un tirgoņiem. Dzīvodami starp krieviem, kas tā arī bija palikuši sveši, un starp apspiestajiem, tādēļ naidīgi noskaņotajiem latviešiem, vācieši nesakļāvās vienotā grupā – Baltijas aristokrātijai un tirgotājiem Lielajā un Mazajā ģildē bija visai vēsas attiecības. Neraugoties uz to, ka krievi un vācieši Rīgā dzīvoja savstarpēji norobežoti, šķiet, viņiem tomēr bija kaut kas kopīgs, proti, latviešu nicināšana, aizšķērsojot tiem ceļu uz augstiem posteņiem vai darbības sfērām. Vēl tagad atceros savu pārsteigumu, kad man kā teātra muzikālajam vadītājam novērtēšanai tika iesniegta latviešu opera. Diemžēl tā nebija laba, tomēr kļūdainā vācu valodā sarakstītā pavadvēstule atklāja simpātiskus, apgarotus centienus un vienlaikus arī apspiestības rūgtumu [12, 146].*

Vai šāds viedoklis ir tikai nacistu režīma vajātā un tāpēc apspiestajiem līdzī jūtošā ebreju diriģenta *pēckara reakcija*? Katrā ziņā vienīgais latviešu tautības solists,

kam Rīgas Pilsētas teātra vēsturē tika dota iespēja piedalīties tā izrādēs, bija Jēkabs Duburs; viņš uzstājās 1898.–1900. gadā, vienreiz arī jau pieminētā Bruno Valtera vadībā.<sup>7</sup> Lai gan latviešu publika kopš 19. gadsimta vidus labprāt apmeklēja vācu teātra izrādes un prata novērtēt tā augsto māksliniecisko līmeni, tomēr pirmās profesionālās latviešu opertrupas – *Latviešu operas* – kora īslaicīgā viesošanās Pilsētas teātra namā Pirmā pasaules kara laikā tika uztverta kā ideoloģiski nepieņemama. Izcilākais 20. gadsimta pirmās puses latviešu mūzikas kritiķis Jānis Zālītis pat pašu ēku, ko vācu mākslinieki kara ietekmē bija spiesti atstāt, nodēvēja par vācbaltiešu *privilēģiju* cietoksni [2, 134]. Vēlme likvidēt šīs privilēģijas Rīgas latviešu sabiedrībā bija ļoti spēcīga, un tā nevarēja neiespaidot gan teātra bibliotēkas, gan arhīva turpmāko likteni. Abu kopienu attiecības līdz 1918. gadam arī izskaidro vēlāko revanšu kultūras jomā. Šai ziņā Latvijas Republikas nacionālā ideoloģija periodā starp diviem pasaules kariem maz atšķīrās no padomju okupācijas varas nostādņēm 1940.–1941. gadā un pēc 1944. gada.

Pēkšņā varas maiņa 1919. gadā kļuva par impulsu procesiem, kurus, protams, nebūt neakceptēja visi tajos iesaistītie. Ernsta Morica Arnta */Ernst-Moritz-Arndt/* universitātē Greifsvaldē glabājas Hansa Bernharda Pēges */Peege/* disertācija, un tajā pausta arī šāda doma:

[..] *jau 1919. gadā vāciešiem nācās konstatēt, ka vācu īpašums pēkšņi pieder visai latviešu tautai. [..] Tā, piemēram, visneķītrāko intrigu rezultātā tika zaudēti vairāki nami [..]. Vācu opera šodien kļuvusi par Latvijas Valsts operu. [..] Šīs pārmaiņas vācu kopienai bija smagi postošas gan saimnieciskā, gan kultūras ziņā; turpmāk latvieši ārzemnieku – Rīgas viesu – priekšā lepojās ar vācu namiem un pieminekļiem kā savas “kultūras” objektiem [9, 46].*

Kopš 1868. gada 8. decembra vācu teātra ēku ar īsiem pārtraukumiem uzturēja Rīgas pilsēta (tātad nodokļu maksātāji, kas bija ne vien vācieši, bet arī latvieši, krievi u. c. tautību pārstāvji), un šis fakts varētu morāli attaisnot nama nodošanu latviešu opertrupai. Līdz pat Otrajam pasaules karam ēka joprojām palika Rīgas īpašumā (respektīvi, šai ziņā tā joprojām pildīja pilsētas teātra funkciju), *vienīgi* pārvaldes funkcijas tika nodotas valstij, un mainījās arī uzvedumu valoda. No šā viedokļa raugoties, nama *ekspropriācija* latviešu labā nebūtu vērtējama kā netaisnība. Turpretī



teātra bibliotēkas pārņemšana morālā ziņā varētu raisīt lielākas iebildes, jo līdz Pirmajam pasaules karam notis, grāmatas, kostīmi un dekorācijas piederēja nevis pilsētai, bet Lielajai ģildei.<sup>8</sup> Tāpēc nav brīnums, ka vācieši – Pilsētas teātra pārstāvji – lielu daļu šo materiālu bija noglabājuši slepenā telpā, domājams, cerībā vistuvākajā laikā atkal atgriezties namā kā pilntiesīgi tā saimnieki.<sup>9</sup> Vēlāk slēptuve, kas sākās otrā balkona kuluāros zem koka kāpnēm un beidzās tieši zem šī balkona sēdvietām, atkal tika aizmūrēta. 1991. gadā teātra rekonstrukcijas darbu gaitā to atklāja būvstrādnieki. Tumšā starptelpa bija pilna ar nofīm un dokumentiem, kas aptvēra plašu hronoloģisko amplitūdu, bez tam šeit glabājās daži 1890. gadā demontēti balkona lukturi. 1919. gada janvāra vidū namu pārņēmušie latvieši, visticamāk, neko par šo kolekcijas daļu nezināja. Valdīja vispārējs uzskats, ka daudzi vecās bibliotēkas materiāli gājuši bojā ugunsgrēkā teātra piebūvē 1919. gada 2. janvārī.

Arvien ir intriģējoši izsekot tās vai citas kolekcijas vēsturiskajai topogrāfijai: ko mēs zinām par vietu, kur tā glabāta, kā un kādos apstākļos pārvietota vai pārveidota?

Par Rīgas Pilsētas teātra bibliotēkas telpām līdz 1882. gadam nav daudz rakstīts, un, ja tā pieminēta, tad tikai vispārējās piezīmēs, piemēram: *Nama blakustelpās atrodas garderobe, mēģinājumu zāles, bibliotēka* [1, 50]. Mazliet vairāk informācijas mēs gūstam pēc 1882. gada 14. jūnija. Par lielo teātra ugunsgrēku Rīgā izsmeļošas ziņas sniedz vācu presē publicētais *Rīgas rātes izmeklēšanas komisijas ziņojums sakarā ar Pilsētas teātra ugunsgrēku*. Tā otrajā slejā lasām:

*Turklāt ar ugunsdzēsēju un publikas palīdzību teātra strādniekiem un skatuves māksliniekiem izdevās pasargāt no postošajām liesmām salīdzinoši lielu daļu teātra inventāra. Tādējādi izglābta bibliotēka, arhīvs, daļa prospektu, rekvizīti utt. Toties nodegusi visa kostīmu glabātava, kuras pārvietošana uz noliktavas ēku nebija iespējama tās mitro telpu dēļ. Daudzas lietas, kas iznestas no degošā nama, protams, cietušas. Citas ir pazudušas* [6].

Atjaunojot Pilsētas teātra ēku, publikai paredzētajā nama daļā nauda tika ieguldīta bezmaz vai izšķērdīgi dāsni, turpretī bibliotēkas telpām atvēlētie līdzekļi atstāj visai trūcīgu iespaidu: *Garderobes galdu un drēbju pakaramo izgatavošana – 889 rbļ. 2 kap. [...] Bibliotēkas iekārtošana, rekvizītu un kostīmu noliktava, statistu ģērbtuves – 317 rbļ. 70 kap.* [13, 14]. Arī jaunajā ēkas plānojumā bibliotēkai ierādīta

gluži pieticīga vieta: *Aizmugurējā piebūvē paredzētas sekojošas telpas: [...] pirmajā stāvā – liels foajē ar sarga būdu, divas sausās tualetes, [...] trīs savienotas telpas bibliotēkai* [13, 21].

Rīgas Pilsētas vācu teātra kolekcijas materiāli līdz šim nav ietverti vienotā katalogā, un tādēļ Latvijas operkultūras interesentiem grūti izmantot tos kā informācijas avotu. Cēlonis ir to izkļiedēšana pa dažādiem muzejiem,<sup>10</sup> bibliotēkām<sup>11</sup> un arhīviem,<sup>12</sup> kas apzināti veikta jau kopš starpkaru perioda. Nedrīkst arī aizmirst, ka teātra mākslinieki ar pavisam nedaudz izņēmumiem (piemēram, slavenais tenors Hermanis Jadlovkers) izcelsmes ziņā nebija baltieši. Gandrīz visi solisti, diriģenti, koristi un orķestra mūziķi laikposmā līdz Pirmajam pasaules karam Rīgā ieradās no ārzemēm, respektīvi, viņi tika angažēti vienīgi uz noteiktu laika sprīdi. Tas arī izskaidro, kāpēc Pilsētas teātra mākslinieku fotoalbumi, vēstules, personīgās mantas u. tml. lietas Latvijā saglabājušās tikai nelielā skaitā: pārceļoties uz nākošo darba vietu – Vācijas vai Austrijas teātri – mūziķi parasti veda tās sev līdzi, tāpēc šādi priekšmeti drīzāk būtu meklējami Mīnhenes, Ķelnes, Berlīnes vai Vīnes teātra muzejos.

Rīgas Pilsētas teātra bibliotēkas materiāli pēc Pirmā pasaules kara ceļojuši pa krietni īsākiem maršrutiem. Vairums nošu – pašlaik tās lielākoties glabājas Rīgas pirmās elektrostacijas tornī, kas līdztekus teātrim atklāta 1887. gadā – metušas šādu loku: Aspazijas bulvāris<sup>13</sup> – Laicena iela<sup>14</sup> – Brīvības iela<sup>15</sup> – kopš 1995. gada atkal Aspazijas bulvāris. Šobrīd kolekcija veic gluži utilitāru teātra bibliotēkas funkciju un, tāpat kā pagātnē, nav pieejama plašākam interesentu lokam. Taču, kā jau atzīmēts, materiāli, uz kuriem joprojām ir senais Pilsētas teātra zīmogs, būtu iepazīšanas vērti ne jau tikai tāpēc, lai noskaidrotu, kādas izrādes savulaik iestudētas. Daudz svarīgāk – kā tās tika iestudētas. Partitūrās, orķestra balsīs un klavierizvilkumos lasāmās piezīmes un rokrakstos fiksētās diriģentu, dziedātāju vai orķestra mākslinieku atziņas būtu pelnījušas plašāku pētījumu. Tas ļautu ne vien atdzīvināt aizmirstībā grimušas kultūras gaisotni, bet apliecinātu arī cieņu Rīgas vācu pilsoņiem, kuru savāktos materiālus daudzus gadus izmantojuši latviešu mūziķi. Apolitiski iecerētā, bet ilgu laiku politizēti uzvertā kolekcija, līdzīgi kā pati ēka Aspazijas bulvārī 3, ir būtiski vienotājfaktori Rīgas Pilsētas teātra un Latvijas Nacionālās operas vēsturē.

### Komentāri

- <sup>1</sup> Sīkāku informāciju par šo kolekciju sk. Jāņa Torgāna rakstā *Einige bibliographische und archivarisches Quellen zur Rigaer Musikgeschichte. Aus dem Rigaer Musikleben um 1800. Teil III* [11].
- <sup>2</sup> Materiāli, kas saistīti ar Klemensa Krausa darbību Rīgā – vēstules, pastkartes, recenzijas par uzvedumiem, koncertprogrammas, daļa no Rīgā komponētajām dziesmām (*Acht Gesänge nach Gedichten von Reiner Maria Rilke*), ieraksti diriģenta darba dienasgrāmatā u. c. – glabājas Austrijas Nacionālās bibliotēkas Mūzikas krātuvē. Sīkāku informāciju sk. Reinholda Tūra rakstā *Das Clemens Krauss-Archiv* [10, 17–19].
- <sup>3</sup> Sk. Lolitas Fūrmanes rakstu *The Opera: Four Rings of History at the Theater* [5].
- <sup>4</sup> Tabulu, kurā atspoguļota Rīgas Pilsētas teātra nosaukumu maiņa gadu gaitā, sk. Mikus Čežes rakstā *Werdegang des lettischen Opernkritikers am deutschen Rigaer Stadttheater 1863–1914* [4, 35].
- <sup>5</sup> Īsu kopsavilkumu par Rīgas Pilsētas teātra pārvaldītājiem un īpašniekiem sk. Mikus Čežes rakstā *Ieskats Rīgas Pilsētas teātra finanšu vēsturē 1863.–1882. gada periodā / Aus der Finanzgeschichte des Rigaer Stadt-Theaters in der Periode 1863–1882* [3, 244].
- <sup>6</sup> Materiāli, kas saistīti ar Bruno Valtera darbību Rīgā, glabājas Ņujorkas Publiskajā bibliotēkā (fotogrāfijas un vēstules), Metropolitēna Operas muzejā, Ņujorkas Linkolna centrā (1898. gada 24. novembrī Rīgā pasniegtais diriģenta zizlis no melnkoka un zilonkaula ar sudraba apkalumu un B. Valtera monogrammu), Bruno Valtera mantojuma fondā Vīnes Mūzikas un Tēlotājmākslas universitātē (telegramma Gustavam Māleram), Latvijas Valsts arhīvā (arī diriģenta līgavas Elzas Kornekas fotogrāfijas) un Latvijas Nacionālajā bibliotēkā (preses atsauksmes).
- <sup>7</sup> Izdevumā *Latvju skaņu mākslinieku portretas* [8, 87] minēta arī Malvīnes Vīgneres-Grīnbergas un Adas Benefeldes līdzdalība Rīgas Pilsētas vācu teātra izrādēs, tomēr pagaidām to neapstiprina jebkādi ticami avoti, piemēram, teātra afišu (*Theaterzettel*) kolekcija.
- <sup>8</sup> Kontrakts starp Lielo ģildi un Rīgas pilsētu tika noslēgts 1887. gada 5. februārī.
- <sup>9</sup> Ir divas versijas par laiku, kad tas noticis. Viena iespēja varētu būt 1914. gada augusts, kad Krievijas un Vācijas kara dēļ visi vācu teātri cariskajā impērijā tika slēgti un nodoti *valstij lojālām* trupām vai, vēl biežāk, pārveidoti par lazaretēm. Pēc pārejas perioda (1917. gada martā izdevību uzstāties ēkā guva M. Angarova un P. Rudina vadītā krievu trupa) teātris atjaunoja savu darbību ar nosaukumu *Rīgas Pilsētas Vācu teātris*. Otra versija – bibliotēkas slepenā pārvietošana no pirmā stāva piebūves uz telpu otrā balkona stāvā varētu būt notikusi 1919. gada 1. vai 2. janvārī: tolaik jau bija skaidrs, ka vācu okupācijas vara Rīgā nenoturēsies un namu drīz ieņems boļševiki.
- <sup>10</sup> Rakstniecības, teātra un mūzikas muzejs: fondi Pils laukumā 3 ar ekspozīcijām Pils laukumā 2 un Eduarda Smiļģa ielā 37/39; Rīgas vēstures un kuģniecības muzejs Palasta ielā 4.

- <sup>11</sup> Latvijas Akadēmiskā bibliotēka Rūpniecības ielā 10: lielā teātra afišu (*Theater-Zettel*) kolekcija (1782–1918) ar Rīgas Vēstures un Senatnes biedrības (*Gesellschaft für Geschichte und Altertumskunde in Riga*) zīmogu, mūziķu autogrāfi (vēstules u. c. materiāli, kopā deviņi saiņi), rokraksts *Rigaer Theater-Personal* (1863–1918) u. c.; Latvijas Nacionālās bibliotēkas Reto grāmatu un rokrakstu nodaļa Jēkaba ielā 6/8: materiāli no Johana Georga Dennemarka un Aleksandra Teodora Dennemarka */Dänemark/* teātra kolekcijas; šajā pašā ēkā, Letonikas nodaļā, arī ar Pilsētas teātri saistīti iespieddarbi; Latvijas Universitātes bibliotēka Kalpaka bulvārī 4.
- <sup>12</sup> Latvijas Valsts vēstures arhīvā Slokas ielā 16 atrodas daļa no Georga Zigismunda Langevica */Langewitz/* teātra materiālu kolekcijas, kā arī teātra pārvaldītāju, piemēram, Lielās un Mazās ģildes, kolekcijām. Latvijas Valsts Vēstures arhīva nodaļā *Rīgas rātes arhīvs* Palasta ielā 4 glabājas virkne rokrakstu – direktoru un mākslinieku personas lietas, izziņas par teātra ēku, inventāru un darbību, dati par teātra pensiju fondu un apbedīšanas pabalstu kasi. Latvijas Nacionālās operas arhīvā Riharda Vāgnera ielā 4 un Latvijas Valsts arhīvā Bezdzelīgu ielā 1 izvietoti teātra fotoalbumi, jaunieguvumi (1991. gadā atrastie materiāli) u. c.
- <sup>13</sup> Laikā no 1919. līdz 1990. gadam bibliotēkai nācās vismaz trīs reizes mainīt savu atrašanās vietu teātra ēkā. Latvijas bibliotēku vispārējās *tīrīšanas* un reorganizācijas gaitā 20. gadsimta 40.–50. gadu mijā Nacionālajā operā atgriezās vēl daudzas simfoniskās partitūras ar seno Mūzikas biedrības */Musikalische Gesellschaft/* zīmogu. Arī mūsdienās tās šeit glabājas un tiek izmantotas koncertos.
- <sup>14</sup> Kolekcijas vienības glabājās bijušajās Latvijas Televīzijas telpās – vispirms gadu bēniņos, tad pāris dienu pagalmā (šajā laikā tika atjaunoti Nacionālajā operā atrastie Pilsētas vācu teātra materiāli), līdz beidzot pārceļoja uz Latvijas Valsts arhīvu.
- <sup>15</sup> Kādu laiku notis glabājās likvidētā Operetes teātra telpās.

### Literatūra

1. Asmuss N. A. *Album von Riga*. – Riga: W. F. Häcker, 1871.
2. Bērziņa V. *Jānis Zālītis*. – Rīga: Liesma, 1978.
3. Čeže M. *Ieskats Rīgas Pilsētas teātra finanšu vēsturē 1863.–1882. gada periodā* [Aus der Finanzgeschichte des Rigaer Stadt-Theaters in der Periode 1863–1882] // *Skaņuloki gadsimtos* / sast. Vita Lindenberga. – Rīga: Zinātne, 2004, 55.–72., 244.–245. lpp.
4. Čeže M. *Werdegang des lettischen Opernkritikers am deutschen Rigaer Stadttheater 1863–1914* // *Deutsch-baltische musikalische Beziehungen: Geschichte-Gegenwart-Zukunft* / hrsg. von Audrone Žiūraitytė und Klaus-Peter Koch. – Studio-Verlag, 2003, S. 35–42.
5. Fūrmane L. *The Opera: Four Rings of History at the Theater* // *Latvijas Nacionālā opera*. – Rīga: Jumava, 2000, 240.–261. lpp.
6. *Gutachten der Criminaldeputation des Rigaschen Rathes in Sachen betr. den Brand des Stadttheaters* // *Rigasche Zeitung*. – 1883 / Beilage zu Nr. 58.
7. Krauss C. *Aufführungspraxis der Wiener Staatsoper* // *Höchste Leistung aus begeistertem Herzen. Clemens Krauss als Direktor der Wiener Staatsoper* / hrsg. von Götz Klaus Kende. – Salzburg: Residenz-Verlag, 1971.
8. *Latvju skaņu mākslinieku portrejas / Portraits des Musiciens Lettons* / sast. Jēkabs Vītolīšs un Roberts Kroders. – Rīga: J. Ozoliņš, 1930.
9. Peege H.-B. *Lettische Angriffe auf die kulturelle Herrschaftsstellung der Deutschen in Lettland*. – Greifswald, 1938.
10. Thur R. *Das Clemens Krauss-Archiv* // *Clemens Krauss 1893–1993. In Memoriam Götz Klaus Kende* / hrsg. von Günter Brosche. – Wien: Österreichische Nationalbibliothek, 1993, S. 17–19.
11. Torgāns J. *Einige bibliographische und archivarisches Quellen zur Rigaer Musikgeschichte. Aus dem Rigaer Musikleben um 1800. Teil III / Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa* / hrsg. von Helmut Loos (*Deutsche Musik im Osten*: Bd. 10). – Sankt Augustin: Academia-Verlag, 1997, S. 301–305.
12. Walter B. *Thema und Variationen. Erinnerungen und Gedanken*. – Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1960.
13. *Der Wiederaufbau des Stadttheaters zu Riga*. Sonderabdruck aus dem Bericht über den Haushalt und die Verwaltung der Stadt Riga für 1887. – Riga: Müller'sche Buchdruckerei, 1888.

## Aleksandrs Marija Šnābels (1889–1969) un viņa drāma dejā *Brāzma*

Helmūts Šeinhens monogrāfijā par A. M. Šnābelu raksta, ka šis komponists iegājis Baltijas vācu mūzikas kultūrā kā *panākumiem visbagātākais un darbīgākais pēdējās komponistu paaudzes pārstāvis* [7, 1]. *Šnābela talantam uzmanību pievērta arī latviešu mūzikas dzīves reprezentanti. Viņš bija vienīgais vācbaltiešu skaņradis, kurš izpelnījās sava darba iestudējumu uz Latvijas Nacionālās operas skatuves* [7, 11].<sup>1</sup> Vai tiešām runa būtu par netaisni aizmirstu un laikabiedru nesaprastu dižgaru, kura mākslu 20. gadsimta otrajā pusē politisku iemeslu dēļ centušies noklusēt arī latviešu mūzikas vēsturnieki?

A. M. Šnābela mūzika atspoguļo tikai vienu viņa daudzpusīgās personības šķautni. Ne mazāk spilgti šā vācbaltiešu pārstāvja idejas un viņa interesi par procesiem Latvijas skaņumākslā apliecina raksti, ko A. M. Šnābels regulāri publicēja vietējā presē, acīmredzot cerībā gūt izpratni un atsaucību plašākās lasītāju aprindās. Latvijas Mūziķu biedrības izdotajā mēnešrakstā *Mūzika* ievietots viņa apcerējums trijos turpinājumos *Vācu mūzikas dzīve Latvijā (Deutsches Musikleben in Lettland)*:<sup>2</sup>

*Tikai ar grūtībām vācu mūzika Latvijā atgūstas no kara radītajiem zaudējumiem un sāk dzīt jaunus asņus. Tomēr ir vienīgi nedaudz pavedienu, kas mūsu mūzikas dzīves vērienīgo uzplaukumu pirmskara periodā saista ar tagadni. Latviešu radošais gars cieši sakņojas viņu tautas mūzikā un tajā arī smeļ savu spēku, turpretī vācu māksliniekam nav viegli atrast savu nacionālo patību. Viņš spiests meklēt iedvesmu un enerģisku atbalstu garīgi radniecīgajā Vācijā. Tā tas bija jau pirms kara un, vēl jo vairāk, tā ir tagad, kad daudz zaudējušajiem vāciešiem nākas sīvi cīnīties par savas ekonomikas eksistenci. Lai teikto apstiprinātu, pietiek nosaukt tikai Gerharda fon Keislera, Emīla Matīsenā un Eduarda Erdmaņa vārdus – viņi visi tikai Vācijā guva iespēju pilnībā atklāt savu talantu. [...]*

*Mums gan ir virkne lielisku mākslinieku, vairākas dziedāšanas biedrības, divas orķestra biedrības un dažas kamermūziķu apvienības. Bet kāpēc gan tā noticis, ka visi šie censoņi veic vienīgi pelēku ikdienas darbu bez patiesiem mākslinieciskiem panākumiem, bez augstākiem mērķiem un pašuzpurēšanās, kamēr citviet līdzīgus*

*centienus vainago veiksmē un progress? Bez šaubām, arī mūsu mūzikas pārstāvji čakli strādā, tomēr tas nespēj novērst vispārējo stagnāciju. Mēs nekad nedzirdēsim ko vairāk par “patīkamu sniegumu”, ja nesusprindzināsim gribasspēku tieksmei uz augstiem, visaugstākajiem mērķiem. Protams, šādos centienos iespējamas un neizbēgamas arī neveiksmes, taču labāk pamācoša neveiksme, nekā neauglīga iesīkstēšana viduvējā līmenī [8, 4–5].*

Laikraksts *Rigasche Rundschau* A. M. Šnābela mākslu raksturojis šādi:

*Šnābels apveltīts ar izcilu talantu veidot mūzikas attīstību, formu, tā viņam izaug pati no sevis. Viņš veiksmīgi iemieso skaņās savas radošās idejas, to izstrādājumam piemīt dabiskums un skaidrība. Tāpēc arī klausītājs Šnābela bieži visai apjomīgajiem darbiem seko ar lielu, neatslābstošu interesi, bez piepūles un nepieciešamības apzināti koncentrēt gribasspēku [7, 8].*

Jāatzīst, ka latviešu mūzikas kritiķu attieksme pret šo skaņradi bija daudz atturīgāka: *Aleksandrs Šnābels, Latvijas vācu komponists, sarīkoja savu darbu vakaru 18. febr. Š. ir komponists ar krasām modernisma tieksmēm un lielām darba spējām. Starp viņa kompozīcijām, no kurām šajā koncertā dzirdējām kvintetu stīgu instrumentiem un klavierēm, 2 daļas no stīgu kvarteta un veselu rindu solo-dziesmu, ir dažas labi izdevušās, īpaši starp dziesmām. Diemžēl lielākajā daļā darbu, liekas, autora darba mīlestība un novatoriskās dziņas nestāv līdzsvarā ar viņa apdāvinātību un mākslinieciska mēra nojautu. Disonantas harmonijas, melodiska nabadzība, daudz nevajadzīgu garumu, naivitāte un nesamērība kompozīciju uzbūvē [3].*

Kam šajā viedokļu sadursmē bija taisnība, un ko mēs vispār zinām par Aleksandra Marijas Šnābela radošo darbību?<sup>3</sup> Un kā īsti saprast to, ka Rīgas adresu grāmatā<sup>4</sup> šis vācbaltiešu pārstāvis nekad nav minēts kā komponists, bet vienmēr kā tirgotājs? Varbūt tā viņš neapzināti apliecinājis savu piederību videi, kurā augstāk par mūziķiem vērtē cienījamus saimniecisko aprindu pārstāvjus, kas brīvajos brīžos līdzās citām nodarbēm pievēršas arī daiļajām mākslām? Un kas mūsdienu Rīgā saglabāties no A. M. Šnābela kompozīcijām?

Nacionālajā bibliotēkā atrodami dažu kamerdarbu izdevumi, savukārt JVLMA bibliotēkā – arī cikla *Lieder der Sehnsucht (Ilgu dziesmas)* izdevums ar komentāriem

rokrakstā (vācu valodā); tie, iespējams, pieder paša skaņraža spalvai, jo presē viņš bieži minēts kā savu dziesmu pavadītājs.

A. M. Šnābela kompozīcija *Brāzma*, ar ko viņš iegājis Latvijas Nacionālās operas vēsturē, ilgu laiku nebija atrodama: Rakstniecības, teātra un mūzikas muzeja katalogā, kurā aprakstīta plašā Nacionālās operas kolekcija, datu par šo komponistu nav, to nav arī ievērojamā latviešu diriģenta Teodora Reitera kolekcijā. Pirms dažiem mēnešiem *Brāzmas* partitūra atradās Nacionālās operas bibliotēkā. 1929. gadā vācbaltiešu prese šai drāmai veltīja plašu uzmanību gan māksliniecisku, gan politisku motīvu dēļ. *Rigasche Rundschau* rakstīja:

*Mums jau bija izdevība atzīmēt, ka šis ir pirmais vācbaltiešu komponista darbs, kas parādās uz Nacionālās operas skatuves, bez tam arī vispār pirmā šāda apjoma luga dejā ar kustību kora un liela simfoniskā orķestra līdzdalību [9].<sup>5</sup>*

Īsajā, bet skaļajā ažiotažā ap Aleksandra Marijas Šnābela jaundarbu pēc pirmizrādes ieskanējās arī kritiskas balsis. Latviešu komponists un recenzents Jēkabs Graubiņš atklāti, kā gandrīz vienmēr, pauda visu, kas uz sirds: ***Jauna deju drāma. Vietējais vācu komponists Aleksandrs Šnābelis komponējis mūziku deju drāmai „Brāzma” (Der Aufruhr). [..] Pēc virziena Šn. mūzika stipri moderna, bet liekas bez noteiktas īpatnības, bez dziļākas intuīcijas, bez skaidri apjaušamiem vadošiem principiem rakstīta. [..] Ne drāmas izdomā, ne mūzikā nav īsti dramatiska nerva. Drīzāk tas ir episks stāstījums, nekā drāma, jo nav sarežģījuma, nav intrigas, nav arī īstas cīņas, ne uzvaras. Nekas nepieaug, neattīstās, bet diezgan vienmuļīgi, viļņveidīgi turpinās visi 4 cēlieni. Dramatiskākajos momentos jūtama nevarība tā mūzikā, kā inscenējumā [4].***

Taču arī vācbaltiešu dienas laikrakstos līdzās cildinājumiem parādījās raksti, kas radīja bagātīgu vielu pārdomām. Pretrunīgu attieksmi paudis, piemēram, Gvido Hermanis Ekarts *Rigasche Rundschau* slejās:

*A. M. Šnābela mūzika apveltīta ar mākslinieciski saasinātu izteiksmību un gan kustības, gan to pierimumu uz skatuves tver skaņās vienlīdz pārlicinoši. Tai piemīt dabisks telpiskums, tā omulīgi, ar paštīksmi izvēršas konstruētajā notikumumu telpā un, šķiet, komponistam nekad nav grūti atrast vispiemērotāko skanējumu. Šī nepavisam nav absolūtā, bet caur un cauri ilustratīva*



*mūzika, tāpēc neatspoguļo skaidru formu, bet gan ritma, gan harmonijas ziņā lēkā šurpu turpu, nav taisnu līniju un nepārprotamu, acīmredzamu mērķu (izcēlumi šeit un turpmāk ir mani – M. Č.), mūzika tiecas saplūst ar deju un pantomīmu.*

*Šnābels sāk ar operisku vērienu un īpaši izceļ te vienu, te atkal citu momentu. Un, kaut arī instrumentācija veikta ar sirsnīgu iedziļināšanos – autors, šķiet, nav aizmirsis nevienu mūzikas vēlamās iedarbības niansi – tomēr viss ir tik ļoti sakausēts ar deju un drāmu, ka profesionāli neieinteresēts klausītājs to uztvers tikai kā vienotu veselumu. Līdz ar to viņš vairāk skatās, nekā klausās. Jo ar acīm mēs, kā zināms, uztveram vairāk nekā ar ausīm, skatienu mēdzam notēmēt, turpretī ausīm ļaujām vienkārši dzirdēt.*

*Par šo mūzikas un ainavas sakausējumu Šnābelam pienākas atzinība; viņa jaundarbs ne brīdi netiecas būt kas vairāk kā baletmūzika.*

*Pirmā cēliena vidū pēkšņi ieskanas maršs, tas kļūst par impulsu procesam, ko Špenglers droši vien būtu apzīmējis kā otru muzikālo rupjību. Kultūru nomaina tīša orientācija uz pirmskultūras laikmetu, tiek meklēts apzināti vienkāršs, skarbs pirmstrijskaņu perioda skanējums, dabiski tiešas jūtu izpausmes, un šāds ceļojums pagātnē atveidots ar visasākajiem ritmiem. Kurš pārvarējis bailes no šīs asās, stūrainās dauzīšanas, atklās tajā arī savu valdzinājumu. Taču pārspīlēt var gan ar saldu, mīkstu, noapaļotu, gan ar ķērcošu, vienmuļi paralēlu, urbjošu skanējumu, un komponistiem – modernisma pārstāvjiem – tomēr vajadzētu atzīt, ka var būt ne vien salda, bet arī skāba bezgaumība. Stravinskis mūs dažkārt jau ar to iepazīstinājis.*

*Otrajā cēlienā, kurā priekšplānā izvirzās “gaismas tēli”, Šnābels sniedz vairāk lirikas. Viņa instrumentācijas kolorīts ir ārkārtīgi pārlicinošs. Šīs ainas varenais beigu akords skan daudzkrāsaini un spoži.*

*Dejām vislielākā loma ir dzīvajā trešajā cēlienā. To ritms bieži fascinē, un nākas bezmaz vai nožēlot, ka deju nav vēl vairāk.*

*Fināls skatuviski neko īpaši jaunu neatklāj, un arī mūzikā te nav īstu kāpinājumu. Tiesa, ieskanas pāris vēl nedzirdētu motīvu.*

*Cerēsim, ka Šnābels ar šo vērīenīgo darbu gūs panākumus. Viņš spējis radīt spilgti glezniecisku mūziku un apliecinājis neparastu raksturotājtalantu.*

*Kapelmeistars T. Reiters un orķestris veica savu darāmo ar sirsnību un degsmi [1].*

Šajā pašā kontekstā – vēl dažas vācbaltiešu recenzenta Oskara Grosberga piezīmes par uzvedumu kopumā: *Atsevišķas deju režisora Sama Hiora idejas jāizceļ kā ļoti veiksmīgas, taču kopumā monotoni stilizētais soļu un žestu atkārtojums nogurdināja.*

*[..] Šnābela kungs tomēr varētu mazliet panākties pretī publikas gaumei, iestarpinot izrādē dažas dejas šā vārda tradicionālajā nozīmē.*

*[..] Atteikšanās no ceturtā cēliena metafiziskās maldīšanās nebūtu zaudējums, bet gan ieguvums [5].*

Aleksandrs Marija Šnābels pats sacerējis *Brāzmai* anotāciju un iepazīstinājis ar to presi. Lai atklātu t. s. *laikmeta garu*, citēsim šo materiālu pilnībā:

*Drāma “Brāzma” mūzikā un dejā aptver un attēlo gan fantastiku, gan īstenību. Uz skatuves rādīta traka tirgus kņada ar boksa cīņām, akrobātiku, džeza dejām un citām izpriecām; tas viss un atsevišķas dejas, piemēram, čarlstons, blūzs, mašīnu dejas, mirušo dejas un nabadzības ainas simbolizē moderno lielpilsētu.*

*Realitātes fantastiku izceļ trauksmainas masu un revolūcijas ainas kustību koru atveidojumā. Laikmeta gars iemiesots ne vien skatuves darbībā, bet arī skaņās, kas ilustrē notiekošo ar āmura sitieniem līdzīgiem, sinkopētiem ritmiem, trokšņu mūziku, signāliem, džezu un spēcīgiem kontrastiem, pārvēršot to tagadnes simfonijā. Asajās disonansēs un stūrainajās līnijās atspoguļojas skarbā realitāte. Šai mūzikai ir tāla klasīku un romantiķu daiļā harmonija, tā ir raupja un sīva, tomēr jutekliskas jūsmas un spēcīgas vitalitātes pilna, līdzīgi kā modernās lielpilsētas dzīve.*

*Drāmas norisēs krasi pretstatītas divas pasaules: skarbā realitāte un garīguma pasaule. Trauksmainas masu ainas mijas ar ireālām sapņu ainām. Pretstatu sadursme ir ārkārtīgi asa, vienu no tiem personificē Vadonis un masas, otru – Bezvārde un gaišie meiteņu tēli.*

### Pirmais cēliens: **Apvērsums**

*Pirmajā cēlienā deja atveido kādu revolūcijas epizodi. Ir tumša, draudpilna, vētraina nakts. Kā rēgs pār skatuvi pārslīd Vadoņa stāvs, priekšvēstot gaidāmos notikumus. No melnās tumsas haotiski iznirst uzbudinātu cilvēku masas. Dzirdot Vadoņa aicinājumu, ļaudis sabīstas un ieslīd atpakaļ tumsā. Taču jauns Vadoņa sauciens pamodina masas un iedvesmo tās revolucionārai rīcībai.*

### 2. cēliens: **Ideja**

*Otrajā cēlienā skatītāja acu priekšā risinās elementāra cīņa par eksistenci, kas ievada viņu gaišajā sfērā. Mijkrēslī pavīd sapņu tēliem līdzīgi meiteņu stāvi. Viņu vadone Bezvārde dejo transa deju. Šajā garīguma pasaulē nokļūst uzvaras priekā apskurbušais Vadonis. Viņš vēlētos arī te sēt postu, tomēr spiests atkāpties, jūtot sapņu tēlu īpašo auru. Velti aklas iznīcības kāres apmātais Vadonis sauc masas; arī tās nespēj cīnīties ar gaismu, ko izstaro garīgie tēli.*

### 3. cēliens: **Lielpilsēta**

*Trešajā cēlienā lielpilsētas skarabajā realitātē ievada džezs, mašīnas, darbs, čarlstons un dažādas džeza dejas, kas kā kaleidoskopā mijas ar nabadzības posta ainām. Taču cauri skaļajai, rosīgajai pilsētai soļo Nāve. Kamēr uz skatuves uznāk Vadonis un revolucionārās masas, augstāk, uz kāpnēm pie kādas mājas, parādās vīzijām līdzīgi otrā cēliena gaismas tēli. Notiek pretstatu sadursme, kas pāraug juceklīgā cīņā.*

*– Šo jucekli pārtrauc Vadonis. Viņš traucas augšup pa kāpnēm, pretī gaišajai vīzijai. Kaujā uz dzīvību un nāvi iesaistās meiteņu vadone – Bezvārde. Viņas priekšā Nāve atkāpjas. Baisās cīņas rezultāts ir Vadoņa un gaismas tēlu apvienošanās.*

### 4. cēliens: **Rīts**

*Ceturtais cēliens simbolizē garīguma ienākšanu reālajā pasaulē, ko pauž pretstatu izzušana, kā arī masu un gaišo meiteņu tēlu apvienošanās.<sup>6</sup>*

Aleksandra Marijas Šnābela drāma dejā<sup>7</sup> uz Nacionālās operas skatuves Rīgā izpildīta tikai vienreiz, 1929. gada 14. janvārī. Pirmizrādes diena, proti, 14. janvāris<sup>8</sup> un arī presē minētā izrāde 21. janvārī<sup>9</sup> 1929. gadā bija pirmdiena. Nacionālajai operai pirmdiena vienmēr ir bijusi vienīgā nedēļas brīvā diena – gan pagātnē, gan tagad. Tādējādi *Brāzma* nebija operas repertuārā ielānota izrāde. Turklāt Teodora Reitera

izmantotā partitūra nepārprotami rāda, ka viņš iestudējis darbu ar īsinājumiem, kas, iespējams, zināmā mērā apliecina diriģenta neticību A. M. Šnābela mūzikas izteiksmes spēkam.

Grūti būtu mūsdienās sameklēt kādas laikabiedru atmiņas par šīm tālajām janvāra dienām. 1929. gada 14. janvārī Rīgas publikai bija daudz vilinošu piedāvājumu, piemēram, kinoteātris *Palladium* demonstrēja drāmu *Nāvessods dejotājai jeb nevainīgi notiesātā*. Teātrī *Kazino* tika rādīta traģēdija divpadsmit daļās *Kad vīrieša sirds ilgojas pēc mīlas*, arī filma romāns desmit daļās *Sieviete, vīrietis un grēks*. 13. janvārī *Loengrīnā* dziedāja publikas iemīļotais lietuvietis Kiprs Petrausks, un šajā pašā dienā Franča Šūberta mūzikas koncertu Rīgas publikai sniedza pasauleslavenais pianists Arturs Šnābels.

Visu minēto notikumu kontekstā agri vai vēlu rodas loģisks jautājums: vai iepriekš tik plaši iztīrītā A. M. Šnābela drāma dejā *Brāzma* patiesi bija notikums Latvijas skaņumākslas vēsturē vai arī tikai viena no epizodēm, kas ierakstāma savulaik bagātās mūzikas dzīves hronikā? Zināmu skaidrību varētu sniegt Toronto universitātes profesora Modra Ekšteina teiktais:

[..] *es gribētu nodalīt hroniku un vēsturi. Hronikai, cilvēku darbības reģistram jābūt cik vien iespējams precīzai. Turpretim vēsture ir vairāk nekā hronika; tā ir reizē hronika un līme, kas satur šo hroniku kopā, tā ir jēga, ko mēs piešķiram hronikai* [2, 17].

20. gadsimta pirmās puses mūzikas recenzenti nākošajām paaudzēm likuši vairāk vai mazāk skaidri noprast, ka Aleksandrs Marija Šnābels, ja arī atstājis kaut ko paliekošu, tad vienīgi kameramūzikas sfērā. Taču, neraugoties uz šo viedokli un arī manu kritisko rakstu, partitūra *Brāzma* gaida kādu, kurš izceltu to no aizmirstības. Jo īsta šā vācbaltiešu komponista renesanse iespējama tikai, atkal iekļaujot viņa darbus koncertprogrammās, kas tuvākajā nākotnē tomēr diez vai ir paredzams.

## Komentāri

- <sup>1</sup> Turpinājumā H. Šeinhens kļūdaini atzīmē, ka drāmas *Brāzma* izpildītāju sastāvā ir arī jauktais koris, kaut gan LNO bibliotēkā esošā partitūra un tālaika prese pilnīgi nepārprotami norāda tikai uz orķestri un dejotāju grupām (*Bewegungschöre*).
- <sup>2</sup> Sk. Latvijas mūziķu biedrības mēnešrakstu *Mūzika*, 1925. gada oktobra (4.–5. lpp.), novembra (5.–6. lpp.) un decembra (4.–5. lpp.) numurus.
- <sup>3</sup> *Latviešu konversācijas vārdnīcā* šis skaņradis raksturots pavisam īsi: *Šnābels (Schnabel), Aleksandrs Marija, Baltijas vācu komponists, dz. 1890 Rīgā, pieder pie galējā mūzikas novirziena modernistiem* [6, 41781].
- <sup>4</sup> Sk., piemēram, *Rīgas adrešu grāmatu* (1928/1929), 368. lpp. (adrese Krišjāņa Barona 19, 2. dzīvoklis).
- <sup>5</sup> 12. janvārī šis pats laikraksts (*Rigasche Rundschau*, 1929, Nr.10, 14. lpp.) publicēja arī A. M. Šnābela portretu.
- <sup>6</sup> Citēts no Oskara Grosberga raksta *Rigasche Rundschau* [5].
- <sup>7</sup> Dejojāji pārstāvēja Annas Ašmanes mūzikas un ritmikas skolu, kurā apmācība balstījās uz Žaka Dalkroza metodikas principiem (sīkāk par šo mācību iestādi sk. žurnālu *Atpūta*, 1935 / 543. nr., 13. lpp.).
- <sup>8</sup> 1929. gada 5. janvārī laikraksta *Rigasche Rundschau* 3. lpp. publicēts šāds sludinājums:  
*Annas Ašmanes skola. Nacionālā opera. Pirmdienā, 14. janvāris, plkst. 8<sup>00</sup>.  
Pirmizrāde "Brāzma". Aleksandra M. Šnābela mūzika, Sama Hiora deju režija, Nacionālās operas orķestris Teodora Reitera darbībā. Piedalās deju klašu audzēkņi un kustību koris, ca. 100 personas. Biļetes no Ls 5.50 līdz Ls 5.85.*
- <sup>9</sup> *Сегодня Вечером* 1929. gada 16. janvārī raksta, ka drāma dejā ar A. M. Šnābela mūziku (*Мятеж*) 21. janvārī tiks izrādīta pēdējoreiz. Dejojāju mēģinājums notiks Annas Ašmanes skolā 20. janvārī. Iespējams, intensīvi reklamētā un 21. janvārī Rīgā demonstrētā jaunā filma, proti, *Anna Kareņina* ar pasaules zvaigzēm Grētu Garbo un Džonu Gilbertu galvenajās lomās, bija pārāk spēcīga konkurence A. M. Šnābela darbam. 21. janvāra avīzē zem lielas reklāmas pašā stūrītī ar maziem burtiņiem rakstīts: *Annas Ašmanes skolas audzēkņu uzvedums "Brāzma" 21. janvārī. Biļetes no Ls 4 līdz Ls 4.80 Ls. Nākošajā dienā seko atsaukums, kurā paskaidrots, ka 21. janvāra izrāde atcelta Sama Hiora slimības dēļ.*

**Literatūra**

1. Eckardt G. H. *Die Musik Alexander Maria Schnabels* [...] // Rigasche Rundschau. – 1929 / Nr. 12.
2. Ekšteins M. *Karš un skaistums* [intervē Ieva Lešinska] // Rīgas Laiks. – 2005 / 3. nr., 16.–21. lpp.
3. Graubiņš J. *Jaukti koncerti* // Mūzika. – 1925 / februāris, 68. lpp.
4. Graubiņš J. *Mūzika* // Ilustrēts Žurnāls. – 1929 / 2. nr., 62. lpp.
5. Grosberg O. *Der moderne Tanz will* [...] // Rigasche Rundschau. – 1929 / Nr. 12.
6. *Latviešu konversācijas vārdnīca*: 21. sējums. – Rīga: A. Gulbis, /1940/.
7. Scheunchen H. *Alexander Maria Schnabel: Leben und Werk*. – Esslingen: S. n., 1989.
8. Schnabel A. M. *Deutsches Musikleben in Lettland* // Mūzika. – 1925 / oktobris, 4.–5. lpp.
9. *Zur Aufführung des "Aufbruch" in der Nationaloper* // Rigasche Rundschau. – 1929 / Nr. 9.

## **Die Geschichte der Sammlung des Rigaer Stadttheaters**

Das Rigaer Stadttheater, das 1863 ein von Ludvig Bohnstedt projektiertes Bauwerk auf dem Boulevardring bezog, war damals schon seit 1772 – und in einem steinernen Gebäude seit 1782 – in der Großen Königstraße (*Riharda Vāgnera iela*) tätig gewesen. Das heißt, die Sammlung von Noten und Büchern, die in der Bibliothek des Stadttheaters bis zum Ersten Weltkrieg aufbewahrt wurde, nahm ihren Anfang schon lange vor 1863. Mein Interesse gilt hier nicht der Frage, welche Noten und sonstigen Dokumente genau in der Periode zwischen 1863 und 1918 zur Erweiterung der Sammlung hinzugekauft wurden, sondern eher der Frage, welche Rolle dieser Sammlung in Rigas Operngeschichte insgesamt zukam. Aus diesem Grund wird hier keine akribische Aufzählung von in der Bibliothek vorhanden gewesenen Regiebüchern, Partituren, Orchesterstimmen oder Klavierauszügen geboten. Dort wurde nämlich gesammelt – und das kann man trotz der Zerstreuung des einstigen Bestands der Theaterbibliothek auf verschiedene Bibliotheken und Archive in Riga noch heute sehen – , was gespielt wurde. Welche Stücke an welchen Tagen und mit welchen Künstlern seit 1782 in Riga aufgeführt wurden, kann man in der lückenlosen Sammlung der *Theaterzettel* des Rigaer Stadttheaters in der Akademischen Bibliothek Lettlands, Abteilung für Handschriften und Raritäten, jederzeit nachschlagen.<sup>1</sup>

Die Bemerkung eines bedeutenden österreichischen Dirigenten sei hier in Erinnerung gerufen – Clemens Krauss, der 1913/1914 als Kapellmeister am Rigaer Stadttheater tätig war,<sup>2</sup> betonte später als Leiter der Wiener Staatsoper:

*In allen Erörterungen über den Spielplan der Oper tauchen immer wieder neue Namen von Werken auf, Angaben von Besetzungen und Terminen. Von dem allein wesentlichen, von der Art der Arbeit der Staatsoper, wird nicht gesprochen. Gerade die einfache Aufzählung von Werken und Sängern gibt ein völlig falsches Bild von dem so komplizierten Betrieb. [...] Es hat sich nie darum gehandelt, nur ein abwechslungsreiches Repertoire zu machen oder durch attraktive Besetzungen die Aufführungen zu beleben. Vielmehr muß es das Ziel [...] sein, die Vollendung in jeder Richtung anzustreben [7, 133].*

*Die einfache Aufzählung von Werken*, die in Regalen der Bibliothek zu finden sind, erklärt natürlich kaum, warum diese Sammlung eine lange Zeit bestenfalls verschwiegen wurde. Der folgende Exkurs in die Geschichte eines nicht mehr existenten deutschen Theaters in Riga ist möglicherweise aus der kulturpolitischen Perspektive des lettischen musikgeschichtlichen Schreibens über die Entstehung der Nationaloper Lettlands<sup>3</sup> und deren Bezug zum Rigaer Stadttheater entstanden.

In der Periode zwischen 1863 und 1918 wurde das Rigaer Stadttheater unter verschiedenen Namen geführt. Die Umbenennungen erfolgten meistens, um eine bessere Abgrenzung von anderen mit lettischen oder russischen Ensembles bespielten Häusern zu ermöglichen. Es ist insofern kein Wunder, dass auch bei den Siegeln auf den Noten und Büchern in der Theaterbibliothek der heutigen Nationaloper Lettlands eine erstaunliche Vielfalt zu beobachten ist.<sup>4</sup> Die Periode des *Interims-Theaters* (in dem das Ensemble des abgebrannten Stadttheaters von 1882 bis 1887 wirkte) eingeschlossen, wurden Schauspiel und Oper in betreffender Institution bis 1914 auf Deutsch betrieben; 1919 wurde die Schauspielsparte dann gestrichen und die Oper für die kommenden 60 Jahre bis auf wenige Ausnahmen auf Lettisch umgestellt.

Die Geschichte der Sammlung des Theaters ist untrennbar mit der künstlerisch und finanziell komplizierten inneren Geschichte des Theaters verknüpft: das Theaterarchiv befand sich schon im 19. Jahrhundert in permanenter Auflösung, d. h., die Dokumente verblieben nicht allzu lange im Theater, sondern gingen im Laufe der Zeit in die Archive der jeweiligen Verwalter des Stadttheaters über.<sup>5</sup> Die Zersplitterung der nach dem Ersten Weltkrieg hatte aber mehr mit der komplizierten Geburt des lettischen Staates aus dem untergehenden russischen Imperium zu tun.

Bruno Walter, einer der berühmtesten Dirigenten des 20. Jahrhunderts, der am Rigaer Stadttheater 1898/1899–1899/1900 die Stellung des ersten Kapellmeisters bekleidete,<sup>6</sup> schrieb 1946 in seinem Haus in Beverly Hills folgende Erinnerungen:

*Livland [...] zeigte in der Struktur der deutschen Gesellschaft noch deutlich die in seiner Geschichte begründete Trennungslinie zwischen Adel und Kaufmannschaft. Obgleich sie zwischen den ihnen fremd gebliebenen Russen und den unterdrückten und daher feindlichen Letten lebten, hatten die Deutschen nicht*



*zusammengeschlossen – es gab kaum wärmere Beziehungen zwischen der baltischen Aristokratie und den Kaufleuten der „Großen“ und „Kleinen“ Gilde. Meinem Eindruck nach lebten die Russen und die Deutschen in Riga zwar getrennt nebeneinander hin, aber eins war ihnen bestimmt gemeinsam: die Geringschätzung der Letten, die zu keinen gehobenen Stellungen oder Tätigkeiten zugelassen wurden. Ich weiß noch, wie es mich überraschte, als mir als musikalischem Leiter des Theaters eines Tages eine lettische Oper zur Begutachtung eingereicht wurde. Leider war sie nicht gut, aber der begleitende Brief, in fehlerhaftem Deutsch geschrieben, verriet ein sympathisches, höheres Streben und zugleich die Bitterkeit des Unterdrückten [12, 146].*

Ist diese Stellungnahme nur die ‚Nachkriegs-Projektion‘ eines jüdischen Dirigenten, der selbst unter dem NS-Staat gelitten hatte? Was die kulturellen Beziehungen betrifft, die in Riga noch zu Anfang des 20. Jahrhunderts geherrscht haben, führt jedenfalls kein Weg daran vorbei, dass in der Geschichte des deutschen Rigauer Stadttheaters 1898 und 1900 an lettischen Solisten nur Jēkabs Duburs die Möglichkeit gegeben wurde, auf dieser Bühne zu gastieren, einmal unter dem schon erwähnten Bruno Walter.<sup>7</sup> Obwohl das lettische Publikum das deutsche Theater seit Mitte des 19. Jahrhunderts rege besuchte und als künstlerische Institution sehr schätzen lernte, hatte man während des Ersten Weltkriegs in der lettischen Presse ein kurzes Gastspiel des Chors der ersten professionellen lettischen Operntruppe *Latviešu opera* im Hause des deutschen Stadttheaters aus ideologischen Gründen Standpunkt heftig angegriffen. Sogar das von den deutschen Künstlern im Zuge des Ersten Weltkriegs verlassene Gebäude wurde vom in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bekanntesten Kritiker des lettischen Musiklebens Jānis Zālītis als *Burg der baltendeutschen Privilegien* abgestempelt [2, 134]. Der Wunsch, jene Privilegien abzuschaffen, war in dieser Zeit in Rigas lettischer Bevölkerung Milieu sehr stark ausgeprägt und blieb auch für die weitere Erhaltung der Theaterbibliothek und des Theaterarchivs nicht ohne Folgen. Die Beziehungen zwischen den Bevölkerungsschichten bis 1918 erklären die späteren Bestrebungen nach einer kulturellen Revanche. Die nationale Ideologie der Republik Lettland in der

Zwischenkriegsperiode und die ideologische Praxis der sowjetischen Okkupation 1940–1941 und nach 1944 unterschieden sich gerade in diesem Punkt kaum.

Die aufgrund des jähen Machtwechsels in Gang gesetzten Vorgänge nach 1918 wurden selbstverständlich nicht von allen Betroffenen akzeptiert. In einer Arbeit, die als Dissertation von Hans-Bernhard Peege an der Ernst-Moritz-Arndt-Universität in Greifswald vorgelegt wurde, kann man unter anderem lesen:

[..] *schon 1919 mußten die Deutschen feststellen, daß deutsches Eigentum plötzlich lettisches Gemeingut war. [...] So kann hier der Verlust einiger Bauten verzeichnet werden, der durch übelste Machenschaften entstanden ist [...]. Die deutsche Oper stellt heute die lettische Staatsoper dar. [...] Durch diese Veränderungen sind dem Deutschtum schwerste wirtschaftliche und kulturelle Schäden zugefügt worden; fortan zeigten Letten den in Riga weilenden Ausländern die deutschen Bauten und Denkmäler als die Ergebnisse ihrer „Kultur“* [9, 46].

Der Umstand, dass das Gebäude des deutschen Theaters offiziell seit dem 8. Dezember 1868 mit kleinen Unterbrechungen von der Stadt Riga (d. h., mit Steuergeldern, die nicht nur deutsche, sondern auch lettische, russische u. a. Einwohner Rigas zahlten) getragen wurde, kann bei Bedarf als moralische Rechtfertigung für den Einzug der lettischen Operntuppe 1919 dienen. Das Haus als Bausubstanz blieb bis zum Zweiten Weltkrieg eine Immobilie der Stadt Riga (d. h., in diesem Sinne weiterhin ein Stadttheater), in dem *nur* die institutionelle Verwaltung verstaatlicht wurde und die Sprache der Aufführungen sich änderte. Die so genannte *lettische Enteignung* des Hauses 1919 ist insofern moralisch vertretbar. Die Übernahme der Theaterbibliothek ist aber unter moralischen Aspekten nicht so einwandfrei, denn bis zum Ersten Weltkrieg gehörten die Noten und Bücher, die Kostüme und Dekorationen nicht der Stadt, sondern der Großen Gilde.<sup>8</sup> Es wundert daher nicht, dass die Vertreter des deutschen Stadttheaters einen großen Teil der Sammlung in einem geheimen Raum beherbergten, wahrscheinlich in der Hoffnung, baldigst als vollberechtigte Verwalter des Theaters zurückzukehren.<sup>9</sup> Ein inzwischen wieder zugemauerter Schacht, der im Couloir des zweiten Balkons unter einer Holztreppe begann und dann direkt unter den Sitzplätzen dieses Balkons endete, wurde bei der Rekonstruktion des Theaters 1991 von Bauarbeitern entdeckt. Der

schwarze Zwischenraum war mit Noten und Dokumenten von großer historischen Bandbreite gefüllt, darunter auch mit einigen abmontierten Balkonleuchtern aus der 1890er Jahren. Bei der Übernahme des Hauses Mitte Januar 1919 hatte wahrscheinlich kein Lette Kenntnis von diesem Teil der Sammlung. Allgemein war man in dem Glauben, große Teile des Bestandes der alten Bibliothek seien durch den letzten Brand im Theateranbau am 2. Januar 1919 vernichtet worden.

Es ist immer spannend, die historische Topografie einer Sammlung zu verfolgen: was wissen wir über die Orte, wo sie gelagert, wann und unter welchen Umständen sie umgelagert oder umstrukturiert worden ist? Über die Räumlichkeiten der Bibliothek des Stadttheaters in Riga ist vor 1882 nicht viel geschrieben worden und wenn überhaupt, dann sehr allgemein gehalten, z. B.: *In seinen Nebenräumen enthält das Gebäude Garderobezimmer, Probesäle, Locale für die Bibliothek* [1, 50]. Etwas mehr Auskunft bekommen wir nach dem 14. Juni 1882. Über den großen Theaterbrand in Riga an diesem Tag wurde in der damaligen deutschen Presse am ausführlichsten im *Gutachten der Criminaldeputation des Rigaschen Rathes in Sachen betr. den Brand des Stadttheaters* berichtet. In der zweiten Spalte des Gutachtens ist zu lesen:

*Unterstützt von der Feuerwehr und dem Publicum vermochten überdies die Theaterarbeiter und Bühnenmitglieder ziemlich verhältnißmäßig Vieles vom Theater-Inventar den verheerenden Flammen zu entreißen. So wurden namentlich die Bibliothek, das Archiv, ein Theil der Prospekte, der Requisiten u.s.w. geborgen. Dagegen verbrannte die gesamte Garderobe, deren Überführung in den Magazinbau, wegen der Feuchtigkeit der Mauern desselben, bis dahin unterblieben war. Von den aus dem brennenden Hause geschafften Sachen wurde selbstverständlich Manches beschädigt. Anderes kam abhanden* [6].

Beim Wiederaufbau des Stadttheaters wurden die Gebäudeteile mit Publikumsverkehr fast verschwenderisch eingerichtet, die Zahlen für die Einrichtung des Bibliotheksraumes sehen im Gegensatz dazu mager aus: *Herstellung der Garderobentische und Kleiderknaggen – 889 R. 2. K. [...] Einrichtung der Bibliothek, des Requisiten- und Garderobemagazins und der Ankleidezimmer der Statisten – 317 R. 70 K.* [13, 14]. Entsprechend kümmerlich klingt die neue Lage der

Räumlichkeiten im Grundriss des Hauses: *Im hintern Anbau sind folgende Räume belegen: [...] im Parterre: ein grosses Vorhaus mit der Portierloge und zwei Aborten ohne Wasserspülung, [...] drei zusammengezogene Räume für die Bibliothek* [13, 21].

Die Sammlung des deutschen Rigaer Stadttheaters ist bisher nicht einheitlich katalogisiert und insofern als Informationsquelle für Interessenten der Opernkultur Lettlands schwer zugänglich. Die Gründe dafür liegen in der Zerstreung und der schon seit der Zwischenkriegsperiode absichtlich durchgeführten Auflösung des Bestandes in verschiedene Bibliotheken,<sup>10</sup> Museen<sup>11</sup> und Archive.<sup>12</sup> Man darf auch nicht vergessen, dass nur in ganz wenigen Ausnahmefällen die Künstler des deutschen Rigaer Stadttheaters (wie z. B. der berühmte Tenor Hermann Jadlowker) aus dem Baltikum stammten. Fast alle Solisten, Dirigenten, Chor- und Orchestermitglieder des hiesigen deutschen Stadttheaters wurden bis zum Ersten Weltkrieg von außen eingekauft – d. h., sie waren nur für eine begrenzte Zeitperiode in Riga engagiert. Das erklärt, warum Dinge wie Fotoalben, Briefe, persönliche Gegenstände etc. der ehemaligen Mitglieder des Rigaer Stadttheaters hier nur spärlich vorhanden sind: sie wurden einfach nach dem Engagement zum nächsten Dienort in einem deutschen oder österreichischen Theater mitgenommen und landeten später eher in Theatermuseen Münchens, Kölns, Berlins oder Wiens.

Die Bibliothek des Stadttheaters legte nach dem Ersten Weltkrieg eine Vielzahl kleinerer Wege zurück. Die meisten Dokumente der Notenbibliothek – heute größtenteils im Turm des ersten Rigaer Elektrizitätswerkes aufbewahrt, das 1887 neben dem Theater eröffnet wurde – nahmen 1990 die folgende Route: *Aspazijas bulvāris*<sup>13</sup> – *Laicena iela*<sup>14</sup> – *Brīvības iela*<sup>15</sup> – seit 1995 wieder in *Aspazijas bulvāris*. Die Sammlung funktioniert als reine Theaterbibliothek, eine Gebrauchsbibliothek, die nicht für den öffentlichen Zugang bestimmt ist, heute wie damals. Der Sinn einer näheren Beschäftigung mit jenen Materialien, die immer noch die Signaturen des alten Stadttheaters tragen, liegt heutzutage, wie schon erwähnt, nicht in der Frage, was dort gespielt worden ist. Wie, auf welche Weise die Opern aufgeführt wurden, interessiert im Prinzip viel mehr. In Partituren, in Orchesterstimmen und in Klavierauszügen überlieferte Aufzeichnungen und handschriftlich notierte Bemerkungen von Dirigenten, Sängern und Orchestermusikern wären ohne jede

weitere Rechtfertigung eine eingehendere Untersuchung wert: ohne dass hier versucht würde, eine versunkene Kulturlandschaft zu rekonstruieren, wäre einfach die Würdigung einer von deutschen Bürgern in Riga aufgebauten Sammlung willkommen, die in Teilen lange auch von lettischen Künstlern benutzt wurde. Apolitisch angelegt, aber lange Zeit politisch gedeutet, ist diese Sammlung ein wichtiges Bindeglied (ähnlich wie das bespielte Gebäude selbst) zwischen der Geschichte des Rigaer Stadttheaters und der Nationaloper Lettlands.

### Anmerkungen

- <sup>1</sup> Für nähere Informationen über diese Kollektion der Theaterzettel siehe den Artikel von Jānis Torgāns *Einige bibliographische und archivarisches Quellen zur Rigaer Musikgeschichte. Aus dem Rigaer Musikleben um 1800. Teil III* [11].
- <sup>2</sup> Die Rigaer Materialien von Clemens Krauss werden zurzeit in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrt: Briefe, Postkarten, Aufführungskritiken, Konzertprogramme, in Riga teilweise entstandene Lieder (*Acht Gesänge nach Gedichten von Reiner Maria Rilke*), Eintragungen in Dirigierdatenbücher usw. Für nähere Informationen siehe den Artikel von Reinhold Thur *Das Clemens Krauss-Archiv* [10, 17–19].
- <sup>3</sup> Siehe den Artikel von Lolita Fūrmane *The Opera: Four Rings of History at the Theater* [5].
- <sup>4</sup> Eine Tabelle mit den Namen des Rigaer Stadttheaters im Laufe der Zeit siehe im Artikel von Mikus Čeže *Werdegang des lettischen Opernkritikers am deutschen Rigaer Stadttheater 1863–1914* [4, 35].
- <sup>5</sup> Für eine kurze Zusammenfassung der Frage um Verwaltung und Besitz des Stadttheaters siehe den Artikel von Mikus Čeže *Ieskats Rīgas Pilsētas teātra finanšu vēsturē 1863.–1882. gada periodā / Aus der Finanzgeschichte des Rigaer Stadt-Theaters in der Periode 1863–1882* [3, 244].
- <sup>6</sup> Die Rigaer Materialien von Bruno Walter sind in *The New York Public Library* (Photos und Briefe), im *Metropolitan Opera Museum, Lincoln Center New York* (der in Riga am 24. November 1898 erhaltene Taktstock aus Ebenholz und Elfenbein mit Silberbeschlag und mit Monogramm Walters), im *Bruno-Walters-Nachlass* an der Universitätsbibliothek der *Universität für Musik und darstellende Kunst Wien* (Telegramm an Gustav Mahler), im Staatsarchiv Lettlands (u. a. Photos seiner Braut Elsa Korneck) und in der Nationalbibliothek Lettlands (Pressekritiken) aufbewahrt.
- <sup>7</sup> Einige andere, z. B. in *Latvju skaņu mākslinieku portrejas / Portraits des Musiciens Lettons* [8, 87] genannten Fälle wie das Auftreten der lettischen Sängerinnen Malvīne Vīgnere-Grīnberga oder Ada Benefelde auf der Bühne des deutschen Stadttheaters in Riga, sind bis jetzt nur als Hypothesen zu betrachten und durch glaubwürdige Quellen, z. B. auf Theaterzetteln, nicht nachzuweisen.
- <sup>8</sup> Der Kontrakt zwischen der Großen Gilde und der Stadt Riga wurde am 5. Februar 1887 geschlossen.
- <sup>9</sup> Es gibt zwei Möglichkeiten, wann der Einschluss dieser Noten und Dokumente vonstatten gegangen sein könnte. Die eine wäre der August 1914, als die Kriegshandlungen zwischen

Deutschland und Russland begannen: alle deutschen Theater im russischen Imperium wurden geschlossen und vielerorts 'staatsloyalen' Truppen zur Verfügung gestellt oder – öfter noch – in Lazarette umfunktioniert. Nach einer Zwischenperiode – im März 1917 bekam die russische Theatertruppe von M. Angarov und P. Rudin die Gelegenheit im Stadttheater zu spielen – nahm das Haus am 29. September 1917 seine Tätigkeit als *Deutsches Stadttheater in Riga* wieder auf. Eine andere Möglichkeit für die geheime Umlagerung der Bibliothek vom Parterre des Anbaus zur Ebene des zweiten Balkons wäre der 1. oder 2. Januar 1919 gewesen, als schon klar war, dass die deutsche Besatzung in Riga sich nicht mehr halten würde und eine bolschewistische Übernahme des Hauses bevorsteht.

- <sup>10</sup> *Latvijas Akadēmiskā bibliotēka* [Akademische Bibliothek Lettlands] in *Rūpniecības iela 10*: die große Sammlung der Theater-Zettel 1782 bis 1918 mit Siegel der *Gesellschaft für Geschichte und Altertumskunde in Riga*, Autographen (Briefe usw.) von Musikanten (9 Bündel) und Angehörigen des Theaters (2 Bündel), eine Handschrift *Rīgaer Theater-Personal* 1863–1918 etc.; *Latvijas Nacionālā bibliotēka* [Nationalbibliothek Lettlands] – *Reto grāmatu un rokrakstu nodaļa* [Abteilung für Raritäten und Handschriften]: Materialien aus der Theaterkollektion von Johann Georg Dännemark und Alexander Theodor Dännemark, mit dem Stadttheater verbundene Drucksachen auch in *Letonika* [Abteilung *Letonica*] in *Jēkaba iela 6/8*; *Latvijas Universitātes bibliotēka* [Bibliothek der Universität Lettlands] in *Kalpaka bulvāris 4*.
- <sup>11</sup> *Rakstniecības, teātra un mūzikas muzejs* [Museum für Schrifttum, Theater und Musik]: die Fonds in *Pils laukums 3* mit Expositionen in *Pils laukums 2* und in *Eduarda Smiļģa iela 37/39*; *Rīgas vēstures un kuģniecības muzejs* [Museum für Geschichte und Schifffahrt in Riga] in *Palasta iela 4*.
- <sup>12</sup> *Latvijas Valsts vēstures arhīvs* [Das Lettische Staatliche historische Archiv] in *Slokas iela 16*: hier sind Teile der Theaterkollektion von Georg Sigismund Langewitz, Sammlungen von Theaterverwaltern wie der Großen und der Kleinen Gilde etc. zu finden. In der Abteilung *Archiv des Rigaschen Rats* in *Palasta iela 4* sind Handschriften wie die Personalakte der Direktoren und Künstler, Auskünfte über den Bau, Bestand und Wirken des Stadttheaters, Daten über den Theater-Pensionsfond und die Tätigkeit der Theater-Sterbekasse aufbewahrt. – *Latvijas Nacionālās operas arhīvs* [Das Archiv der Nationaloper Lettlands] in *Riharda Vāgnera iela 4*; *Latvijas Valsts arhīvs* [Staatsarchiv Lettlands] in *Bezdelīgu iela 1*: Fotoalben des Rīgaer Stadttheaters, 'Fundmaterialien' etc.
- <sup>13</sup> Zwischen 1919 und 1990 hat die Bibliothek innerhalb des Theatergebäudes wenigstens dreimal ihre Räumlichkeiten wechseln müssen. Im Zuge der allgemeinen 'Säuberung' und Umstrukturierung von Bibliotheken in Lettland Ende 1940 / Anfang 1950 trafen in der Nationaloper noch viele sinfonische Partituren mit dem alten Siegel *Musikalische Gesellschaft* ein, die auch heute noch hier aufbewahrt und für Konzerte benutzt werden.
- <sup>14</sup> In alten Räumlichkeiten des staatlichen Fernsehens; zuerst ein Jahr auf dem Dachboden, dann für ein paar Tage sogar im Hof wurden auch die bei der Grundrenovierung in der Oper gefundenen Materialien des deutschen Stadttheaters gelagert, bis sie in das lettische Staatsarchiv überführt wurden.
- <sup>15</sup> In den Räumen des liquidierten Operntheataters.

### Literatur

1. Asmuss N. A. *Album von Riga*. – Riga: W. F. Häcker, 1871.
2. Bērziņa V. *Jānis Zālītis*. – Rīga: Liesma, 1978.
3. Čeže M. *Ieskats Rīgas Pilsētas teātra finanšu vēsturē 1863.–1882. gada periodā* [Aus der Finanzgeschichte des Rigaer Stadt-Theaters in der Periode 1863–1882] // *Skaņuloki gadsimtos* / sast. Vita Lindenberga [hrsg. von Vita Lindenberga]. – Rīga: Zinātne, 2004, 55.–72., 244.–245. lpp.
4. Čeže M. *Werdegang des lettischen Opernkritikers am deutschen Rigaer Stadttheater 1863–1914* // *Deutsch-baltische musikalische Beziehungen: Geschichte-Gegenwart-Zukunft* / hrsg. von Audrone Žiūraitytė und Klaus-Peter Koch. – Studio-Verlag, 2003, S. 35–42.
5. Fūrmane L. *The Opera: Four Rings of History at the Theater* // *Latvijas Nacionālā opera*. – Rīga: Jumava, 2000, 240.–261. lpp.
6. *Gutachten der Criminaldeputation des Rigaschen Rathes in Sachen betr. den Brand des Stadttheaters* // *Rigasche Zeitung*. – 1883 / Beilage zu Nr. 58.
7. Krauss C. *Aufführungspraxis der Wiener Staatsoper* // *Höchste Leistung aus begeistertem Herzen. Clemens Krauss als Direktor der Wiener Staatsoper* / hrsg. von Götz Klaus Kende. – Salzburg: Residenz-Verlag, 1971.
8. *Latvju skaņu mākslinieku portrejas* / *Portraits des Musiciens Lettons* / sast. Jēkabs Vītoliņš un Roberts Kroders [hrsg. von Jēkabs Vītoliņš und Roberts Kroders]. – Rīga: J. Ozoliņš, 1930.
9. Peege H.-B. *Lettische Angriffe auf die kulturelle Herrschaftsstellung der Deutschen in Lettland*. – Greifswald, 1938.
10. Thur R. *Das Clemens Krauss-Archiv* // *Clemens Krauss 1893–1993. In Memoriam Götz Klaus Kende* / hrsg. von Günter Brosche. – Wien: Österreichische Nationalbibliothek, 1993, S. 17–19.
11. Torgāns J. *Einige bibliographische und archivarische Quellen zur Rigaer Musikgeschichte. Aus dem Rigaer Musikleben um 1800. Teil III / Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa* / hrsg. von Helmut Loos (*Deutsche Musik im Osten*: Bd. 10). – Sankt Augustin: Academia-Verlag, 1997, S. 301–305.
12. Walter B. *Thema und Variationen. Erinnerungen und Gedanken*. – Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1960.
13. *Der Wiederaufbau des Stadttheaters zu Riga*. Sonderabdruck aus dem Bericht über den Haushalt und die Verwaltung der Stadt Riga für 1887. – Riga: Müller'sche Buchdruckerei, 1888.

## **Alexander Maria Schnabel (1889–1969) und sein Tanzdrama *Der Aufruhr***

Die Musik von Alexander Maria Schnabel spiegelt nur eine Facette unter vielen anderen wider, die uns heute eine Vorstellung von seiner Persönlichkeit geben kann. Von seinen Ideen und von seinem Interesse um die Entwicklung des Musiklebens in Lettland zeigen ebenso deutlich die Texte, die er auf Seiten der regionalen Presse regelmäßig publiziert hatte, wahrscheinlich auf ein Verständnis und ein Echo in breiteren Kreisen hoffend. In der lettischen Musikzeitschrift, die jeden Monat von *Latvijas mūziķu biedrība* herausgegeben wurde, hat Alexander Maria Schnabel in drei Folgen<sup>1</sup> einen Aufsatz *Deutsches Musikleben in Lettland* publiziert:

*Nur schwer vermag sich die deutsche Musik in Lettland von den Wunden der Kriegszeit zu erholen und neue Anfänge zu finden. Sind es doch nur wenige Fäden, die aus der reichen Blütezeit unseres Musiklebens vor dem Kriege in die Jetztzeit führen. Während die lettischen schöpferischen Kräfte tief in ihrem Volkstum wurzeln und von dort ihre besten Kräfte empfangen, vermag der deutsche Künstler nur schwer die notwendigen Lebenskräfte im Heimatboden zu finden. Er ist gezwungen, sich den Nährboden und tatkräftige Fürsorge im geistesverwandten Deutschland zu suchen. So war es bereits vor dem Kriege und so ist es in erhöhtem Maße auch jetzt, wo das entkräftete Deutschtum in Lettland hart um seine wirtschaftliche Existenz zu ringen hat. Ich brauche nur die Namen Gerhard von Keussler, Emil Matthiessen, Eduard Erdmann zu nennen, die nur in Deutschland Raum und Licht für ihre Begabung haben finden können, um das Gesagte zu erhärten. [...]*

*Wohl besitzen wir eine Reihe vortrefflicher Künstler, eine Anzahl von Gesangvereinen, zwei Orchestervereine und etliche Kammermusikvereinigungen. Woher kommt es aber, daß alle diese Bestrebungen ohne eigentlich künstlerisches Vorwärtstreben, ohne höhere Ziele und Aufopferungswillen lediglich graue Alltagsarbeit leisten, während anderweitig dieselben Bestrebungen erfolgreich vorwärtsschreiten? Fraglos wird auch bei uns fleißig gearbeitet, ohne daß doch dadurch der allgemeine Stillstand behoben wird. Wir werden nie über „erfreuliche Leistungen“ hinwegkommen, wenn wir nicht den Willen zu hohen und höchsten Zielen*



*zu gelangen haben. Gewiß mag es und wird es bei dem Streben nach solchen Zielen zu bitteren Fehlschlägen kommen, besser aber ein Fehlschlag, der befruchtend wirkt, als ein beharren in unfruchtbarer Mittelmäßigkeit [8, 4–5].*

Die Zeitung *Rigasche Rundschau* hat die Kunst Alexander Maria Schnabels folgenderweise zu charakterisieren versucht:

Schnabel besitzt ein hervorragendes Talent namentlich für die musikalischen Entwicklungen, für den Satz, der aus sich herauswächst. Er pflegt glücklich zu sein im Ausgestalten seiner Ideen, eine natürliche Klarheit eignet ihm in den Durchführungen. Das hat zur Folge, daß man als Hörer seine oft weit ausgespannten Gebilde ohne Ermüdung und ohne sich willensbewußt zur Konzentration zu zwingen mit großem, ungestörten Interesse begleitet [7, 8].

Man muss zugeben, dass die lettische Musikzeitschriften in ihrer Begeisterung meistens viel zurückhaltender waren: *Schnabel ist ein Komponist mit dem starken Hang zum Modernismus und macht sich durch große Tüchtigkeit bei der Arbeit aufmerksam. Unter seinen Kompositionen, von denen wir in diesem Konzert ein Klavierquintett, 2 Sätze seines Streichquartetts und ganze Reihe von Sololiedern gehört haben, sind ein paar gut gelungen, besonders betrifft das einige Lieder. Größtenteils scheint leider, daß die Liebe zur Arbeit und innovative Bestrebungen bei diesem Autoren viel stärker als seine Begabung und Gefühl des künstlerischen Maßes ausgeprägt sind. Dissonante Harmonieen, melodische Armut, viel unnötige Längen, Naivität und Ungleichmäßigkeit beim Aufbau der Kompositionen [3].*

Wer hatte im Chor der Meinungen Recht gehabt und was wissen wir überhaupt vom künstlerischen Schaffen Alexander Maria Schnabels?<sup>2</sup> Und wie ist eigentlich zu verstehen, dass Alexander Maria Schnabel im Rigaer Adressbuch<sup>3</sup> sich nie als einen Komponisten, sondern immer als einen Kaufmann angegeben hat? Hat er damit ein unbewusstes Signal gegeben, dass für seine Umwelt in Wirklichkeit etwas mehr bedeutete, den ehrbaren Geschäftsmann vor sich zu haben, der in seiner Freizeit apropos auch zu musikalischen Schönheiten greifen will?

Was ist heutzutage in Riga von seinen Werken geblieben?

In der Nationalbibliothek sind noch einige Ausgaben seiner Kammermusik aufbewahrt, in der Bibliothek der Musikakademie Lettlands ist dazu noch eine

Ausgabe seines Zyklus *Lieder der Sehnsucht* mit handgeschriebenen Kommentaren auf Deutsch – möglicherweise vom Komponisten eigenhändig eingetragen, da er als Klavierbegleiter seiner Lieder in der damaligen Presse öfters erwähnt worden ist.

Sein Werk *Der Aufruhr*, mit dem er in die Musikgeschichte der lettischen Nationaloper eingegangen schien, war lange Zeit unauffindbar: im Museum für Schrifttum, Theater und Musik (*Rakstniecības, teātra un mūzikas muzejs*) in Riga sind bei der umfangreichen Kollektion der Nationaloper keine Katalog-Angaben mit dem Namen Alexander Maria Schnabel's zu finden, auch in der großen Sammlung des bedeutenden lettischen Dirigenten Teodors Reiters ist vom Alexander Maria Schnabel keine Spur. Vor einigen Monaten wurde in der Bibliothek der Nationaloper die Partitur des Tanzdramas *Der Aufruhr* gefunden. Diesem Tanzdrama wurde 1929 im Kreise der baltendeutschen Medien eine große Aufmerksamkeit gewidmet, das künstlerische und das politische Element unter einem Nenner bringend. *Rigasche Rundschau* hat zu diesem Anlass geschrieben:

*Wir nahmen bereits Gelegenheit darauf hinzuweisen, daß dieses die erste Aufführung eines Bühnenwerkes aus der Feder eines deutsch-baltischen Komponisten ist, das über die Bühne der Nationaloper geht, wie überhaupt die erste Aufführung eines Tanzspiels dieses Ausmaßes mit Beteiligung von Bewegungschören und großem symphonischen Orchester [9].<sup>4</sup>*

Der kurze, aber heftige Medienrummel um Alexander Maria Schnabel liess nach der Premiere des Werkes auch kritischen Stimmen freien Lauf. Der lettische Komponist und Kritiker Jēkabs Graubiņš sagte offen – wie fast immer – alles, was auf dem Herze lag: *Der einheimische deutsche Komponist Alexander Schnabel hat die Musik zum Tanzdrama „Der Aufruhr“ verfaßt. [...] Die Richtung des Schnabelschen Schaffens ist stark modern, aber, es scheint, ohne eigene Intonation und tiefere Intuition, ohne klar ausgeprägte Prinzipien geschrieben. [...] Weder bei der Konzeption des Dramas, noch bei der Musik ist ein dramatischer Kern zu spüren. Es ist mehr eine epische Erzählung als Drama, weil hier keine Komplikation, keine Intrige, auch kein echter Kampf und Sieg zu erleben ist. Nichts wächst, nichts ändert sich, und alle 4 Akte wellen ziemlich einfarbig weiter. In Momenten, die am stärksten*

*eine dramatische Stimmung haben sollen, ist eine Hilflosigkeit wie in der Musik, so auch bei der Inszenierung zu spüren [4].*

Aber auch in der deutschbaltischen Tageskritik kommen durch alle Gratulationen einige Passagen hervor, die reiche Nahrung zum Nachdenken bieten: als Stilprobe einer gewissen Zwiespältigkeit sei hier die Kritik von Guido Hermann Eckardt an der *Rigaschen Rundschau* vorgetragen:

*Die Musik A. M. Schnabels ist ausdrucksfähig kunstvoll zugespitzt und umfaßt Bewegungen und Beruhigungen auf der Bühne mit der gleichen Treue. Sie hat eine natürliche Räumlichkeit, sie dehnt sich froh, selbstgenießerisch hinein in den konstruierten Raum der Ereignisse und scheint niemals verlegen zu sein um den rechten Klang. Eine derartig nicht absolute und ganz und gar auf Illustration gerichtete Musik kann keine deutliche Form besitzen und springt im Rhythmischen wie im Harmonischen hin und her, ohne gerade Linien, ohne geradeaus sichtbare Ziele (alle Hervorhebungen hier und weiter sind von mir – M. Č.), sich ganz eins wissend mit dem pantomimisch Tänzerischen.*

*Schnabel beginnt mit großem Opernton und erhöht die Haltung bald hier, bald dort. Und wenn auch die Instrumentation liebevoll ausgestattet ist und der Autor kein Detail möglicher musikalischer Wirkung vergessen zu haben scheint, ist doch alles so verschmolzen mit dem Tanzdramatischen, daß der nicht beruflich interessierte Hörer immer nur das Ganze vor den Sinnen hat. Infolgedessen sieht er mehr, als er hört. Denn die Vorgeltung des Auges vor dem Ohr ist bekanntlich sehr bedeutend, man schärft den Blick, vor dem Gehör läßt man eher bloß passieren.*

*Diese Verschmelzung zwischen Musik und Bild wird zum Lobe der Schnabelschen Arbeit erwähnt, die nirgends eigenversponnen ist, nichts mehr sein will, als Balletmusik.*

*Mitten im ersten Akt schnell ein Marsch auf, mit dem dasjenige anhebt, was Spengler wahrscheinlich die zweite Musik-Roheit nennen würde. Nach der Kultur wird nun bewußt zurückgegriffen auf die Epochen vor ihr und es wird gesucht nach dem ursprünglich Einfachen, Harten, Vordreiklanghaften, elementar Ausbrechenden und solche Schachtfahrt in Vergangenheiten ist gespeist mit den schärfsten Rhythmen.*

*Wer die Furcht vor diesem krassen, eckigen Stampfen überwunden hat, wird hier Reize entdecken. Aber man kann wie die süße, ölige, rundliche, ebenso die kreischende, stockig-parallele, bohrende Klanghaftigkeit übertrieben und die modernen Komponisten müssen sich immerhin sagen, daß es auch sauren Kitsch gibt, im Gegensatz zum süßen. Strawinsky hat uns zuweilen mit ihm bekannt gemacht.*

*Im zweiten Akt, in dem die „Lichten Gestalten“ besonders im Vordergrund stehen, ist es denn mehr Lyrisches, das Schnabel zur Geltung bringt. Seine Instrumentation ist überaus farbensicher. Der mächtige Schlußakkord dieser Szene klingt bunt und leuchtend gläsern.*

*Eigentliche Tänze hat namentlich das lebhafteste dritte Bild. Sie sind oft faszinierend im Rhythmus und man bedauert beinahe, daß es ihrer nicht noch mehr sind.*

*Das Finale bedeutet szenisch nicht mehr viel und auch im Musikalischen gibt es hier keine rechten Steigerungen. Ein paar neue Motive klingen allerdings hervor.*

*Hoffen wir, daß Schnabel mit diesem großangelegten Werk sein Glück macht. Es äußern sich in ihm musikmalerische Kraft und ein ungewöhnliches Talent der Charakterisierung.*

*Kapellmeister Th. Reiter und das Orchester waren mit Liebe und Schwung bei der Sache [1].*

Hinzu noch einige Sentenzen des deutschbaltischen Rezensenten Oskar Grosberg über die Aufführung im Ganzen: *Einzelne Einfälle des Tanzregisseurs Sam Hyor müssen als sehr glücklich hervorgehoben werden, im allgemeinen wirkte die Wiederholung monoton stilisierten Schreitbewegungen und Gesten ermüdend.*

*[..] Herr Schnabel hätte dem Geschmacke des Publikums immerhin einige Konzessionen machen können, indem er für einige Tanzeinlagen im hergebrachten Sinne hätte sorgen können.*

*[..] Der Fortfall des ins Metaphysische sich verirrenden vierten Aktes wäre wohl kein Verlust, sondern Gewinn [5].*

Alexander Maria Schnabel hat selber die Einführung ins Tanzdrama *Der Aufruhr* verfaßt und der Presse zur Verfügung gestellt, hier vollständig zitiert, um ein

Beispiel des sogenannten *Zeitgeistes* hineinzubringen: *Das Tanzdrama "Der Aufruhr"* sucht die *Phantastik der Gegenwart* *musikalisch und tänzerisch* zu erfassen und darzustellen. Ein toller *Jahrmarktsrummel* mit *Boxkämpfen, Akrobatik, Jazztänzen* und anderen *Belustigungen* erfüllt die *Bühne* und *versinnbildlicht* im *Verein* mit *Einzeltänzen* wie *Charleston, Blues, Maschinentänzen, Totentänzen* und *Bildern des Elends, die moderne Großstadt*. Die *Phantastik der Wirklichkeit* wird *erhöht* durch *erregte Massen- und Revolutionsszenen*, die durch *Bewegungschöre* dargestellt werden.

Dem vom *Geist der Zeit* erfüllten *szenischen Geschehen* entspricht die *Musik*, die durch *hämmernde und synkopierte Rhythmen*, durch *Geräuschk Musik, Signale, Jazz* und durch *krasse Zusammenhänge* das *Bild* *unterstreicht* und es zu einer *Symphonie der Gegenwart* werden läßt. In *scharfen Dissonanzen* und *harten Linien* spiegelt sich die *grelle Wirklichkeit*. Diese *Musik* ist *weit entfernt* von der *Harmonie klassischer und romantischer Schönheit*, sie ist *rauh und hart* und doch von *sinnlichem Rausch* und *starker Vitalität* erfüllt, wie das *Leben der modernen Großstadt*.

In diesem *Zeitgeschehen* stehen *zwei Welten* *einander kraß gegenüber*: *grelle Wirklichkeit* und die *Welt des Geistigen*. *Erregte Massenszenen* *wechseln ab* mit *unwirklichen Traumbildern*. In *größter Härte* *prallen die Gegensätze* *aufeinander*, die *personifiziert* werden durch *den Führer* und *die Masse* *einerseits*, und *die Namenlose* und *die lichten Mädchengestalten* *andererseits*.

### 1. Akt: **Der Umsturz**

*Der erste Akt* stellt ein *revolutionäres Geschehen* *tänzerisch* dar. *Finstere unheildrohende Sturmnacht*. *Schemenhaft gleitet* die *Gestalt des Führers* *vorüber*, den *Schatten nahender Ereignisse* *vorauswerfend*. *Aus schwarzer Nacht* *bricht chaotisch* eine *erregte Menschenmasse* *hervor*. *Beim Anruf des Führers* *erschrickt sie* und *taucht in die Finsternis* *zurück*, aus der sie *gekommen*. *Erneuter Ruf des Führers* *weckt die Masse* und *entflammt sie* zu *revolutionärer Tat*.

## 2. Akt: **Die Idee**

*Dem elementaren Daseinskampf wird der Zuschauer durch den zweiten Akt entzogen, der ihn in lichte Sphären entführt. Traumhafte Mädchengestalten schreiten in milder Dämmerung dahin. Ihre namenlose Führerin tanzt den Tanz der Entrückung. In diese Welt des Geistigen gelangt siegestrunken der Führer. Er glaubt auch hierher Vernichtung tragen zu können, muß aber vor der Glorie des Visionellen weichen. Vergebens ruft er in blindem Vernichtungswahn die Masse herbei: auch sie muß, geblendet von dem vom Geistigen ausstrahlenden Licht, zurückweichen.*

## 3. Akt: **Die Großstadt**

*In grellste Wirklichkeit führt der dritte Akt in die Großstadt des Jazz, der Maschinen, der Arbeit, Charleston und Jazztänze wechseln in kaleidoskopischer Folge ab mit Bildern des Elends. Jedoch inmitten des marktschreierischen Großstadtbetriebes schreitet der Tod. Ihm verfällt Leben und Treiben der Stadt.*

*Während der Führer und die revolutionäre Masse auftreten, erscheinen auf der Höhe einer Freitreppe, einer Vision gleich die Lichtgestalten des zweiten Aktes. Gegensätze ballen sich zusammen, verdichten sich zu einem Knäuel.*

*– Da zerreißt der Führer das Durcheinander. Er stürmt die Stufen der Freitreppe empor, der lichten Vision entgegen. In den sich entspinneenden Todeskampf greift die namenlose Führerin ein. Vor ihr weicht der Tod. Aus den Schauern des Todeskampfes geht die erlösende Verbindung von Führer und lichter Idee hervor.*

## 4. Akt: **Der Morgen.**

*Der vierte Akt symbolisiert das Eindringen des Geistigen in die Wirklichkeit durch die Auflösung der Gegensätze und Vereinigung von Masse und lichten Mädchengestalten.<sup>5</sup>*

Dieses Tanzdrama<sup>6</sup> von Alexander Maria Schnabel ist szenisch nur einmal, am 14. Januar 1929, an der Nationaloper in Riga gezeigt worden. Der Tag der Premiere, nämlich 14. Januar<sup>7</sup> – und der in der Presse angesagte 21. Januar<sup>8</sup> – im Jahr 1929 lag am Montag. Für die Nationaloper ist der Montag immer der einzige freie Tag in der

Woche gewesen – wie früher, so auch gegenwärtig. *Der Aufruhr* war insofern keine im Spielplan der Oper eingeplante Aufführung. Die vom Dirigenten Teodors Reiters benutzte Partitur zeigt dazu noch ganz klar, dass er dieses Werk mit Kürzungen gespielt hat, was – soll man annehmen – etwas von seinem Misstrauen gegen die Aussagekraft dieser Musik bezeugt.

Wir haben jetzt kaum noch Erinnerungen aus jenen fernen Januartagen. Am 14. Januar 1929 liefen in Riga so viele Publikumslocker wie z. B. im Kino *Palladium* das Drama *Die Hinrichtung der Tänzerin oder Die unschuldig Verurteilte*. Im Theater *Kasino* wurde die Tragödie in 12 Akten *Wenn des Mannes Herz sich nach Liebe sehnt* gezeigt; auch ein Filmroman in 10 Akten *Frau, Mann und Sünde*. Am 13. Januar sang der beim Publikum geliebte Litauer Kipras Petrauskas in *Lohengrin*, an demselben Tag spielte dem Rigaer Publikum der weltberühmte Pianist Arthur Schnabel ein Konzert mit Werken von Franz Schubert.

Früher oder später kommt im Kontext des Vergangenen die nüchterne Frage auf, ob das hier so lange besprochene Tanzdrama *Der Aufruhr* mit dem Verfasser Alexander Maria Schnabel eigentlich zur Geschichte des Musiklebens in Lettland oder nur zur Chronik dieses reichen Musiklebens gehört. Modris Ekšteins, der eine Professur für Geschichte an der Universität in Toronto ausübt, wollte in solchen Fragestellungen eine grössere Klarheit schaffen: *Ich möchte hier einen Unterschied zwischen Chronik und Geschichte bemerkbar machen. Die Chronik ist ein Register der menschlichen Tätigkeit, und soll möglichst vollständig sein. Die Geschichte dagegen ist etwas mehr als Chronik; nämlich, die ist gleichzeitig Chronik und auch ein Leim, der diese Chronik zusammenhält. Geschichte ist der Sinn, was wir einer Chronik geben mögen* [2, 17]. Die musikalische Kritik aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts will der Nachwelt mehr oder weniger deutlich sagen, dass Alexander Maria Schnabel als Komponist – wenn überhaupt – nur auf dem kammermusikalischen Gebiete etwas zu bieten hat. Ungeachtet dieser Stimmen und auch ungeachtet meines kritischen Vortrages harrt die Partitur des Tanzdramas auf ihren musikalischen Neuentdecker. Denn eine echte Renaissance dieses deutschbaltischen Komponisten ist nur durch wiederholte Aufführungen seiner Werke möglich – was aber in absehbarer Zeit kaum zu erwarten ist.

### Anmerkungen

- <sup>1</sup> *Mūzika. Latvijas mūziķu biedrības mēnešraksts*. Oktober (S. 4–5), November (S. 5–6), Dezember (S. 4–5) 1925.
- <sup>2</sup> In der grossen lettischen Enzyklopädie der Zwischenkriegsperiode wurde Schnabel ganz kurz besprochen: *Schnabel, Alexander Maria, deutscher Komponist Baltikums, geb. 1890 in Riga, ist ein ausgesprochener Vertreter der musikalischen Moderne* [6, 41781].
- <sup>3</sup> Siehe z. B. *Rīgas Adresu grāmata* 1928/1929, S. 368 unter Adresse Kr. Barona 19, Wohnung Nr. 2.
- <sup>4</sup> Am 12. Januar wurde daselbst (*Rigasche Rundschau*, 1929 / Nr. 10, S. 14) extra noch ein Portrait von A. M. Schnabel publiziert.
- <sup>5</sup> Zitiert aus der Rezension von Oskar Grosberg [5].
- <sup>6</sup> Getanzt haben hier die Schüler von Anna Aschmann, die in ihrer Metodik den Prinzipien von Jacques Dalcrose gefolgt hat. Siehe: *Annas Ašmanes Mūzikas un ritmikas skola. Brīvības 40 dz. 4 // Atpūta* . – 1935 / Nr. 543, S. 13.
- <sup>7</sup> Am 5. Januar in der *Rigaschen Rundschau* (1929 / Nr.4, S. 3) folgend angekündigt:  
*Schule Anna Aschmann. National-Oper. Montag, den 14. Januar, 8 Uhr.*  
*Uraufführung „Der Aufruhr“. Musik Alexander M. Schnabel, Tanzregie: Sam Hyor, Nationaloper Orchester, Leitung Theodor Reiter. Mitwirkend: Schüler der Tanzklassen und der Bewegungschor, ca.100 Personen. Karten à Ls 5.50 bis -.85.*
- <sup>8</sup> *Segodnja večerom* schreibt am 16. Januar 1929, daß *Mjatež*, Tanzdrama S. Hyors mit der Musik A. M. Schnabels wird am 21. Januar letztes Mal gezeigt. Die Probe für Tanzchöre findet in der Schule am 20. Januar statt. Es ist möglich, dass der intensiv angesagte und am 21. Januar in Riga gezeigte neue Film, nämlich *Anna Karenina* mit Weltstars Greta Garbo und John Gilbert in den Hauptrollen, eine allzustarke Konkurrenz für das Tanzdrama gebildet hat. Am 21. Januar steht in der Ecke der Zeitung unter einer grossen Werbung ganz klein geschrieben: *Schüler-Aufführung der Schule Anna Aschmann. „Der Aufruhr“, den 21. Januar. Karten à Ls.4.00 bis -.80.* Am nächsten Tag folgt ein Rückruf: *Der Aufruhr*. *A. M. Schnabels „Tanzdrama“ wurde wegen Erkrankung Sam Hyors nicht aufgeführt.*



### Literatur

1. Eckardt G. H. *Die Musik Alexander Maria Schnabels* [...] // Rigasche Rundschau. – 1929 / Nr. 12.
2. Ekšteins M. *Karš un skaistums* [intervē Ieva Lešinska] // Rīgas Laiks. – 2005 / 3. nr., 16.–21. lpp.
3. Graubiņš J. *Jaukti koncerti* // Mūzika. – 1925 / februāris, 68. lpp.
4. Graubiņš J. *Mūzika* // Ilustrēts Žurnāls. – 1929 / 2. nr., 62. lpp.
5. Grosberg O. *Der moderne Tanz will* [...] // Rigasche Rundschau. – 1929 / Nr. 12.
6. *Latviešu konversācijas vārdnīca*: 21. sējums. – Rīga: A. Gulbis, /1940/.
7. Scheunchen H. *Alexander Maria Schnabel: Leben und Werk*. – Esslingen: S. n., 1989.
8. Schnabel A. M. *Deutsches Musikleben in Lettland* // Mūzika. – 1925 / oktobris, 4.–5. lpp.
9. *Zur Aufführung des "Aufbruch" in der Nationaloper* // Rigasche Rundschau. – 1929 / Nr. 9.

## TRADICIONĀLĀ MŪZIKA

Anda Beitāne

### Vēlīnās izcelsmes vokālā daudzbalsība latviešu tradicionālajā mūzikā. Dokumentācija un izpēte

Mūzikas zinātnē nereti sastopams viedoklis, ka latviešu tradicionālā vokālā mūzika lielākoties ir vienbalsīga. Šādam apgalvojumam par labu liecina arī tas, ka vairums pierakstīto melodiju patiešām ir vienbalsīgas. Šis apstāklis acīmredzot mudinājis daudzbalsību latviešu tautasdziesmās uzskatīt par samērā retu parādību. Vai tas tā patiešām ir, šodien nav vairs iespējams empīriski pierādīt, taču domājams, ka sava nozīme šeit varētu būt bijusi arī tradicionālās mūzikas vākšanas metodēm. Pieejamie materiāli rāda, ka lielākoties folkloras vācēji dziesmas pierakstījuši no vienas teicējas, kas, protams, tikpat kā izslēdz iespēju fiksēt daudzbalsību. Jāatzīmē arī, ka laikā, kad tika pierakstīti šobrīd publicētie un arhīvos uzkrātie materiāli, folkloras vācēji par savu galveno uzdevumu uzskatīja tautas melodiju dokumentēšanu, nevis visaptverošu latviešu vokālās daudzbalsības tradīciju izpēti. Tādējādi iespējams, ka, neraugoties uz salīdzinoši nelielo pierakstu skaitu, vokālā daudzbalsība Latvijā bijusi plaši izplatīta, taču ne vienmēr tikusi fiksēta.

Šo domu izteicis jau Jānis Mediņš rakstā *Polifonās domas pirmsākumi latviešu tautas un profesionālajā mūzikā (analītiskas piezīmes)*. Viņš atzīmē, ka *latviešu folkloristika, plaši iztīrējot tautas monodijas likumības, daudzbalsības izpausmēm pievērsusi ievērojami mazāku uzmanību. Pa daļai tas izskaidrojams ar daudzbalsības mazāku izplatību Latvijā salīdzinājumā, teiksim, ar krievu, lietuviešu u. c. tautu mūziku, pa daļai – ar atsevišķu folkloristu nostādnēm, kuri par “tīri” latvisku atzina un līdz ar to savos darbos vairāk pievērsās tikai vienam kolektīvās intonēšanas paveidam – tā saucamajai teicēju, vilcēju un locītāju daudzbalsībai (burdonam)* [15, 132].

Latviešu tradicionālajā mūzikā pastāv divi daudzbalsības pamatveidi – senās un vēlīnās cilmes daudzbalsība, turklāt pēdējā veidojusies funkcionālās harmonijas ietekmē. Vokālā daudzbalsība cita vidū pieminēta un vairāk vai mazāk raksturota dažādu latviešu tradicionālās mūzikas pētnieku – Jurjānu Andreja, Jēkaba Graubiņa,

Jāņa Mediņa, Emiļa Melngaiļa, Makša Goldina, Jēkaba Vītoliņa, Andreja Krūmiņa u. c. – darbos. Tomēr jāatzīst, ka ir tikai nedaudzi plašāki zinātniski pētījumi, kuros šādas daudz balsības izvērtējumam ierādīta galvenā vieta. Trimdas latviešu muzikologa Kārļa Brambata apjomīgais pētījums *Vilcēju vairākbalsība latviešu tautas dziesmās un tās iespējamais vecums* (1973–1974) ir pirmais, kurā sīki analizēta latviešu burdondaudz balsība. 1983. gadā tam pievienojas līdzīgas ievirzes šī paša autora darbs *The Vocal Drone in the Baltic Countries (Vokālais burdons Baltijas valstīs)*. 1986. gadā Latvijā, neatkarīgi no K. Brambata, radniecīgu jautājumu loku aplūko Vilis Bendorfs pētījumā *К вопросу о взаимоотношении прибалтийского и балканского очагов народного многоголосия (Salīdzinot Baltijas un Balkānu reģiona tautas daudz balsību)*, kas tā arī nav publicēts. Burdondaudz balsības izpēti 80. gadu beigās turpina Mārtiņš Boiko sadarbībā ar antropoloģi Raisu Deņisovu, publicējot rakstu *Mūsu ēras 1. gadu tūkstotis baltu tautu etniskajā vēsturē un tā atbalsis tautas mūzikā* (1990). Seko nopietns un izvērstis M. Boiko pētījums *Этноисторические аспекты латышского бурдонного многоголосия (Latviešu burdondaudz balsības etnovēsturiskie aspekti; 1990)*. Burdondaudz balsības tradīcijas pētītas arī M. Boiko studentes Gītas Lanceres diplomdarbā *Latviešu refrēndziesmu un burdondaudz balsības tradīcijas – to vēsturiskās attiecības* (aizstāvēts Latvijas Valsts konservatorijā, tagadējā JVLMA, 1989). Jāpiemin M. Boiko pētījums *Sutartīņu pēdas Latvijā* (1987) un Hamburgas universitātē aizstāvētā doktora disertācija *Die litauischen Sutartines. Eine Studie zur baltischen Volksmusik (Lietuviešu sutartīnes. Pētījums par baltiešu tautas mūziku; 1995)*, kurā, kaut arī pētījuma tiešais objekts ir lietuviešu sutartīnes, autora uzmanības lokā ir visu Baltijas tautu mūzika. Šajā darbā pirmoreiz latviešu tradicionālās mūzikas pētniecībā aplūkotas vairākas daudz balsības formas, kas iepriekš literatūrā vispār nav pieminētas. Viena no tām ir daudz balsība ar solo augšējo pavadbalsi, kas sīki analizēta šo rindu autore maģistra darbā *Vokālā daudz balsība ar augšējo pavadbalsi Šķilbēnu pagastā* (JVLMA, 1996).

Tādējādi redzam, ka nopietna un sistemātiska latviešu vokālās daudz balsības pētniecība aizsākusies samērā vēlu – 20. gadsimta 70. gados – un bijusi vērsta galvenokārt uz senā slāņa daudz balsības formu apzināšanu.

Līdzās senā slāņa daudz balsībai Latvijā pastāv arī jaunākas izcelsmes vokālās daudz balsības formas. To pamatā ir funkcionālajā harmonijā sakņotā vokālā daudz balsība, kas, visticamāk, radusies Rietumeiropas muzikālās domāšanas principu ietekmē. Vēlīnās daudz balsības publicējumi atrodami visos līdz šim izdotajos latviešu tradicionālās mūzikas krājumos – Jurjānu Andreja *Latvju tautas mūzikas materiālu* sešās burtnīcās (1894–1926), E. Melngaiļa *Latviešu mūzikas folkloras materiālu* trijās daļās (1951–1953), J. Vītoliņa krājumos *Latviešu tautas mūzika* (1958–1986) u. c. Laika posmā no pirmajiem publicējumiem līdz 20. gadsimta 90. gadiem plašāku pētījumu šajā jomā nav. Ir tikai vairāki raksti, kuros līdzās citai tematikai nedaudz skarts arī šis daudz balsības veids.

Vēlīnās izcelsmes daudz balsību jau 19. gadsimta beigās savu folkloristisko ceļojumu laikā Kurzemē konstatē Jurjānu Andrejs, kurš 1892. gadā, vēl pirms *Latvju tautas mūzikas materiālu* publikācijas, raksta sekojošo: *Darbu beiguši, pēc pusdienas devāties ceļā uz Bārtu, kur nonācām pievakarē pie skolotāja Bergmaņa kga. Steidzamam darba laikam esot, bij jānogaida, kad ļaudis, kas varētu priekšā dziedāt, vakarā, darbu nobeiguši, nāks mājā. Tā gaidot un materiālus kārtojot, tumsai metoties, mūs iz skolas dārza pārsteidza it patīkamas un gaišas vairākbalsīgas dziesmas skaņas. It neviļus bij jāprasa mājas tēvam, vai tie tik nav viņa kora dziedātāji, kas varbūt nodomājuši mūs ar serenādu pārsteigt?*

*Uz to mums Bergmaņa kgs atbildēja, ka dziedātāji esot darbinieki, kas pa laikam tā dziedot, sevišķi uz darbu ejot un no tā pārnākot. Kad vēl bijām prasījuši, vai šie darbinieki nav varbūt agrāk skolās šīs vairākbalsīgās dziesmas izmācījušies, mums Bergmaņa kgs atbildēja ar “nē”, piezīmēdams, ka visā pamalē tā dziedot. Atrazdami šādu vairākbalsīgu tautas dziesmu dziedāšanu par sevišķi ievērojamu, cītījāties pēc iespējas meldijas un harmonijas pamatīgi uzrakstīt. Pavisam uzzīmējām 9 dziesmas, no tām vienu ar vilcējām. Šīs meldijas saucējas balsī sastopams intervāls – pamazinātā kvarta, kas nebij atrodama nevienā no manis līdz šim uzrakstītām dziesmām. Citas dziesmas it visas dziedāja pamīšam gan divbalsīgi, trīsbalsīgi un četrbalsīgi. Tā kā pavadošās balsis dzied gan augstāk, gan zemāk par īsto meldiju, tad pati īstā meldija diezgan grūti cauri dzirdama un uzrakstāma. Muzikāliskā satura ziņā viņas liekas nepiederot pie*

*l o t i s e n a j ā m* [izcēlums mans – A. B.]. *Harmonijā sastopami visvairāk galvenie toņu kārtas trijskaņi un dominantseptakords, retāk sestā kāpšļa trijskaņis* [10].

Tādējādi Jurjānu Andrejs jau 19. gadsimta beigās piemin vēlīnās izcelsmes daudzbalsību un arī īsi raksturo to no harmonijas viedokļa. Šis apraksts ir ļoti nozīmīgs. Tas rāda, ka vēlīnās izcelsmes daudzbalsība, šajā gadījumā Kurzemes novada tautasdziesmās, ir pamanīta jau pašā latviešu tradicionālās mūzikas izpētes sākumos.

Ar informāciju par vēlīnās izcelsmes daudzbalsību Latgalē, gan tikai fakta konstatācijas līmenī, sastopamies E. Melngaiļa grāmatā *Latviešu dancis* (1949), kurā tās autors pavisam īsi norāda uz šāda daudzbalsības tipa eksistenci. Raksturojot trīs-, četr- un piecbalsīgo dziedāšanu Latgalē, viņš atzīmē [16, 12]: *Šāda daudzbalsība vēl patlaban ir ronama Malienas latviskākos apvidos, aiz Lubānas Bērzpilī, aiz Ludzas Zvirgzdienā. Kur sanācis bariņš dziedātpratēju, tur koris iet vaļā, ar spilgtiem soprāniem, ar skanīgiem, dziļiem altiem. Katrs dzied tai augstumā, kur viņam ērtāk. Tāda dziedāšana raksturīga arī pie krieviem: c подголосками* (tulkojumā no krievu val. – *ar piebalsīm*).

Šo novērojumu rakstā *Daudzbalsība latgaliešu tautas mūzikā* (1965) citē un komentē M. Goldins, paužot neizpratni, kāpēc E. Melngailis savā aprakstā nav minējis arī citus novadus Latgalē, piemēram, ar šāda tipa daudzbalsīgas dziedāšanas tradīcijām bagāto Preiļu novadu, kurā viņš pats pierakstījis deviņus no saviem 45 Latgalē savāktajiem daudzbalsības paraugiem. M. Goldins piekrīt E. Melngaiļa apgalvojumam, ka šāda tipa daudzbalsība raksturīga arī krievu dziesmām, un norāda, ka 19. gadsimta Krievijā harmoniskā daudzbalsība bija plaši izplatīta humoristiskajās un deju dziesmās. Tomēr viņš neuzskata, ka šeit būtu vietā paralēles ar piebalsu polifoniju [6].

Minētā E. Melngaiļa atziņa par šo harmoniskās daudzbalsības veidu atzīmēta arī toreizējā Latvijas Valsts konservatorijas studenta Paula Kveldes diplomdarbā *Preiļu rajona tautas dziesmas* (1955), kurā autors gan neiztīrā atsevišķus vokālās daudzbalsības tipus, taču min vairākus piemērus, kas nepārprotami pieder pie vēlīnās izcelsmes daudzbalsības formām. P. Kvelde raksturo Preiļu rajona Ždanova vārdā

nosauktā kolhoza (Anspoku ciemā) etnogrāfisko ansambli, tā teicējas un viņu repertuāru. Šī diplomdarba galvenā vērtība ir tajā ietvertie dziesmu pieraksti (65 dziesmas un rotaļas), kurus autors veicis Anspoku ciemā 1954.–1955. gadā un kurus vēlāk savos darbos plaši izmantojuši M. Goldins, J. Mediņš u. c. tradicionālās mūzikas pētnieki. Neraugoties uz paša P. Kveldes apgalvojumu, ka *Preiļu rajona etnogrāfiskais ansamblis dzied tikai daudz balsīgi* [13, 61], vairums dziesmu (60) pierakstītas kā vienbalsīgas melodijas, un tikai dažas no tām P. Kvelde fiksējis kā daudz balsīgas. Pēdējās raksturojot, viņš atzīmē: *Preiļu rajona Ždanova v. nos. kolchoza etnogrāfiskais ansamblis tautas dziesmas dzied pēc sava īpatnēja balsu salikuma. Daudz balsīgais dziedājums veidots no 3–6 atsevišķu balsu partijām, bet visbiežāk gan dzied četr balsīgi un piec balsīgi* [13, 65]. Turpinājumā lasāms, ka šīs balsis vienmēr tiek veidotas pēc zināmas likumības, kuru ansambļa dalībnieces pārņēmušas no iepriekšējām paaudzēm un arī, kā norāda autors, *neapšaubāmi pašas pilnveidojušas un attīstījušas* [13, 66]. Šim ansamblim tipisko daudz balsības veidu P. Kvelde raksturo šādi: *Pirmā balss dzied melodiju augšējā reģistrā. [...] Otrās balss melodiskā līnija virzīta paralēli pirmajai balsij, lielākoties tercās attālumā. [...] Trešā balss parasti mēģina izvilkt taisno balsi. Tai ir līdzienāka melodija. [...] Ceturtā balss skan oktāvās paralēli pirmajai balsij. [...] Piektā balss [...] – paralēlās decīmās ar pirmo balsi* [13, 66]. Sava darba noslēgumā P. Kvelde secina, ka *teicējas, balstoties uz senām tautas daudz balsības tradīcijām un tās lielā mērā pilnveidojot, papildinot un attīstot, ir izveidojušas savdabīgu, diezgan noteiktu piebalsu daudz balsības sistēmu, pēc kuras jebkuru tautas dziesmu var ātri vien uz balsīm sadziedāt* [13, 73].

To, ka minēto daudz balsības veidu teicējas ir lielā mērā pilnveidojušas un attīstījušas, apliecina arī P. Kveldes darbā raksturoto dziesmu skaņu ieraksti; tie veikti 1955. gadā, gatavojoties LPSR Kultūras un mākslas dekādei Maskavā, un pieejami Latvijas Radio skaņu ierakstu arhīvā. Šajos ierakstos fiksētais izpildījums, acīmredzami sava laikmeta ietekmēts, ir samērā tuvs 50. gados Krievijā izplatīto tautas mūzikas koru interpretācijas manierei. Tādējādi P. Kveldes savāktā materiāla (vai arī minēto skaņu ierakstu transkripciju) izmantošana zinātniskos pētījumos bez attiecīgiem paskaidrojumiem var radīt maldīgu priekšstatu par viņa raksturotā novada daudz balsības tradīcijām. Tomēr nav noliedzams, ka minētā daudz balsības veida

pamatā pavisam noteikti ir arī vēlīnās cilmes daudzbalsības formas, to vidū, iespējams, arī daudzbalsība ar augšējo pavadbalsi.

1958. gadā saistībā ar periodiskā izdevuma *Latviešu mūzika* klajā nākšanu sākas dažādiem tradicionālās mūzikas jautājumiem veltīta rakstu sērija. Līdzās citai tematikai šajās publikācijās zināma uzmanība pievērsta arī vēlīnās izcelsmes daudzbalsībai.

Jau pirmajā laidienā atrodam komponista Aldoņa Kalniņa rakstu *Latgalē melodijas vācot* (1958), kura tapšanu, kā rāda nosaukums, sekmējusi 50. gados izplatītā jaunākās paaudzes komponistu pievēršanās tradicionālās mūzikas vākšanai. Raksturojot 1955. gada vasarā Viļānu rajonā pierakstīto tautasdziesmu daudzbalsību, Aldonis Kalniņš atzīmē: *Latviešu tautasdziesmai raksturīgo daudzbalsību (ar teicējām, locītājām un vilcējām) neizdevās sastapt. Latgalē raksturīga cita tipa – harmoniskā daudzbalsība: dzied visbiežāk divbalsīgi, galvenokārt tercās intervālos, šad tad aizskarot arī citus intervālus – prīmu, sekundu, kvartu, kvintu. [...] Sanākot vairākām teicējām vienkopus (pat divām), parasti jau mēģina paņemt arī otru balsi, dziedāt “uz balsīm” [11, 90–91].*

Šis īsais raksturojums ļauj izdarīt vairākus secinājumus. Pirmkārt, redzam, ka 1955. gadā Aldonis Kalniņš (un ne tikai viņš) par latviešu tradicionālajai mūzikai raksturīgu uzskata burdondaudzbalsību, ko, protams, meklē arī Viļānu pagastā. Šeit uzskatāmi parādās folkloras ekspedīciju lielā nozīme, kas ļāva tautasdziesmu vācējiem sastapt tautasdziesmu tās dabiskajā vidē un tādējādi mainīt arī vienu otru iesīkstējušu uzskatu, piemēram, viedokli, ka latviešu tradicionālajā mūzikā galvenais un dominējošais daudzbalsības veids ir burdondaudzbalsība. Nācās konstatēt acīmredzamo: proti, Latgalē šī daudzbalsības forma nebūt nav pati tipiskākā. Otrkārt, šajā raksturojumā sniegtais termins *harmoniskā daudzbalsība* ievērojami paplašina priekšstatu par latviešu tradicionālās daudzbalsības kopējo ainu. Treškārt, ļoti būtiska ir autora norāde uz teicēju tieksmi, sapulcējoties vienkopus, dziedāt daudzbalsīgi. Šis apstāklis būs jāņem vērā, meklējot t. s. harmoniskās daudzbalsības veidošanās nosacījumus un analizējot tās izveides principus, ko, protams, nosaka Rietumeiropas funkcionālajā harmonijā balstītās muzikālās domāšanas ietekme. Tāpat tas būs jāņem

vērā, raksturojot šī daudz balsības veida izplatību, ko lielā mērā iespaido teicēju spēja veidot daudz balsību, citiem vārdiem, viņu dabiskā muzikalitāte.

*Latviešu mūzikas* pirmajā laidienā publicēts arī J. Vītoliņa raksts *Par dažām latviešu tautas mūzikas iezīmēm* (1958), kurā autors raksturo savus Liepājas novadā savāktos tradicionālās mūzikas materiālus. Aplūkojot šī novada daudz balsības tradīcijas, J. Vītoliņš konstatē: *Blakus apdziedāšanās dziesmu primitīvajai vairākbalsībai ar teicējām, locītājām un vilcējām, kā dzied arī daudzas gavilēšanas dziesmas, Liepājas novada tautas mūzikā dzīvo arī jaunāka, harmoniska tipa divbalsīga un trīs balsīga dziedāšanas tradīcijas* [18, 54].

Šajā sakarā autors citē jau minēto Jurjānu Andreja 1892. gada publikācijas fragmentu, kā arī raksturo viņa pierakstītās daudz balsīgās dziesmas: *Šajās dziesmās pārmijus ar unisoniem, tercu, kvintu divbalsību ir arī trīs balsīgi posmi trijskaņos vai dominantseptakordā, dziesmu nobeigums unisonā vai tercā* [18, 56]. J. Vītoliņš atzīmē, ka daudzi līdzīga tipa pieraksti iegūti arī vēlāk Bārtā un Nīcā. Viņš min šādus žanus: Nīcas ātrās braucēju dziesmas, Bārtas un Nīcas darba un gavilēšanas dziesmas u. c. Autors norāda, ka šo dziesmu jaunākie divbalsīgie un trīs balsīgie pieraksti principā neatšķiras no agrākajiem, un secina, ka šādas vairākbalsīgas dziedāšanas tradīcijas Nīcas un Bārtas apvidos joprojām ir dzīvas.

J. Vītoliņš raksturo arī dziesmu atskaņojuma veidu: *Kā liecina tiešā šādu dziedājumu praktika, piemēram, iedziedājumi fonogrāfā, teicējas šādas dziesmas dzied ļoti brīvi un "neiemācīti", tāpat improvizējot arī otru balsi, kā redzam variējumus vienbalsīgajos dziedājumos, īpaši svaigi un droši, ar lielu enerģiju dažās straujās, dinamiskās dziesmās [...], kur unisoni, sekundu, tercu, kvartu, kvintu, oktāvu intervāli divbalsībā mainās kā īstā kontrapunktā. Dažos gadījumos šādu divbalsību var pamatoti saukt par harmoniski kontrapunktisku. Jānorāda arī uz gadījumu, kur divas teicējas dzied it kā vienu un to pašu meldiju, bet katra nedaudz citādāk variējot, ar ko rodas heterofoniskais divbalsības veids* [18, 56]. Tādējādi mūsu priekšā līdzās vispārējam apzīmējumam *harmoniskā tipa daudz balsība* jau ir arī konkrētāki termini – *harmoniski kontrapunktiskā* un *heterofonā* daudz balsība. Līdz ar to J. Vītoliņš šajā rakstā pirmoreiz norāda uz dažādām vēlinās izcelsmes daudz balsības formām.



Likumsakarīga ir autora vēlēšanās noskaidrot šāda tipa daudz balsības izcelsmi. Ņemot vērā Liepājas novada ģeogrāfisko stāvokli, kā arī to, ka vietējie dziedātāji harmoniskā tipa divbalsīgās un trīsbalsīgās dziesmas sauc par *leišiem* (*leiti vilkt*), J. Vītoliņš uzdod jautājumu – vai šādi vairākbalsībai ir kāds sakars ar lietuviešu tradicionālās mūzikas daudz balsību? Meklējot atbildi uz šo jautājumu, viņš atsaucas uz lietuviešu pētniekiem A. Sabaļausku (*Sabaliauskas A. Lietuviu dainu ir giesmiu gaidos. Helsinki, 1916*) un T. Brazi (*Brazys T. Die Singweisen der litauischen Dainos. Wilna–Stuttgart, 1918*), kuri šādu dziedāšanas veidu skaidro ar garīdzniecības ietekmi un konstatē, ka lietuviešu tautasdziesma ar to neko nav ieguvusi, jo paralēlu tercu virzība ir ļoti primitīva – tā padara melodiju gan vienmuļāku, gan nabadzīgāku. Viņi arī norāda, ka šāda tipa daudz balsība lietuviešu tautasdziesmās ir samērā jauna un varētu būt ieviesusies 19. gadsimta pirmajā pusē [18, 56–57].

Savukārt J. Vītoliņš atzīst, ka zināma radniecība starp Bārtas un Nīcas harmoniskā tipa vairākbalsīgo dziedāšanu, no vienas puses, un lietuviešu tercu divbalsību un akordisko daudz balsību, no otras puses, pastāv, lai gan, kā viņš atzīmē, Liepājas novada vairākbalsīgajos dziedājumos nav viscaur paralēlās tercās izturētu balsu; šī īpatnība ļauj autoram secināt, ka Nīcas un Bārtas harmoniskā tipa divbalsībai vai trīsbalsībai *nepiemīt tas nabadzīgais primitīvisms, kāds neizbēgams vienmuļajam otras balsis piedziedājumam paralēlās tercās viscaur dziesmai* [18, 57].

J. Vītoliņš domā, ka šāda vairākbalsība Bārtā un Nīcā varētu būt radusies arī vietējās kordziedāšanas tradīciju iespaidā 19. gadsimtā. Kā apstiprinājumu savam pieņēmumam viņš min faktu, ka Rucavā, kas atrodas vēl tuvāk Lietuvai nekā Nīca un Bārta, šāda vairākbalsība nav pierakstīta [18, 57].

Šajā pašā gadā izdots cikla *Latviešu tautas mūzika* pirmais sējums *Darba dziesmas*, kura ievadā J. Vītoliņš, komentējot atsevišķus vēlinās izcelsmes daudz balsības pierakstus, īsi raksturo šī daudz balsības veida izpausmes arī citos Latvijas novados. Viņš atzīmē, ka Preiļu tautasdziesmu ansambļa repertuārā ir trīsbalsīgas dziesmas, *divām balsīm dziedot oktāvās, trešajai, zemākajai, piedziedot pavadījuma balsi galvenokārt tercās, šur tur ieķerot pa kvintai vai kvartai pret melodiju, nobeigums unisonā* [17, 7]. J. Vītoliņš norāda arī uz atsevišķām

pierakstītajām talku dziesmām, kas tikušas izpildītas Latgales harmoniski kontrapunktiskajā divbalsībā [17, 10–11].

1962. gadā publicētajā rakstā *Latviešu tautasdziesma E. Melngaiļa pierakstos* M. Goldins, balstoties uz E. Melngaiļa Latgalē savāktajiem materiāliem, norāda, ka Latgales tradicionālā mūzika ir bagāta ar specifiskiem melodiju veidiem un daudzbalsības formām. Viņš raksta: *Latgales dziesmu daudzbalsībai ir vēlna izcelšanās – XVIII gadsimta beigās tā izveidojās uz harmonijas pamatiem. Norādītā veida daudzbalsībā dzied ātrās dziesmas ar nelielu skaņu apjomu (līdz sekstai), kurām nereti ir dejas dziesmas raksturs. Šīs pašas par sevi ne vienmēr izteiksmīgās meldijas atdzīvojas koru dziedājumā. Atsevišķu balsu ritmika tādā meldijā maz diferencēta, un meldiju var dziedāt jebkura balss* [7, 80]. Šajā atziņā būtiski trīs momenti. Pirmkārt, autors mēģinājis konkretizēt Latgales harmoniskās daudzbalsības vecumu, otrkārt, tiek izcelts noteikts melodiju tips, kam raksturīga šāda veida daudzbalsība, treškārt, ir atzīmēts, ka pamatmelodiju var dziedāt ikviena balss.

Latgales daudzbalsībai uzmanību pievēršis arī A. Krūmiņš savā rakstā *No tautas meldiju vācēja pieredzes* (1962). Autors norāda, ka *Latgalē visvairāk pazīstama harmoniskā daudzbalsība – notis pret noti intervāla vai akorda veidā (trijskaņi un to apvērsumi)* [12, 112]. Turpinājumā A. Krūmiņš raksturo šo daudzbalsības veidu sīkāk: *redzam, ka visa terceta kopējais diapazons ir šaurs – mazā seksta* (runa ir par konkrētu piemēru, kam šajā gadījumā nav būtiskas nozīmes – A. B.). *Trīs balsība nav konsekventi izturēta, faktiski tikai daži akordi ir trīs balsīgi. [...] augšējā balss bieži skan unisonā ar vidējo balsi. Ļoti raksturīga ir abos piemēros sastopamā harmoniskā secība I–VII–I* [12, 113]. Autors pievērš uzmanību arī ar šo daudzbalsības veidu saistītajai terminoloģijai. Viņš raksta: *Par daudzbalsīgo dziedāšanu teicējas pašas paskaidroja, ka augšējo balsi sauc par “paceļšonu viersā”, bet vidējo – par pirmo balsi* [12, 113]. Tādējādi mūsu priekšā nepārprotami ir pirmā daudzbalsības ar augšējo pavadbalsi konstatācija. Lai gan A. Krūmiņš šādu secinājumu tieši neformulē, faktiski to apliecina tikko citētais teicēju stāstījums un apstākļi, ka gan viņas pašas, gan viņu dziedātie daudzbalsības piemēri pārstāv Balvu rajona novadus, kuros daudzbalsība ar augšējo pavadbalsi eksistē arī patlaban. Būtībā A. Krūmiņš 1962. gadā arī objektīvi nevarēja izdarīt secinājumus par šādas specifiskas vēlnās

daudzbalsības formas pastāvēšanu, jo, kā rāda iepriekš aplūkoti raksti, jaunākas izcelsmes daudzbalsība tik tikko bija nokļuvusi pētnieku uzmanības lokā.

A. Krūmiņa publikācijā pieminēta vēl kāda daudzbalsības forma: *1959. gada vasarā Daugavpils rajonā nejauši uzgāju blakus harmoniskajai daudzbalsībai arī kontrapunktisko daudzbalsību. [...] Viens no spilgtākiem kontrapunktiskās divbalsības piemēriem ir "Aiz kaļņeņa lela muiža", kur otrā balsī skan pilnīgi patstāvīga melodija ar savu ritmisko zīmējumu. Redzam, ka abu balsu kopskaņas laikā rodas ne vien konsonances (tercas, kvintas), bet arī disonances (sekundas) aizturu veidā. Interesanti, ka locījumi nekad nav abām balsīm vienā laikā, bet pārmaiņus. Jāaizrāda arī, ka ikkatra panta sākumā pirmās pēdas laikā otrā balss klusē. Bieži gadās, ka otrajai balsij pēc pauzes jāiestājas pusvārdā. Tāpat kā harmoniskajā daudzbalsībā, arī šeit bieži sastopam unisonus [12, 113–114].*

A. Krūmiņš nodala divu veidu vēlinās izcelsmes daudzbalsību – harmonisko un kontrapunktisko. Lai gan autors to nenorāda un, domājams, arī pats vēl neapzinās, viņš saistībā ar Latgales harmonisko daudzbalsību ir netieši raksturojis daudzbalsības veidu, kura tipiska pazīme ir pamatmelodijas skanējums vidusbalsī – citiem vārdiem, daudzbalsību ar augšējo pavadbalsi, kas zinātniskajā literatūrā oficiāli tiks pieteikta pēc 30 gadiem.

1965. gadā publicētajā M. Goldina rakstā *Daudzbalsība latgaliešu tautas mūzikā* uzskatāmi parādīts, ka ir izšķirama divu veidu – senās un vēlinās cilmes daudzbalsība. Kā piemērus otrajai autors min trīs-, četr- un piecbalsīgas dziesmas, kuras, pēc viņa rakstītā, varētu būt radušās 18. gadsimta otrajā pusē vai 19. gadsimta sākumā un veidotas uz funkcionālās harmonijas pamatiem. M. Goldins atzīmē: *Saskaņā ar daudzbalsības tradīcijām tiek izpildītas mažorīgas, raitas instrumentāli dejiska rakstura dziesmas ar nelielu melodijas apjomu (kas nepārsniedz sekstu). Melodijas pašas par sevi ne vienmēr ir izteiksmīgas, bet tās atdzīvojas kora izpildījumā. Balsu ritmika maz atšķirīga, galvenā melodija brīvi izkārtota dažādās balsīs. Zemākajā balsī (ja tā nav galvenā) reizēm mainās tikai tonika un dominante [6, 70].*

M. Goldins pauž viedokli, ka latgaliešu harmoniskā daudzbalsība ir specifiska, tikai šim novadam raksturīga parādība: *Runājot par latgaliešu tautasdziesmu trīs-*,

*četr-* un *piecbalsību vispār, jāsaka, ka te jūtami samanāmas atšķirības no senajām latviešu daudzbalsības tradīcijām. To apliecina fakts, ka šāda daudzbalsība nav sastopama Kurzemē un Vidzemē. Izsekojot latgaliešu tautasdziesmu harmoniskās daudzbalsības formu pirmsākumiem, jāņem vērā senās vietējās kora tradīcijas, krievu mūzikas kultūras ietekme, divu nacionālo kora kultūru mijiedarbība [6, 72].* Autors pieļauj iespēju, ka šīs daudzbalsības izveidi varētu būt ietekmējis arī katoļu baznīcas dziedājumu stils.

Grāmatā *Latviešu un cittautu mūzikas sakari* atrodams arī šāda tipa daudzbalsības sīkāks raksturojums. Pēc M. Goldina domām, tās galvenā iezīme ir balsu kustība paralēlās tercās un unisonos divos reģistros, saplūstot otrajai un trešajai balsij. Apakšējā balss tiek veidota tercu zemāk par galveno melodiju, un tikai dažviet tercas intervālu nomaina kvinta. Frāžu nobeigumos visbiežāk lietoti unisoni. Autors uzskata, ka vidējās balss galvenā funkcija ir harmoniski piesātināta skanējuma radīšana [9, 75–81].

M. Goldins norāda, ka būtu jāatšķir vēlīnās cilmes daudzbalsība tautas tradīcijās no daudzbalsības profesionālajā skaņumākslā, t. i., tautasdziesmu apdarēs korim, kas latviešu mūzikas aprītē ienākušas jau 19. gadsimta 60. gados. Vidzemē un Kurzemē šī *profesionāli tautiskā* daudzbalsība jau ilgāku laikposmu ir aizstājusi autentisko daudzbalsības veidu, turpretī Latgalē vēl joprojām funkcionē tautas dziedāšanas tradīcijas [9, 76].

Ar analītiskāku pieeju vēlīnajai daudzbalsībai sastopamies J. Mediņa rakstā *Polifonās domas pirmsākumi latviešu tautas un profesionālajā mūzikā*. Šīs publikācijas galvenais mērķis ir raksturot polifonijas elementu lomu latviešu tradicionālajā un profesionālajā mūzikā, bet vienlaikus tajā aplūkotas un analizētas arī vairākas latviešu tradicionālajai mūzikai tipiskas vēlīnās izcelsmes vokālās daudzbalsības formas.

Autors iedala tās divās grupās: 1) tercu divbalsība; 2) akordu daudzbalsība. To izcelsmi J. Mediņš skaidro šādi: *Jādomā, ka, apgūstot elementārās akustikas likumības, pakāpeniski nostabilizējās arī konsonējošo intervālu paralēles. Piebalss, kas augšā vai apakšā atbalsta galveno melodiju, virzoties tercās vai sekstās (epizodiski arī kvintās un kvartās), vēl maz individualizēta un pilnīgi pakļaujas*

*pamata melodiskajai līnijai. [...] Tomēr visbiežāk paralēlo tercu kustība mijas ar īslaicīgām novirzēm citos intervālos – sekundās, kvartās, kvintās [15, 137]. Pēc J. Mediņa domām, turpinot attīstīties harmoniski funkcionālajai domāšanai un mijiedarbojoties tādiem intervāliem kā prīma, terca un kvinta, uz minētās divbalsības pamata veidojās akordu salikums. Pirmām kārtām autors attiecina to uz Latgales akordisko dziedāšanas stilu, piebilstot, ka saskaņu loks šāda tipa dziesmu vertikālē krietni pārsniedz elementārās akordikas robežas. Tipiskākās saskaņas, kas veidojas balssvirzes rezultātā, J. Mediņš iedala trijās grupās:*

- 1) *k o n s o n ē j o š ā s s a s k a ņ a s* (tonikas trijskanis un kvartsekstakords, dominantes trijskanis, retāk sestās pakāpes trijskanis un septītās pakāpes trijskanis miksolīdiskajā skaņkārtā, otrās pakāpes kvartsekstakords);
- 2) *d i s o n ē j o š ā s s a s k a ņ a s* (dominantes septakords gan pilnā, gan nepilnā veidā, t. i., bez tercās vai kvintās);
- 3) *ī p a š a s a s k a ņ u g r u p a* (trihords kvartā, trihords kvintā, kvartu saskaņas, t. s. piesātinātie akordi – dominantes un subdominantes trijskaņi ar sekstu u. c. blakusskaņām).

Visu iepriekšminēto viņš ilustrē ar vairākiem trīs-, četr- un piecbalsīgiem piemēriem, kas aizgūti no E. Melngaiļa *Latviešu mūzikas folkloras materiālu* otrās daļas *Maliena* (1952) un P. Kveldes diplomdarba *Preiļu rajona tautas dziesmas*.

Vēlīnās izcelsmes vokālā daudzbalsība īsi aplūkota arī grāmatas *Latviešu mūzikas vēsture, I* (1972) nodaļā par tautas mūziku. Vilcēju vairākbalsība šeit iztirzāta saistībā ar teicamo dziesmu melodiku, savukārt jaunākās izcelsmes daudzbalsība – ar t. s. liriskajām jeb dziedamajām dziesmām. J. Vītoliņš šo daudzbalsības veidu raksturo kā jaunākas cilmes harmonisku vai harmoniski polifona tipa divbalsību vai trīs balsību. Viņš norāda, ka *vienkāršākais šādas vairākbalsības veids ir zemākās balss piedziedājums paralēlās tercās, kas, neapšaubāmi, ir kordziedāšanas ieviests un saistās galvenokārt ar jaunākās cilmes harmoniskā stila nosacītu melodiku [19, 18].* Turpinājumā autors min arī citas vēlīnās daudzbalsības izpausmes. Kopumā, ieskaitot tikko aplūkoto, tādas ir piecas:

- 1) paralēlu tercu divbalsība;
- 2) Liepājas novada dziesmās sastopamā divbalsība, kur divbalsīgais dziedājums attīstās ļoti brīvi un improvizatoriski, variējoties unisonu, sekundu, tercu, kvartu, kvintu, oktāvu intervālos;
- 3) heterofonā divbalsība, kuras ietvaros divas balsis dzied it kā vienu un to pašu melodiju, bet katra variē to nedaudz atšķirīgi;
- 4) harmoniskā stila divbalsība un trīsbalsība;
- 5) harmoniski polifonā tipa divbalsība un trīsbalsība (četrbalsība un piecbalsība) ar melodiski ļoti patstāvīgām balsīm, kas bieži sastopama Latgalē.

Par pēdējo J. Vītoliņš raksta: *Šādos vairākbalsīgos dziedājumos bieži var sastapt gan paralēlu tercu secības, gan kvartu, kvintu intervāliku (nobeigumi ne tikai unisonā, bet bieži arī tukšā kvintā), gan balsu saplūšanu unisonos, nereti vienlaicīgus heterofoniskus melodijas variējumus dažādās balsīs. Dažkārt šādos trīsbalsīgos dziedājumos galvenā melodiskā balss ir vidējā balss, kas šādu dziedāšanu tuvina krievu tautas piebalsu vairākbalsībai, tikai ar mazāk attīstītiem polifonijas elementiem [19, 19].*

Vēlīnās izcelsmes daudz balsība pieminēta arī 1976. gadā publicētajā J. Vītoliņa rakstā *Латышское народное музыкальное творчество (Latviešu tautas muzikālā daiļrade)*. Raksturojot t. s. *dziedamās* dziesmas, autors atzīmē, ka, lai gan tās visbiežāk ir vienbalsīgas, reizēm tajās sastopami arī dažādi tautas daudz balsības veidi [22, 105]:

- Latgales harmoniski polifonā tipa div-, trīs-, četr- un piecbalsība (ar patstāvīgām melodiskām balsīm);
- heterofonija;
- harmoniskās div- un trīsbalsības primitīvākas formas (paralēlas tercās u. c.).

Tā kā šis raksts ir pēdējā J. Vītoliņa publikācija, kurā aplūkota vēlīnā daudz balsība, jāpieņem, ka tikko minētā tipoloģija apkopo visu viņa iepriekšējo darbu rezultātus attiecīgajā jomā. Varam secināt, ka, pēc J. Vītoliņa domām, latviešu tradicionālajā mūzikā sastopama triju veidu vēlīnā daudz balsība.

Līdz ar to reālā situācija vēlīnās daudz balsības apgūvē un izpētē 70. gadu beigās ir šāda: ir radīta terminoloģija, ko savos darbos izmanto lielākā daļa pētnieku, kas

pievērsušies šim daudz balsības tipam (J. Vītoliņš, M. Goldins, J. Mediņš, A. Krūmiņš, Aldonis Kalniņš); 20 gadu ilgā laikposmā tapuši vairāki raksti, kuros pieminēta vēlīnās daudz balsības eksistence un sniegts īss tās iztirzājums.

Kā izriet no tikko minētā, vēlīnās izcelsmes vokālās daudz balsības apzināšana 70. gadu beigās iegūst noteiktākas aprises un tad, raugoties no mūsdienu viedokļa, uz kādu laiku apsīkst. Taču JVLMA bibliotēkā glabājas kāds manuskripts, kas liecina, ka vokālajai daudz balsībai, tajā skaitā tās vēlīnajiem paveidiem, uzmanība pievērsta arī 80. gadu sākumā. Runa ir par M. Goldina darbu *Latviešu tautasdziesmu žanriskā klasifikācija* (1984), kurā autors, domājams, pedagogiskos nolūkos, centies shematiski parādīt visus latviešu tradicionālajā mūzikā sastopamos žanrus. Šajā aspektā M. Goldina manuskripts uztverams kā noslēgums t. s. žanriskās pieejas laikmetam tradicionālās mūzikas apgūvē un izpētē.

Uzmanības vērtā ir minētā darba pēdējā nodaļa *Tautas daudz balsības veidi*, kurā uzskaitītas un ar nošu piemēriem ilustrētas kopumā trīspadsmit latviešu vokālās daudz balsības formas (veidi). Tās ir sekojošas: burdons, heterofonijas un div balsības starpforma, tercu sekstu div balsība, heterofonija, Lejaskurzemes (Nīcas, Bārtas) div balsība, jauktā div balsība (heterofonija un vietumis trīs balsība), burdona un heterofonijas apvienojums, latgaliešu tercu div balsība (polifonizācijas tendence), latgaliešu sekstu div balsība (polifonizācijas tendence), latgaliešu trīs balsība ar dziesmas melodiju augšējā balsī, latgaliešu trīs balsība ar dziesmas melodiju apakšējā balsī, latgaliešu četr balsība, latgaliešu piec balsība [8]. Autors nepaskaidro, pēc kādiem principiem veidota tikko izklāstītā latviešu tradicionālās mūzikas daudz balsības tipoloģija, tomēr pats šādas tipoloģijas izstrādes fakts 1984. gadā pelnījis uzmanību. Savā ziņā tas uzskatāmi atspoguļo 80. gadu situāciju un problēmas kā tradicionālās mūzikas pētniecībā, tā arī šajā konkrētajā aspektā.

Lai gan plašāku zinātnisku pētījumu, kas būtu veltīti vēlīnajai daudz balsībai, joprojām nav, aplūkotie raksti liecina, ka pētnieku uzmanības lokā šis daudz balsības tips ir nokļuvis ne reizi vien. 90. gados situācija šajā jomā mainās, pateicoties diviem plašākiem, jau iepriekš minētiem pētījumiem, kas zināmā mērā top paralēli viens otram – M. Boiko doktora disertācijai *Die litauischen Sutartines. Eine Studie zur baltischen Volksmusik* (Hamburgas universitāte, 1995) un šo rindu autores maģistra

darbam *Vokālā daudz balsība ar augšējo pavadbalsi Šķilbēnu pagastā* (JVLMA, 1996; zinātniskais vadītājs M. Boiko). Kā rāda abu tikko izcelto darbu nosaukumi, to mērķi ir atšķirīgi: pirmajā gadījumā – parādīt lietuviešu sutartīnes citu Baltijas tautu vokālās daudz balsības kontekstā, otrajā – izsmeloši raksturot vienu no agrāk literatūrā neminētām vēlinās izcelsmes vokālās daudz balsības formām, proti, daudz balsību ar augšējo pavadbalsi, saistībā ar konkrētu lokālo tradīciju. Jāpiebilst, ka abu šo darbu tapšanu pirmām kārtām noteica lauka pētījumu rezultāti un apstākļi, ka vairākas praksē pietiekami ilgi funkcionējošas daudz balsības formas līdz šim bija labākajā gadījumā pieminētas, vairāk vai mazāk precīzi apzīmētas un nedaudz raksturotas, nemaz nerunājot par to pētniecību. Tādējādi, pateicoties lauka pētījumiem, izdevās, pirmkārt, iegūt jaunu, otrkārt, precizēt jau esošo informāciju par vēlīno daudz balsību.

Savā doktora disertācijā M. Boiko līdzās citiem daudz balsības veidiem atsevišķi raksturo arī vēlinās izcelsmes daudz balsību. Tai veltīta apakšnodaļa *Homofonā daudz balsība*, tādējādi piedāvājot terminu, kas saiknē ar tradicionālās mūzikas daudz balsību agrāk latviešu zinātniskajā literatūrā nav lietots. M. Boiko raksta, ka homofonā daudz balsība Latvijā ir izplatīta galvenokārt valsts austrumdaļā (Latgalē), tāpat nedaudz dienvidrietumos (Kurzemē – Nīcā un Bārtā), un atsevišķi homofonās daudz balsības piemēri dokumentēti arī ārpus šiem novadiem. Saistībā ar pēdējiem autors atzīmē marginālas parādības, kas radušās visā Latvijā izplatītās kordziedāšanas tradīciju ietekmē. Homofonās daudz balsības eksistenci Latgalē un Kurzemē M. Boiko saista ar katolicisma izplatīšanos Latvijā [2, 162].

Raksturojot Austrumlatvijas (Latgales) homofono daudz balsību, autors pirmām kārtām atzīmē, ka Latgale ir daudzējādā ziņā īpašs Latvijas reģions. Viņš norāda uz vairākiem būtiskiem aspektiem: 1) katoļu baznīcas dominējošā loma; 2) specifiskās augšlatviešu izloksnes; 3) latgalieši kā atsevišķa etniska grupa; 4) atšķirīgas apmetņu formas; 5) ekonomiskā atpalcība. Minētie faktori, kā arī apstākļi, ka latviešu skolu un koru kustība šeit aizsākās vēlāk nekā citur Latvijā, ļāva senajām paražām un tautas mūzikai Latgalē izdzīvot ilgāk.

M. Boiko secina, ka līdzās burdondaudz balsībai Latgalē atrodamas dažādas homofonās daudz balsības formas, un atzīmē, ka pēdējās nav pietiekami izpētītas. Autora uzmanības lokā nonākuši šādi paveidi: vienkāršas monoritmiskas dziesmas ar



viscaur vai daudzviet dominējošām tercū paralēlēm; dziesmas, kurās balsis ir melodiski individualizētas un krāšņi ornamentētas; piemēri, kuros apakšējā balss veido ornamentālu kontrapunktu galvenajai balsij; piemēri, kuri atgādina funkcionālās harmonijas iespaidotu heterofoniju; piemēri, kuros vērojama mijiedarbe starp ostinētu sillabisko burdonu un tercū paralēlēm. M. Boiko pasvīturo, ka visu minēto daudz balsības formu pamatā ir funkcionālā harmonija. Kopumā dominē mažora skaņkārtā. Tomēr, ja aplūkojam pamatmelodiju izolēti no pavadījumbalsīm, varam secināt, ka bieži sastopamas tetrahordu vai trihordu uzbūves. Autors atzīst, ka mažora skaņkārtas iezīmes veidojas pamatmelodijai pievienoto harmonisko balsu dēļ, turklāt galvenā loma šajā procesā ir pamatbalss melodiskajam veidolam. Viņš min arī gadījumus, kad katrai balsij ir savs tonālais centrs.

M. Boiko raksta, ka dominējošie homofonās daudz balsības veidi ir div balsība un trīs balsība, taču līdzās tiem ir dokumentēta arī četr balsība un piec balsība. Viņš norāda, ka balsu skaits dziesmā nav stingri reglamentēts un tas ikreiz ir atkarīgs no dziedātāju pieredzes un prasmes. Autors atzīst, ka arī div balsīgajās dziesmās bieži iespējama sporādiska trīs balsības parādīšanās uz pavadījumbalsu rēķina. Viņš min arī gadījumus, kad pavadījumbalsīs vērojamas variantheterofonijas izpausmes, kā arī piemērus, kuros tām piemīt improvizatorisks raksturs un tās variējas no strofas uz strofu. Pēc autora domām, homofonajai daudz balsībai nav konkrētas piesaistes noteiktām funkcijām, tā vienlīdz bieži sastopama visās funkcionālajās grupās [2, 162–163].

Par īpašu homofonās daudz balsības formu, kas pārsvarā izplatīta Krievijas pierobežā, M. Boiko atzīst daudz balsību ar augšējo pavadbalsi. Autors arī min, ka tās prototipi, iespējams, meklējami vietējās katoļu baznīcas izkoptajā dziedāšanas praksē. Aplūkojot minēto daudz balsības tipu, M. Boiko atzīmē, ka ar augšējo pavadbalsi visbiežāk tiek izpildītas trīs- vai četr balsīgas dziesmas. Trīs balsībā galvenā ir vidējā, retāk – zemākā balss, savukārt četr balsībā galvenā balss atrodas starp augšējo pavadbalsi un divām zemākajām balsīm. Augšējo pavadbalsi izpilda tikai viena dziedātāja, kas apveltīta ar īpaši augstu un skanīgu balsi. Pārējās balsis mēdz izpildīt vairākas dziedātājas. Četr balsība bieži ir sporādiska un parādās tikai atsevišķos melostrofas posmos. Četr balsībā ar skaidri diferencētu ceturto balsi pēdējā ir ļoti

statiska, melodiski un ritmiski iezīmē toniku vai ostinēti svārstās starp toniku un dominantu. Augšējā pavadbalss (diskants) iestājas melostrofas otrajā pusē vai īsi pirms tās beigām, bet nekad vienlaikus ar citām balsīm melostrofas sākumā. Tā virzās paralēlās tercās ar galveno balsi vai, citos gadījumos, oktāvu unisonā ar zemāko balsi. Daudzbalsībai ar augšējo pavadbalsi ir tipiskas akordu paralēles, pirmām kārtām paralēli sekstakordi un trijskaņi. Pamatbalss funkciju šādās dziesmās veic: 1) modālas šaura apjoma melodijas; 2) mažorīgas jaunākas izcelsmes, bieži vien aizgūtas melodijas. Tās tiek dziedātas lēnā tempā, un tām ir daudzveidīgi funkcionālie konteksti [2, 163].

Raksturojot Dienvidrietumlatvijas (Nīcas un Bārtas) homofono daudzbalsību, M. Boiko norāda, ka tā ir tipiska galvenokārt divbalsīgām dziesmām, un piebilst, ka retos gadījumos, pārsvarā noslēguma kadencēs, epizodiski parādās arī trīsbalsība. Melodija skan augšējā balsī, zemākajai ir pavadījuma funkcija. Melostrofas sākumam raksturīgs ļoti īss priekšdziedātājas solo posms, pēc tam iestājas divbalsīgs koris. Visbiežāk soliste viena pati dzied melodiju, bet pārējās dziedātājas – zemāko balsi. Dziesmu vertikālē dominē tercās, ko epizodiski nomaina paralēlas kvintas un kvartu–kvintu secība. Zemākā balss iezīmē harmoniskās funkcijas, bet vienlaikus tā ir samērā melodiska. Balsu attiecības pārsvarā ir monoritmiskas, tomēr reizēm, galvenokārt pateicoties ornamentāliem elementiem augšējā balsī, veidojas poliritmija. Šī daudzbalsības forma visbiežāk ir funkcionāli saistīta ar pavasara gavilēšanas ieražu, taču ir pārstāvēta arī kāzu dziesmās u. c. Līdzās burdondziesmām šādas dziesmas dzied pavasara vakaros uz kalna, ļoti lēni un spēcīgi. Tautā tās sauc par *leišiem*. Autors atzīmē, ka šī divbalsība vairākos aspektos ir līdzīga lietuviešu homofonajai daudzbalsībai [2, 164].

M. Boiko pētījums daudzējādā ziņā paver jaunu skatījumu uz vēlīno daudzbalsību, izvērtējot to kopsakarībās un plašākā kontekstā. Pirmkārt, autors piedāvā jaunu apzīmējumu – homofonā daudzbalsība, kas attiecināts uz vēlīnās izcelsmes vokālās daudzbalsības formām visā Latvijā (līdz šim tika aplūkota atsevišķi Latgales harmoniskā daudzbalsība un Liepājas novada daudzbalsība, nemeklējot tām kopīgu apzīmējumu). Otrkārt, M. Boiko raksturo gan Latgales, gan Nīcas un Bārtas homofono daudzbalsību, turklāt, pievēršoties pirmajai, viņš formulē vairākas šādas

daudzbalsības formas un sevišķi akcentē daudzbalsību ar augšējo pavadbalsi kā īpašu, iepriekš literatūrā neminētu daudzbalsības tipu.

Būtībā, iztīrējot latviešu homofono daudzbalsību, M. Boiko aplūko divus vēlinās daudzbalsības pamatveidus – Austrumlatvijas un Dienvidrietumlatvijas homofono daudzbalsību, un pirmajai no tām izšķirami vairāki paveidi. Kopumā jāatzīst: lai gan vispusīga latviešu homofonās daudzbalsības apzināšana nav šīs disertācijas mērķis, tomēr ir sperts liels solis uz priekšu vēlinās daudzbalsības pētniecībā, turklāt galvenā loma šajā procesā ir visā Latvijas teritorijā veiktajos lauka pētījumos gūtajai pieredzei.

Vokālā daudzbalsība latviešu tradicionālajā mūzikā joprojām eksistē. Vēl aizvien ir iespējams to fiksēt apstākļos, kas vairāk vai mazāk tuvi tradicionālajiem. Sistemātiskai dokumentācijai sekojoša izpēte, sakārtojot terminoloģijas un klasifikācijas jautājumus, varētu pavērt jaunus apvāršņus latviešu tradicionālās mūzikas daudzbalsības izzināšanā un izpratnē.

### **Late originating vocal polyphony in Latvian traditional music. Documentation and research**

Anda Beitāne

#### **Summary**

Latvian traditional music has two main forms of polyphony – ancient and late origin polyphony. The latter developed under the influence of functional harmony. Vocal polyphony was mentioned and more or less described by a number of Latvian folk music researchers, in works by Andrejs Jurjāns, Jēkabs Graubiņš, Jānis Mediņš, Emīlis Melngailis, Maksis Goldins, Jēkabs Vītoliņš, Andrejs Krūmiņš and others. Nevertheless, there are only a few broader scientific research cases in which the authors focus directly on the problem of vocal polyphony. Exile Latvian musicologist Kārlis Brambats' research on *Vilcēju vairākbalsība latviešu tautas dziesmās un tās iespējamais vecums* [*Drone polyphony in Latvian folk songs and its possible age*] (1973–74) is the first detailed analysis of the Latvian drone polyphony. This is followed by a work in similar lines called *The Vocal Drone in the Baltic Countries* (1983). In 1986 in Latvia, independently of Brambats, similar issues are looked at by Vilis Bendorfs in *К вопросу о взаимоотношении прибалтийского и балканского очагов народного многоголосия* [*The issue of Baltic and Balkan nation polyphonic correlation*] (1986), never published. Drone polyphony research in the late 1980-ies was continued by Mārtiņš Boiko in cooperation with ethnic anthropologist Raisa

Deņisova, finalising in the article *Mūsu ēras 1. gadu tūkstois baltu tautu etniskajā vēsturē un tā atbalsis tautas mūzikā* [The first thousand years AD in Baltic ethnic history and its echo in folk music] (1990). This is followed by a serious and broad research *Этноисторические аспекты латышского бурдонного многоголосия* [Ethnohistorical aspects of the Latvian drone] (1990). Drone polyphony traditions were looked into also by Boiko's student Gita Lancere in her graduate work *Latviešu refrēndziesmu un burdondaudzbalsības tradīcijas – to vēsturiskās attiecības* [Latvian refrainsongs and drone polyphony traditions and historical ties] (1989). Boiko's research on *Sutartīņu pēdas Latvijā* [Traces of sutartines in Latvia] (1987) and in 1995 the doctors degree passed at the University of Hamburg *Die litauischen Sutartines. Eine Studie zur baltischen Volksmusik*, in which, although the main object looked at was Lithuanian sutartines, the author looked into pan-Baltic folk music. This work was the first to look into Latvian folk music polyphony forms, previously never mentioned in writing. One of the forms is polyphony with a high solo accompanying voice, analysed in detail by Anda Beitāne in her masters paper on *Vokālā daudzbalsība ar augšējo pavadbalsi Šķilbēnu pagastā* [Vocal polyphony with a high accompanying voice in the county of Šķilbēni] (1996).

Serious and systematic research of Latvian polyphony started only rather late in the 1970-ies and is mainly aimed at researching the ancient layer of polyphony forms. Alongside the ancient layer of polyphony in Latvia, there also exists vocal polyphony forms of later origin. This is vocal polyphony based on the principles of functional harmony, developed under the influence of Western European musical principles. Late polyphony publishings are found in all published Latvian folk music collections – A. Jurjāns' *Latvju tautas mūzikas materiāli* [Latvian folk music materials] in six editions (1894–1926), E. Melngailis' *Latviešu mūzikas folkloras materiāli* [Latvian musical folklore materials] in three parts (1951–1953), J. Vītoliņš' collections *Latviešu tautas mūzika* [Latvian folk music] (1958–1986) and others. Between the first publishings until the 1990-ies no broader research has been done in this field. There are only a handful of articles that touch upon this form of vocal polyphony amongst other.

### Literatūra

1. Beitāne A. *Vokālā daudz balsība ar augšējo pavadbalsi Šķilbēnu pagastā / maģistra darbs (glabājas JVLMA bibliotēkā).* – Rīga, 1996.
2. Boiko M. *Die litauischen Sutartines. Eine Studie zur baltischen Volksmusik.* – Universität Hamburg, 1995.
3. Boiko M. *Sutartīņu pēdas Latvijā // Latviešu mūzika*, 18. – Rīga: Liesma, 1987, 64.–110. lpp.
4. Brambats K. *Vilcēju vairākbalsība latviešu tautas dziesmās un tās iespējamais vecums // Ceļa Zīmes.* – 1973/1974 / 53. nr., 280.–375. lpp.
5. Deņisova R., Boiko M. *Mūsu ēras 1. gadu tūkstois baltu tautu etniskajā vēsturē un tā atbalsis tautas mūzikā // Grāmata.* – 1990 / 3. nr., 5.–13. lpp.
6. Goldins M. *Daudz balsība latgaliešu tautas mūzikā // Latvijas PSR Zinātņu Akadēmijas Vēstis.* – 1965 / 9. nr., 69.–72. lpp.
7. Goldins M. *Latviešu tautasdziesma E. Melngaiļa pierakstos // Latviešu mūzika*, 2. – Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1962, 71.–88. lpp.
8. Goldins M. *Latviešu tautasdziesmu žanriskā klasifikācija / manuskripts (glabājas JVLMA bibliotēkā).* – Rīga, 1984.
9. Goldins M. *Latviešu un cittautu mūzikas sakari.* – Rīga: Liesma, 1972.
10. Jurjāns A. *Ievērojumi latviešu tautas mūzikas materiālus krājot // Balss.* – 1892 / 15. nr.
11. Kalniņš A. *Latgalē melodijas vācot // Latviešu mūzika*, 1. – Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1958, 87.–100. lpp.
12. Krūmiņš A. *No tautas meldiju vācēja pieredzes // Latviešu mūzika*, 2. – Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1962, 89.–114. lpp.
13. Kvelde P. *Preiļu rajona tautas dziesmas / diplomdarbs (glabājas JVLMA bibliotēkā).* – Rīga, 1955.
14. Lancere G. *Latviešu refrēndziesmu un burdondaudz balsības tradīcijas – to vēsturiskās attiecības / diplomdarbs (glabājas JVLMA bibliotēkā).* – Rīga, 1989.
15. Mediņš J. *Polifonās domas pirmsākumi latviešu tautas un profesionālajā mūzikā (analītiskas piezīmes) // Latviešu mūzika*, 8. – Rīga: Liesma, 1970, 131.–157. lpp.
16. Melngailis E. *Latviešu dancis.* – Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1949.
17. Vītoliņš J. *Darba dziesmas.* – Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1958.
18. Vītoliņš J. *Par dažām latviešu tautas mūzikas iezīmēm // Latviešu mūzika*, 1. – Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1958, 27.–86. lpp.
19. Vītoliņš J. *Tautas mūzika // Vītoliņš J., Krasinska L. Latviešu mūzikas vēsture, I.* – Rīga: Liesma, 1972, 7.–84. lpp.
20. Бендорф В. *К вопросу о взаимоотношении прибалтийского и балканского очагов народного многоголосия / рукопись.* – Рига, 1986.
21. Бойко М. *Этноисторические аспекты латышского бурдонного многоголосия // Балты, славяне, прибалтийские финны. Этногенетические процессы.* – Рига: Zinātne, 1990, с. 82–108.
22. Витолинь Е. *Латышское народное музыкальное творчество (собрание, публикация, исследования) // Музыкальная культура Латвийской ССР.* – Москва: Музыка, 1976, с. 90–113.

## MŪZIKAS ESTĒTIKA UN TEORIJA

Georgijs Kadoļčiks

### Nedzirdamā mūzika...

#### Par laikmetīgās mūzikas uztveres problēmām

Par laikmetīgās mūzikas uztveri jau daudz ir runāts un rakstīts, tomēr šī tēma vēl joprojām saglabā savu aktualitāti. Salīdzinot ar pavisam nesenu pagātņi, attieksme pret mūsdienu mūziku tagad ir ievērojami mainījusies: šī mūzika ir pilnībā *reabilitēta*, un gandrīz nevienam nešokē kāda pavisam avangardiska skaņdarba iekļaušana klasiskā koncerta programmā. Rietumu kultūrā šī problēma, iespējams, arī agrāk nebija tik asa, jo šajā reģionā jau sen dažādi mūzikas (tāpat kā citu mākslas nozaru) žanri ir guvuši savu vairāk vai mazāk plašu, tomēr diezgan pastāvīgu auditoriju.

Taču tas nenozīmē, ka mūsdienu mūzikas jomā vairs nav nekā problemātiska. Vēl arvien saglabājas šī kultūrslāņa norobežotība no visa klasiskā mantojuma. Mūsu zemē tā izpaužas it īpaši spilgti. Pat bez speciāliem socioloģiskiem pētījumiem ir skaidri redzams, ka sabiedrības lielākā daļa nezina un nespēj uztvert klasiskās mūzikas zelta fonda repertuāru. Tomēr arī muzikāli izglītotu klausītāju vidū visai daudzi ir tikpat nedzirdīgi attiecībā uz 20. gadsimta (un vēl jo vairāk tā otrās puses) mūziku.

Gluži dabiska ir vēlēšanās mainīt šo situāciju, izpētīt tās cēloņus un iespējamās sekas. Taču bieži vien šādi izpētes mēģinājumi zaudē savu konstruktīvo ievirzi, kļūst tendenciozi un pārtop vainīgo meklēšanā. Visi vēl joprojām labi atceras Rietumu mūzikas avangardisko meklējumu ideoloģisko noliegšanu, ko pauda padomju oficiālā mūzikas zinātne. No otras puses, daudzu avangarda pārstāvju pretošanās oficiāli konservatīvai kultūrai izpaudās snobismā un visas iepriekšējās kultūras noliegšanā.

Laikmetīgās mūzikas atrautību no plašas auditorijas tradicionāli pieņemts izskaidrot ar vairākiem iemesliem – tos visus nevar aplūkot viena raksta ietvaros, tomēr pie dažiem aspektiem pakavēšos.

Starp mūsdienu mūzikas neizpratnes cēloņiem bieži tiek minēts klausītāju uztveres konservatīvisms, ieraduma vara, stereotipiska domāšana. Cilvēkam ir raksturīga tieksme pēc pazīstamā, tas ir viens no faktoriem, kas nosaka jebkuras

mākslas iedarbību. Taču šī pati īpašība kļūst par iemeslu arī uztveres pasivitātei, inertumam. Daļēji šo problēmu iespējams risināt, veicinot vispārējo muzikālo izglītību un plašāk propagandējot mūsdienu mūziku.

Cits cēlonis, kas ir tieši saistīts ar pirmo – tā ir laikmetīgās mūzikas neadekvāta atskaņošana, kas tādējādi kļūst par antireklāmu. Te visbiežāk ir vainojams atskaņotājmākslinieku muzikālais konservatīvisms vai viņu nepietiekamā kompetence jaunās mūzikas satura izpratnē. Šī cēloņa novēršana jau vairāk ir atkarīga no speciālās muzikālās izglītības.

Un, visbeidzot, pati mūzika... Vai nevar būt tā, ka nevis klausītājs vai atskaņotājmākslinieks ir atrauts no mūzikas, bet pati mūzika ir novērsusies no cilvēka? Jautājums par mākslas darba vērtību vēl nav viennozīmīgi atrisināts un diez vai kādreiz būs. Vēl nav nostabilizējušies mūsdienu mūzikas vērtējuma kritēriji, un bieži vien ir visai grūti atšķirt īstu mākslas darbu no lētas imitācijas. Šajā sarežģītajā situācijā tipiski ir prātojumi par to, ka laiks izveidošot nepieciešamos kritērijus, parādīšot, kas ir kas, salikšot visu *pa plauktiem*. Jau senatnē ļaudis ne vienmēr ir sapratuši un pieņēmuši savu ģeniālo laikabiedru novatoriskos skaņdarbus, tātad arī nākotnē tikšot izprasts un novērtēts viss tas, kas šobrīd vēl nav saprotams. Šis viedoklis principā ir pareizs, taču to nedrīkst izmantot kā mierinājumu, kas attaisno nekompetenci un bezpalīdzību mūsdienu mākslas izziņas uzdevumos un veicina mākslinieku bezatbildību – *gan jau pēcteči izvērtēs*. Bet vai mums kāds labums no tā, ka pēcteči visu sapratīs? Mēs negribam gaidīt, bet gribam noskaidrot visu tiktāl, cik tas šobrīd iespējams, un dzīvot šo, nevis vakardienas dzīvi!

Tādējādi jautājums par laikmetīgās mūzikas vērtību paliek atklāts. Toties mūzikas uztveres iespējas vajadzētu aplūkot plašāk. Vai ir vērts klausītāja uztveri tik bieži vainot konservatīvismā? Vai mūzikā vienmēr ir, ko uztvert? Joprojām ir sarežģīti sniegt uz šiem jautājumiem izsmeļošu atbildi. Tomēr šī raksta ietvaros mēģināsim kaut mazliet tai tuvotes.

Kādas īpašības mūzikai ir nepieciešamas, lai būtu iespējams to uztvert? Šis jautājums ir iztirzāts daudzās mūzikas teorijas un psiholoģijas koncepcijās. Vairums no tām pārstāv viedokli, ka viens no svarīgākajiem nosacījumiem mūzikas veiksmīgai uztverei ir tās viengabalainība, iekšējā saskaņotība, organizētība. Jāpiezīmē, ka šie

mūzikas uztveres kritēriji attiecas tikai uz ierobežotu parādību loku un neiekļauj rituāla, fona vai citu veidu mūzikas uztveres īpatnības. Tāpat šajā gadījumā nav domāta 20. gadsimtā tik populārā sensuālās uztveres estētika. Tā, protams, ir nepretencioza un nerada īpašas problēmas, jo šādu uztveri neapgrūtina ne refleksija, ne jebkāda intelekta līdzdalība.

Starp galvenajiem faktoriem, kas nodrošina mūzikas organizētību un iekšējo saskaņotību, mūsdienu mūzikas teorijā un psiholoģijā tiek uzskatīti gaidu jeb *t i e k s m j u* radīšanas un apmierināšanas mehānismi (citiem vārdiem, *apsteidzošā dzirde, uztveres inerce, uztveres ievirze*). Mūzikas uztveres gaitā klausītāja apziņā rodas iespēja prognozēt skaņdarba turpmāko attīstību, noteiktu elementu parādīšanos, un šis process psiholoģiski tiek pārdzīvots kā tieksme. Tās pamatā ir paaugstināta varbūtība, ka parādīsies kāds noteikts mūzikas struktūras elements, savukārt šo gaidu intensitāti nosaka attiecīgā elementa periodiskums jeb atkārtojumu biežuma pakāpe. Tādējādi tieksmes mūzikā tiek radītas, atkārtojoties atsevišķiem skaņuraksta elementiem. Šādi atkārtojumi var izpausties gan konkrētu skaņdarbu, gan plašāku stilistisko strāvojumu ietvaros. Pirmajā gadījumā galvenā loma ir īstermiņa, otrajā – ilgtermiņa atmiņas mehānismiem. Piemēram, pirmajā gadījumā klausītājs var gaidīt kādas skaņdarbā jau skanējušas tēmas turpinājumu, otrajā – izjust skaņkārtas vai harmonijas tieksmes, kas klasisko tradīciju mūzikā vērstas uz disonanšu atrisināšanu.

Tieksmju pārvarēšana mūzikas uztveres procesā ir ne mazāk svarīga kā to apmierināšana. Abi šie pretpoli arī ir tie *molekulārie spēki*, kas veido mūzikas komunikācijas procesu.

Respektīvi, ja visas tieksmes tiktu atrisinātas un visas gaidas apmierinātas, par vienīgo mūzikas organizācijas principu kļūtu atkārtojumi un mūzikas informatīvā piesātinātība tuvotos nullei. Šī galējība vērojama visekstrēmākajos darbos, kas tapuši tā sauktās repetitīvās tehnikas (minimālisma) ietvaros un atsevišķos popmūzikas paraugos.

Kā vienu no klasiskiem minimālisma skaņdarbiem, kas vēl nav nonācis līdz atkārtotai galējībai, var minēt amerikāņu komponista Stīva Reiha *Klavieru fāzi* (*Piano Phase*) divām klavierēm vai divām marimbām. Šis darbs ir rakstīts *fāžu nobīdes* tehnikā, kuru sākotnēji S. Reihs izmantoja magnetofona mūzikas jomā,



skaņdarbā *Tuvojas lietus (It's Gonna Rain)*. Šīs tehnikas būtība ir sekojoša: divi (vai vairāki) īsi identiski fragmenti – t.s. *paterni* – tiek izpildīti (vai atskaņoti magnetofonā) vispirms sinhroni, pēc tam viens no tiem sāk pakāpeniski vai nu apsteigt otru vai arī atpalikt, un tādējādi šo fragmentu elementi veido visdažādākās kombinācijas. Parasti process turpinās tik ilgi, kamēr fragmenti atkal sāk skanēt unisonā.

*Klavieru fāzes* kompozīcija ir ļoti vienkārša: divi pianisti periodiski un sākumā sinhroni spēlē melodisku paternu, kas sastāv no divpadsmit sešpadsmitdaļām. Drīz viens pianists sāk pamazām paātrināt tempu, kamēr apsteidz otru par vienu sešpadsmitdaļu. Tad abi pianisti kādu laiku turpina spēlēt vienādā tempā, taču ar vienas sešpadsmitdaļas nobīdi, turklāt unisona vietā skan intervāli, kas veidojas identisko, bet nesinhroni izpildīto paternu salikuma rezultātā, līdzīgi kā kanona tehnikā. Vēlāk tas pats pianists atkal sāk pakāpeniski paātrināt tempu, līdz sasniedz nobīdi vēl par vienu sešpadsmitdaļu. Lūk, kā šis process attīstās skaņdarba sākumdaļā:

Šāda veida laika nobīdes turpinās līdz pat brīdim, kad, izgājuši pilnu *apli*, paterni atkal nokļūst unisona attiecībās. Tā beidzas pirmais posms. Otrajā posmā noris līdzīgs process, tikai ar citu, astoņas skaņas garu paternu. Trešajā posmā paternā ir vairs tikai četras skaņas.

Tādējādi reāli sastopamās paternu kombinācijas skaņdarbā *Klavieru fāze* ir šādas:



Jāpiebilst, ka piemērā nebija parādītas pāreju kombinācijas, kad pianisti spēlē asinhroni.

Raugoties no tradicionālās estētikas pozīcijām, šāds skaņdarbs var šķist garlaicīgs un nesaturīgs. Tomēr nevajadzētu steigties ar secinājumiem. Absolūta atkārtotā mūzikas dzīvajā plūsmā tik un tā nav iespējama, un atjaunotne šeit noris mikrolīmenī, tā sakot, *homeopātiskās* devās – uztvere it kā *apbruņojas ar palielināmo stiklu*, iedziļinoties vissmalkākajos mūzikas procesos. Kaut arī *Klavieru fāzes* process ir visai triviāls, var pat teikt, primitīvs, uztverei tas nebūt nav tik viegls. Tas tāpēc, ka fāžu nobīdes process ir vienkāršs no fiziskā, bet ne no muzikālā viedokļa. Muzikālajai uztverei vēl jāpapūlas, lai atšifrētu šī procesa šķietami vienkāršās likumsakarības. Tā, piemēram, veicot *Klavieru fāzes* struktūras – paternu un visu tā kombināciju – detalizētu analīzi, amerikāņu pētnieks Pols Epsteins secinājis, ka, neraugoties uz savu faktisko pakāpenību, mūzikas attīstības process klausītāja uztverei ir diskrets [3]. Dzirdei it kā nemitīgi ir jāpielāgojas, jāpārorientējas, piemēram, lai izjustu slēpto polifoniju dažādās paternu kombinācijās vai lai noteiktu stipro taktsdaļu, kuru var uztvert tikai diskreti. Tāpat no klausītāja ir atkarīgs, kurā brīdī ritma nesakritība dažādās partijās tiek novērtēta kā aiztura, atbalss, bet kurā – kā tempa dubultošana. Šāda nestabilitāte un nepieciešamība pastāvīgi pārorientēties liek skaņdarbu uztvert daudznozīmīgi – varianti tiek piedāvāti ne tikai dažādiem adresātiem, bet arī vienam un tam pašam klausītājam. Lai aiz visām uztveres ilūzijām saskatītu sākotnēji vienkāršo procesu, ir nepieciešamas zināmas pūles, aktīva, meklējoša, radoša dzirde. S. Reiha *pakāpeniskais process* it kā izaicina uztveri, un tā, pastāvīgi *zaudējot pamatu zem kājām* un riskējot apmaldīties, metas fāžveida norišu virpulī.

Ja mūzikā nebūtu tieksmju (tātad arī atkārtojumu), tās informatīvā piesātinātība varētu būt ārkārtīgi liela. Taču komunikācijas process šādā gadījumā nebūtu

iespējams, jo tam nepieciešama zināma informācijas pārpilnība, kuru var nodrošināt tieši atkārtojumi un tieksmes. Ja šādas pārpilnības nav, tad pat visniecīgākās informācijas daļas zaudējums visu turpmāko izklāstu vērš nesaprotamu un mūzika tiek uztverta kā troksnis, haoss.

Klasiski piemēri mūzikai, kurā apzināti mēģināts atteikties no jebkādām tieksmēm, ir Džona Keidža visradikālākās aleatoriskās kompozīcijas – mūzikas elementu attiecības tajās atkarīgas no gadījuma. Dž. Keidža *nejaušību mūzikas* visradikālākajos paraugos praktiski visus skanējuma aspektus organizē (vai, pareizāk sakot, dezorganizē) gadījuma direktīvas – spēļu kauliņu un monētu mešana, manipulācijas ar I-Čing kārtīm vai arī papīra nepilnību izmantošana (tā izpaudās tādējādi, ka Dž. Keidžs atsevišķas notis mūzikas sacerēšanas procesā rakstīja tajās nošu lapas vietās, kurās bija kādi papīra defekti – plankumi, sacietējumi vai tml.; respektīvi, šo nošu skanējuma laiks tika izraudzīts būtībā nejauši). Šeit jāmin tādi skaņdarbi kā *Mūzika klavierēm 1 (Music for Piano I; 1952)*, *Mūzika klavierēm 4–19 (Music for Piano 4–19; 1953)*, *Mūzika klavierēm 21–36 (Music for Piano 21–36; 1955)*. Šīs kompozīcijas tiešām stipri atgādina haosu. Taču tas nav pretrunā ar Dž. Keidža mūzikas filozofiju, kas deklarē ne tikai mākslas, bet arī visas apkārtējās pasaules nepretenciozu, nepiespiestu uztveri. Vistuvākā šādai filozofijai šķiet tīri sensuāla uztvere. Šajā gadījumā jautājums par estētisko vērtību ir nevietā, un Dž. Keidža jaunrade uzlūkojama kā konsekvents viņa filozofijas iemiesojums.

Tai mūsdienu mūzikas daļai, kuras uztveri joprojām apgrūtina īpaši drosmīgi un novatoriski rakstības paņēmieni, vēl ir pietiekami lielas iespējas rast izpratni un pozitīvu vērtējumu nākotnē, ja vien komponists ir ņēmis vērā klausītāja uztveres spējas, respektīvi, ja skaņdarbā ir pietiekami daudz dažādu līmeņu atkārtojumu, kas spēj veidot tieksmes, un ja mūzikai piemīt uztverei nepieciešamā informācijas pārpilnība. Turklāt nav svarīgi, ar kādu kompozīcijas metodi – matemātiski spekulatīvo vai spontāni intuitīvo – šādi darbi ir sacerēti.

Taču pastāv milzīgs mūsdienu mūzikas klāsts, kas pretendē uz ārkārtīgi stingru visas struktūras organizētību un tajā pašā laikā paradoksāli grūti pakļaujas uztverei. Tie ir skaņdarbi, kas rakstīti seriālajā un sērijtehniskā *S ē r i j t e h n i k a* paredz, ka visa skaņdarba vai tā lielākās daļas pamatā ir skaņu augstuma dažādu gradāciju jeb

augstuma klašu secība – s ē r i j a, kuras ietvaros nav pieļaujami atkārtojumi (turpmākajā izklāstā šis secības veids apzīmēts kā *skaņu augstuma sērija*). Sēriju iespējams pārveidot ar vairāk vai mazāk standartizētiem paņēmieniem, tās elementus drīkst apmainīt vietām, to kārtas numurus var iesaistīt dažādās matemātiskās operācijās. S e r i ā l a j ā t e h n i k ā sēriju organizācijai var tikt pakļauts ne vien skaņu augstums, bet arī ritms, skaļums, artikulācijas veidi, tembri un visi iedomājāmie un neiedomājāmie skaņu parametri. Šo parametru dažādās izpausmes veido secības, kas tiek traktētas kā sērijas, un to pārveidē izmantoti sēriju pārveides paņēmieni.

Viens no pirmajiem, turklāt visradikālākajiem un konsekventākajiem totālā seriālisma tehnikas lietošanas paraugiem ir Pjēra Bulēza *Struktūras (Structures)* divām klavierēm (1952). Pirmajā *Struktūru* grāmatā serializācijai pakļauti četri galvenie skaņas parametri: augstums, ritms, dinamika, artikulācija. Kompozicionālā procesa pamatā ir skaņu augstuma sērija, kas aizgūta no Olivjē Mesiāna etīdes *Ilgumu un intensitāšu modi (Modes de valeurs et d'intensités)*. Taču P. Bulēza sistēmas raksturīgā atšķirība no O. Mesiāna tehnikas ir tā, ka P. Bulēzam dažādi skaņas parametri pakļauti seriālajām transformācijām neatkarīgi cits no cita. Turklāt komponists dažādus skaņas parametrus saista ar dažādiem seriālajiem pārveidojumiem, un šāda daudzveidība sēriju attīstību vēl vairāk sarežģī. Tādējādi skaņu augstums ir organizēts atbilstoši visklasiskākajiem seriālajiem kanoniem: secīgi tiek izmantoti visi sākotnējās sērijas iespējamie transponētie varianti, kā arī to inversijas un vēžveidi.

Analoģiski skaņu augstumam, bet pilnīgi neatkarīgi no tā ir organizētas arī skaņu ilguma gradācijas. To sērijas veidotas šādi: viena trīsdesmitdivdaļa tiek reizināta ar skaņu augstuma sērijas elementa kārtas numuru, un līdz ar to rodas ritma vienību skala no vienas trīsdesmitdivdaļas līdz ceturtdaļai ar punktu (12/32). Tādējādi skaņu ilguma gradāciju sērija (turpmākajā izklāstā tā apzīmēta kā *skaņu ilguma sērija*) savā pamatveidā ir progresija no vienas līdz divpadsmit trīsdesmitdivdaļām. Taču arī šī progresija ir pakļauta izmaiņām, kas savā ziņā līdzīgas skaņu augstuma sērijas elementu pārstatījumiem transpozīciju rezultātā. Pretstatā O. Mesiāna etīdei P. Bulēza *Struktūrās* skaņu augstuma un ilguma sērijas ir neatkarīgas viena no otras, vēl vairāk – to sākotnējais veidols ir pilnīgi atšķirīgs: O. Mesiāna etīdē sērija tiek

attīstīta brīvi, savukārt P. Bulēza skaņdarbā veidojas aritmētiskā progresija. Respektīvi, ritma vienību organizētību nosaka jau divu struktūru secīgs salikums: s k a ņ u i l g u m a p r o g r e s i j a s elementi tiek reorganizēti atbilstoši s k a ņ u a u g s t u m a s ē r i j a s elementu pārstāstījumam.

Jo tālāk, jo sarežģītāk. Arī dinamiskās gradācijas ir saskaņotas ar skaņu augstuma sēriju progresijas veidā no *pppp* līdz *ffff*, taču piedevām tās ietekmējusi vēl trešā struktūras transformācija. P. Bulēza sastādītajā sēriju kvadrātā – matricē no 12x12 elementiem, kura horizontālēs un vertikālēs ir parādītas visas sērijas transpozīcijas – dinamikas elementu secību nosaka šajos kvadrātos veidotās diagonāles.

Tāpat ir organizēta arī artikulācija, vienīgi tās sākotnējā sērija nav pakļauta progresijai, bet veidota brīvi.

Varētu likties, ka tik stingrai loģiskajai organizācijai būtu jārada ideāla kārtība, skaistums un simetrija. Taču lielākoties līdzīgas kompozīcijas atstāj visai haotisku iespaidu. Kāpēc?

Pirmkārt, seriālisti vienmēr ir centušies izvairīties no atkārtojumiem jebkurā mūzikas organizācijas līmenī, uzskatot to par klasiskās domāšanas rudimentu. Tādējādi viņi izvairījušies arī no muzikālajām tieksmēm, no informācijas pārpilnības, komunikatīvās iedarbības un līdz ar to no uztveres skaidrības.

Otrkārt, struktūras transformācijas un dažādu struktūru uzslāņojumi, kas tiek izmantoti seriālajā un sērijtehniskā, bieži rada pilnīgi nenoteiktu rezultātu. To pašu pierāda arī pēdējā laikā plašu attīstību guvusī dinamisko sistēmu jeb *haosa* teorija. Dažu visai vienkāršu struktūras izmaiņu secīga veikšana kļūst par nejaušu pārvērtību ģeneratoru, kas nodrošina nevis augstāko kārtību, bet haosu. Un šis process ir neatgriezenisks: sasniegtais rezultāts bieži vien neļauj noskaidrot sākotnējo struktūru pat tīri matemātiski (nemaz nerunājot par dzirdes uztveri), tāpat kā bumbiņu izvietojums pēc biljarda nūjas sitiena vairs nedod iespēju noskaidrot šā sitiena virzienu un spēku.

Tiesa, vairumā gadījumu seriālisti neuzstāj uz mūzikā slēpto struktūru obligātu atšifrēšanu un pazīšanu, bet paļaujas uz to neapzinātu uztveri, kas, viņuprāt, rada ja ne pašu kārtību, tad vismaz kārtības esamības sajūtu. Proti, slēptās struktūras esot

sastopamas gan renesanses, gan Johana Sebastiāna Baha mūzikā. Taču, pirmkārt, J. S. Baha mūzikā galvenā loma tomēr atvēlēta atklātajām struktūrām; otrkārt, kad serializētais materiāls nonāk līdz klausītājam, tajā vairs nav sākotnējo struktūru, kas izzudušas jau kompozīcijas stadijā, bet ir haoss Dž. Keidža garā, tikai šoreiz ar pretenzijām uz dziļdomību.

Nemēģinot noliegt iespējamību uztvert arī mūziku, kas rakstīta seriālajā vai sērijtehniskā, tomēr jāsecina: jo pilnīgāk un konsekventāk skaņdarbā izmantoti sēriju organizācijas principi, jo mazāk iespēju uztvert šo kompozīciju tai vai citā veidā, izņemot tīri sensuālo.

Minēšu vēl pāris spriedumu; tie skar uztveres problēmas ne tikai seriālajā mūzikā, bet jebkurā laikmetīgā kompozīcijā, kas balstās uz sīkāk diferencētām skaņas gradācijām, nekā tas bija raksturīgi klasiskajai mūzikai.

Pirmām kārtām jāatzīmē, ka atteikšanās no skaņkārtas sistēmas atonālajā mūzikā nav uztverei *nesāpīga*. Jau pagājušā gadsimta vidū psihologu vērojumi pierādīja, ka dažāda augstuma skaņu smalki diferencēta izjūta cilvēkam veidojas uz skaņkārtas hierarhijas pamata. Par laimi, vēl joprojām lielākā daļa pasaulē skanošās mūzikas ir tonāla, un *ekoloģiskā krīze* mūzikas augstuma uztverei pagaidām nedraud.

Tas pats attiecas arī uz mūzikas laika diferencētu uztveri. Jau sen ir eksperimentāli apstiprinājies, ka cilvēks nespēj iegaumēt un atveidot kādu laika intervālu pat aptuveni, toties metroritma kontekstā atskaņotājmākslinieki veic īstus brīnumus laika precizitātē līdz dažām milisekundēm. Tāpēc bieži vien tajās mūsdienu kompozīcijās, kurās trūkst metriska pulsa, ritma vienību izsmalcināta diferencēšana ir gandrīz vai bezjēdzīga, jo nav uztverei pieejama. Arī skaļuma gradāciju uztvere ārpus mūzikas konteksta ir visai ierobežota, kaut vai tāpēc, ka dzirdei ir tendence pierast pie jebkura vairāk vai mazāk pastāvīga skaļuma līmeņa.

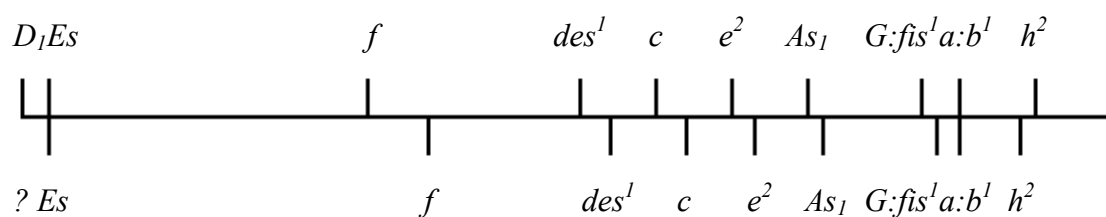
Klasiski piemēri, kuros dažādi mūzikas parametri iespēju robežās (un pat ārpus tām) fiksēti ar maksimālu precizitāti, ir Karlheina Štokhauzena agrīnie *Klavierdarbi Klavierstücke*). Vislielākajai diferencēšanai tajos biežāk pakļauts skaņu augstums un arī tādi izteiksmes līdzekļi kā dinamika, reģistrs un temporitms.

Pirmajos četros klavierdarbos autora dinamikas daudz maz apzināta, adekvāta realizācija un uztvere ir ārkārtīgi sarežģīta (ja vispār iespējama), jo gandrīz vai katrai

notij ir sava individuāla dinamikas nianse. Piemēram, diez vai ir izpildāmas un saklausāmas tādas skaļuma gradāciju vertikālās kombinācijas kā Pirmā klavierdarba 11. taktī:

Šī skaņdarba sākumā savukārt redzam un dzirdam sevišķi smalku laika attiecību diferenciāciju:

Šī fragmenta analīze vācu pianista Herberta Henka izpildījumā (*WERGO* 60135/36–50) parāda, ka pat reālajā skanējumā laika proporcijas nebūt neatbilst autora norādītajām. To var demonstrēt ar salīdzinošās laika diagrammas palīdzību: virs horizontālās ass, kas apzīmē laiku, tajā norādīti pēc autora notācijas izskaitļotie katras šīs fragmenta skaņas atakas mirkļi, bet zem šīs ass – atakas reālie mirkļi H. Henka spēlē (izņemot pirmo skaņu, kuru ierakstā neizdevās identificēt).



Likumsakarīgi rodas jautājums, vai tik sarežģīta laika proporciju notācija ir lietderīga, ja pat interprets nespēj to pienācīgi ievērot. Jāapšaubā arī, vai, pat precīzi pasniegtas, šīs proporcijas tiktu pareizi uztvertas.

Īsti reāla nešķiet arī varbūtība, ka cilvēka uztveres daba, kas daudzējādā ziņā pakļauta komunikācijas objektīvajiem likumiem, kādreiz mainīsies pietiekoši krasi, lai pilnībā apmierinātu visas mūsdienu mūzikas prasības.

Šajā rakstā tika skarti vienīgi daži jautājumi, kas saistīti ar laikmetīgās mūzikas uztveres iespējām. Aplūkotās problēmas vēl gaida izsmeļošu zinātnisko risinājumu. Ar laiku radīsies arī jaunas problēmas – jo mūzika nemitīgi attīstās. Taču raudzīsimies droši nākotnē, jo no tā, kā mēs dzirdam mūziku šodien, ir atkarīgs arī, kāda tā būs rīt.

## **The inaudible music... On the problems of contemporary music perception**

Georgijs Kadoļčiks

### **Summary**

Although recently the common attitude toward contemporary music has significantly improved, its isolation from broad audiences is still a vital problem. One cause of incomprehension of modern music can be seen in perceptive conservatism and thinking stereotypes. Another, which is directly connected to the first one, grounds in inadequate performances, in the lack of experience and knowledge of performers, which is very crucial in contemporary music. And finally, the very music... Are there always enough things to comprehend?

As considered by many music theorists and psychologists, some principal aspects ensuring organization and coherence of music are creation and satisfaction of tensions, which are based on higher probability of appearance of a certain element in the musical structure. This probability depends on frequency of repetition of this element and enables the listener to expect further development of a composition.



Indeed, if all the tensions were resolved, all the expectations satisfied, then the basic organizational principle of music would be repetition, and its informative saturation would approach to zero. This extreme was nearly achieved by repetitive music (minimalism) and some examples of pop-music. On the contrary, by lack of repetition and, consequently, tensions, the informative content of music would become extremely rich, although in this case problems of communication and understanding, which require certain redundancy of information, would arise. This is what has happened in some extreme cases of serial and multi-serial music, because of, on the one hand, composers' conscious avoidance of repetition, regarded as a rudiment of classical thinking, but on the other hand, the use of formal directives as compositional tools, which led to chaotic outcomes from superimposing several structures, working as a random value generator.

There are also other problems in the perception of contemporary music, which are connected with more detailed differentiation of sound parameters. Since quite long ago it has been proven that the hierarchy of tonal and metrical context plays an essential role in ensuring the listener's abilities of discerning pitch and temporal gradations respectively. Also the perception of loudness seems quite restricted and context dependant, owing to accommodation abilities of hearing.

Only several problems of perception of contemporary music are briefly sketched in this article, which are still waiting for their deeper scientific solutions.

#### Literatūra

1. Boulez P. *Orientalions: Collected Writings*. – London–Boston: Faber and Faber, 1990.
2. De Young L. *Pitch order and duration order in Boulez' Structure Ia // Perspectives of New Music*. – 16. 2. 1978, p. 27–34.
3. Epstein P. *Pattern structure and process in Steve Reich's Piano Phase // The Musical Quarterly*. – 1986 / Nr. 4, p. 494–502.
4. Marsh R. *Heroic motives // The Musical Times*. – 1994 / February, p. 83–86.
5. Pritchett J. *The Music of John Cage*. – Cambridge etc.: Cambridge University Press, 1996.
6. Schwartz R. *Minimalists*. – London: Phaidon Press Limited, 1996.
7. Когоутек Ц. *Техника композиции в музыке XX века*. – Москва: Музыка, 1976.
8. Медушевский В. *О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки*. – Москва: Музыка, 1976.
9. Милка А. *Теоретические основы функциональности в музыке*. – Ленинград: Музыка, 1982.
10. Назайкинский Е. *О психологии музыкального восприятия*. – Москва: Музыка, 1972.
11. Теплов Б. *Психология музыкальных способностей*. – Москва–Ленинград: АПН, 1947.
12. Харлап М. *Нотные длительности и парадокс их реального значения // Музыкальная Академия*. – 1997 / Nr. 1, с. 170–181; Nr. 2, с. 99–109.

## Joprojām romantisms...

### Dažas būtiskas raksturiezīmes latviešu mūsdienu simfoniskajā mūzikā

Kopš 20. gadsimta 70. gadiem līdz pat tā izskaņai kā viens no nozīmīgākajiem pavērsieniem laikmetīgās mūzikas attīstībā bieži ir minēta romantisma estētikas atjaunotne. Pats daiļrades process ir devis pietiekami daudz argumentu šādai atziņai, apliecinot būtiskas izmaiņas daudzu komponistu pasaules uzskatā un tā mākslinieciskajā atspoguļojumā. Interessants un pazīstams vēsturisks fakts ir, piemēram, publikācija respektablajā žurnālā *Neue Zeitschrift für Musik* (1979), kurā apkopoti tālaika vācu jaunās paaudzes komponistu raksti ar kopīgu nosaukumu *Junge Avantgarde (Jaunais avangards)* un vienojošu devīzi *Vairāk muzikalitātes! Vairāk emocionalitātes! Vairāk vienkāršības!* [3]. Tādējādi pausta vēlme radīt alternatīvu iepriekšējās desmitgadēs uzplaukušā avangarda mūzikas valodas sarežģītībai un pārlietu abstraktajam saturam.

*Vairāk vienkāršības* – tas pirmām kārtām ir aicinājums uz introvertu meditāciju, galveno lomu atvēlot liriska vēstījuma izteiksmei un emocionālam pārdzīvojumam. Lai to sasniegtu, priekšplānā izvirzās jauna mūzikas valoda, kas savā būtībā ir antipods avangarda sarežģītajām struktūrām un polistilistiskas rakstības raibajam, dažādus ārēji nesaderīgi slāņus vienojošajam skaņurakstam. Šo pavērsieni savulaik precīzi ir formulējis Arnolds Klotiņš: *Jaunas, laikmetīgas muzikālās izteiksmes akcents pārvietojas no mainīgā un sarežģītā uz stabilo un relatīvi vienkāršo, kas atbilst sabiedrības apziņā atdzimušajai prasībai dzīves norišu straujās plūsmas nestās vērtības pārbaudīt pie cilvēces un cilvēka dvēseles ilglaicīgās, mūžīgās pieredzes. Tas, protams, ver vārtus arī romantismam* [4, 9].

Latviešu mūzikā šis process, kura aizsākumi meklējami 70. un 80. gadu mijā, līdz šodienai ir attīstījies ļoti plaši. Par to spilgti liecina 90. gadu simfoniskās mūzikas panorāma, kurā grodi iezīmējas daudzi interesanti, apjomīgi darbi simfonijas un instrumentālā koncerta žanrā. Dominējošo lomu gūst liriski subjektīva izteiksme, kas apveltīta ar dažādām dramaturģiskajām funkcijām, psiholoģiska dramatisma caurausta tēlainība, relatīvi vienkārša mūzikas valoda – tās ir svarīgākās stila iezīmes, kas

kopīgas dažādu žanru darbiem. Turklāt šīs īpašības joprojām ir raksturīgas gan komponistiem, kuri simfoniskajā mūzikā debitēja vēl 60. gadu beigās un 70. gadu sākumā (Pēteris Plakidis, Imants Zemzaris), arī 70. gadu vidū un 80. gados (Juris Karlsons, Arturs Maskats, Selga Mence, Pēteris Vasks), gan tikai pēdējā desmitgadē daiļrades briedumu sasniegušajiem kolēģiem. Pēdējo vidū ar interesantiem meklējumiem dažādos žanros sevišķi izceļas Riharda Dubras, Roberta Liedes un Andra Vecumnieka jaunrade.

Autori, kas pievērsušies latviešu simfoniskās mūzikas analīzei un apcerei, savās publikācijās bieži lietojuši *neoromantisma* jēdzienu. Kas ir šī stila būtiskākās iezīmes 20. gadsimta izskaņā – par to īsumā šajā rakstā. Nepretendēju uz vispusīgu neoromantisma analīzi, jo tā izpēte muzikoloģijā pašlaik ir tikai sākumstadijā. Tomēr svarīgi būtu apzināties, kas šai spilgtajai parādībai ir vistipiskākais.

Kopumā romantismam raksturīgo tēlaino kolīziju aktualizēšanās ir kļuvusi par latviešu mūsdienu simfoniskās mūzikas stila neatņemamu sastāvdaļu. Daudzus skaņdarbus konceptuālā līmenī nepārprotami vieno vairākas iezīmes.

Galvenā no tām ir 20. gadsimta 70.–80. gados vērojamā dažādu paaudžu komponistu tieksme pasvītrot duālistiski subjektīvu apkārtējās pasaules izjūtu, kas bija raksturīgi arī 19. gadsimta simfonismam. Gan iepriekšējās desmitgadēs, gan jo sevišķi 90. gados latviešu simfoniskās mūzikas apjomīgāko darbu satura dominante ir romantisma estētikai kopumā piemītoša īpašība – centieni pretstatīt ideālu realitātei, kurā tas nav sasniedzams, un abu šo sfēru nesavienojamību uztvert kā skaudras ekspresijas izraisītu dažādu tēlu sadursmi.

Protams, iepriekšminētā un romantisma estētikai raksturīgā tēlainā kolīzija izpaužas ar dažādu intensitāti – tā var ietvert gan pilnīgu ideāla noliegumu un ekspresionistiski sakāpinātu šīs situācijas modelējumu, gan ideāla izvirzīšanu kā pāri visam stāvošu, nezūdošu vērtību, uz kuru vienmēr jātiecas. Te jānorāda uz vairākām paralēlēm ar 19. gadsimta simfoniskajai mūzikai tipisko žanru loku un dažādu žanru pašizteiksmes iespējām.

Gan 70.–80. gados ienākusī paaudze, gan 90. gadu debitanti ir sacerējuši virkni konceptuāli apjomīgu un tēlainiem konfliktiem bagātu darbu simfonijas un instrumentālā koncerta žanrā (J. Karlsons, A. Maskats, P. Vasks, A. Vecumnieks),

pievērsušies arī dažādiem poēmas žanra traktējumiem (P. Plakidis, S. Mence, I. Zemzaris), savdabīgi turpinot 19. gadsimta romantisma stilam iezīmīgo dabas un kultūras pretstāves vai saplūsmes ideju. Šajā žanru panorāmā ir labi redzama dažu būtisku latviešu simfoniskās mūzikas tradīciju atjaunotne. Tomēr ne mazāk svarīgs ir vispārējais laikmeta stilistiskais konteksts, kādā rodas un attīstās neoromantisms. Šī aspekta nozīme ļauj daudz skaidrāk izprast 20. gadsimta jaunā romantisma estētiku.

Kā jau teikts, 20. gadsimta 70. gadi ir patiesi nozīmīgs pavērsiena punkts dažādu pasaules valstu mūzikas attīstībā. Tas atspoguļo nepārprotamu reakciju uz avangarda piedāvāto mūzikas modeli. Taču, ja prasību pēc vienkāršības un emocionalitātes izprotam kā atgriešanos pie jau bijušām vērtībām, modificējot tās jaunā veidolā, tad neoromantisms šajā kontekstā ir uztverams kā savdabīgs stils – alūzija. Respektīvi, tiek sacerēti skaņdarbi, kuru pamatā nav 19. gadsimta mūzikas valodas stilizācija vai konkrēti citāti, tomēr ar radniecīgiem izteiksmes līdzekļiem panākts stilistiskās līdzības efekts.

Salīdzinot ar 50.–60. gadu un 70. gadu sākuma avangarda sarežģītajām struktūrām vai polistilistisko rakstību, kurā dažādu laikmetu materiāli pirmajā mirklī rada šķietamu krasas nesavienojamības efektu, neoromantisms atstāj daudz viendabīgāku iespaidu. Tajā atrodami gan atsevišķi avangarda (piemēram, sonorikas, aleatorikas), gan polistilistiskās rakstības elementi (dažādu laikmetu žanru un žanriskuma apvienojums), gan arī 20. gadsimta vidū vairāku jauno kompozīcijas tehniku piekritēju noliegtais tonālais un modālais mūzikas pamats, atgriešanās pie tradicionāliem vai tradīcijās balstītiem risinājumiem mūzikas faktūrā, melodikā un tematisma izveidē.

Iepriekšminēto stilistisko ievirzi atspoguļo, piemēram, P. Plakida 70.–80. gadu poēmas žanram tuvie sacerējumi *Koncerts balāde* divām vijolēm, klavierēm un stīgu orķestrim, kā arī *Leģenda* un *Dziedājums* simfoniskajam orķestrim. Īpatnēju mūzikas valodu ir radījis P. Vasks, apvienojot senākiem laikmetiem raksturīgu izteiksmes lakonismu ar lirisku melodiku un korāļa žanram radniecīgu faktūras risinājumu, ko papildina sonora skanējuma ekspresivitāte; starp piemēriem jāmin tādi spilgti 80. gadu opusi kā *Vēstījums* stīgu orķestrim, sitaminstrumentiem un divām klavierēm, *Lauda* simfoniskajam orķestrim, *Koncerts angļu ragam* un orķestrim. 19. gadsimta

vēlīnā romantisma stilistikai tuva 80. gadu sākumā sacerētā J. Karlsona Simfonija, kuras tēlainajā iecerē jūtama līdzība ar Gustava Mālera simfoniskajām tradīcijām.

Teiktais liecina, ka neoromantisms 20. gadsimta pēdējā trešdaļā, no vienas puses, atjauno interesi par klasiskajiem simfoniskās mūzikas žanriem (simfoniju, instrumentālo koncertu, poēmu) to romantiskajā izpratnē. Respektīvi, šie žanri tiek traktēti kā izvērsti konceptuālas formas sacerējumi, kuru tēlainībā dažādi atspoguļojas romantisma estētikai raksturīgā vadlīnija – ideāls skaistums un tā neatbilstība apkārtējai realitātei. Saasinātu tvērumu gūst tēmas, kas 19. gadsimtā romantisma virziena mākslā piederēja pie vissvarīgākajām – cilvēks un daba, cilvēks un urbanizācijas radītās sekas, cilvēcisku šaubu un pārļaicīgu ētisko nostādņu pretstats. Acīmredzot šīs tematikas atgriešanās 20. gadsimta izskaņā ir saistīta ar līdzīgu problēmu aktualizēšanos sabiedrībā, vidē un citās jomās, kuru norises netiešā veidā atbalsojas mākslas darbā.

Savukārt neoromantiskā mūzikas valoda, ja to salīdzina ar 20. gadsimta vidū aktuālo avangardu, kontekstuāli šķiet daudz vienkāršāka. Tomēr šī vienkāršība ir iluzora, jo tā bieži prasa detalizētāk iedziļināties skaņā kā pašvērtībā un liriskās melodikas emocionālajā bagātībā. Turklāt šajā ziņā neoromantisma mūzikas valoda ir cieši saistīta arī ar citām 20. gadsimta pēdējās trijās desmitgadēs strauji uzplaukušām tendencēm.

Piemēram, minimālisma ietekmē ir tapušas vairākas kompozīcijas, kuras vērstas uz emocionālu atvērtību un ilgstošu viena afekta izbaudīšanu. Spilgti piemēri latviešu mūzikā šai ziņā ir Georga Pelēča instrumentālie kameropusi un simfoniskie darbi. Te gan jāpiebilst, ka minimālismam tipiskie saskaņu vai melodiju repetīcijas paņēmieni, saplūstot ar citu rakstības paņēmienu elementiem, viņa mūzikā rod individuālu un neatkārtojamo stilistisko veidolu.

Šeit jāpiemin arī kāda parādība, kas muzikoloģijā vēl nav guvusi vispusīgu un pietiekami plašu izvērtējumu. *Jaunā vienkāršība* pēdējo gadu publicistikā bieži tiek apzīmēta kā viens no dominējošajiem mūzikas strāvojumiem 20. gadsimta izskaņā. Taču, kamēr nav detalizētāku analītisko pētījumu, *jaunā vienkāršība* drīzāk uztverama kā šī laikposma mūzikas stilistiskais fons, uz kura pamata ir attīstījušies dažādi, vairāk vai mazāk radniecīgi strāvājumi. To skaitā arī neoromantisms, kura saikni ar

19. gadsimta romantismu apliecina vairāku skaņdarbu tēlainā koncepcija, žanriskais veidols un mūzikas valoda, kas atsauc atmiņā atsevišķas pirmsavangarda mūzikai tipiskas īpašības.

20. gadsimta 90. gadu latviešu simfoniskā jaunrade ļoti spilgti apliecina vēršanos pie romantisma estētikas un tās stilistiskajām vērtībām. Var teikt, ka pagājušā gadsimta pēdējā desmitgade ir pārliecinošs neoromantisma tendences uzplaukums. Šajā laikposmā radīti vairāki nozīmīgi opusi, kuru romantiskā orientācija izpaužas dažādos stilistiskos risinājumos. Kopumā var izcelt trīs neoromantisma tendences. Pirmo pārstāv apjomīgas simfonijas un instrumentālie koncerti, kuriem raksturīgs konfliktējošs dramatisms un dažādu tēlaino sfēru pretstatījums. Otrai tendencei raksturīga daudz introvertāka, liriski emocionāla izteiksme un tuvība kamerstilam. Savukārt trešā tendence izpaužas kā atsevišķu skaņdarbu radniecība romantisma laikmeta poēmas žanram. Katra no šīm parādību grupām atspoguļo neoromantisma stila daudzveidīgā traktējuma iespējas.

P i r m ā tendence romantisma pasaules uzskatam raksturīgo konfliktu par ideāla nesasniedzamību parasti ataino vispārināti cildenā skatījumā. Postulētais ideāls uztverams kā negaidīta atklāsme, uz kuru nemitīgi jātiecas.

Šāda tēlainā programma nepārprotami piemīt P. Vaska Otrajai simfonijai (1998). Tematisms, kas simbolizē uzbrūkoša ļaunuma tēlu, ietonēts mazliet austrumnieciskā kolorītā; šis materiāls nemitīgi atduras pret smeldzīgu dziedājumu, kas pāraug ekspresīvā aicinājumā. Kad simfonijas kodā ieskanas latviešu tautasdziesmas intonācijām radniecīga un minorīgi smeldzīga tēma, tā iegūst gluži simbolisku jēgu. Šāds pavērsiens nav attēlotā konflikta atrisinājums. Drīzāk tas ir aicinājums neaizmirst nozīmīgas vērtības, lai cik arī grūti tas šobrīd nebūtu.

Divu tēlaino sfēru pasvītrots pretstatījums P. Vaska Otrajā simfonijā liecina arī par individuālu žanra un formas traktējumu. Lēnas apceres un aktīvas darbības zonas, kas palikušas no klasiskā četrdaļu cikla un arī vēsturiskajā attīstībā saglabājušas savu galveno dramaturģisko nozīmi, simfonijā pastāvīgi mijas, radot t. s. montāžveida dramaturģijas iespaidu. Svarīgs ir nevis divu galveno tematismu un ar tiem saistīto tēlu aktīvas pretstāves moments, bet gan katra tēla iekšējā attīstība, izaugsme, kas pakāpeniski sasniedz polāru kontrastu un fināla fāzē izskan kā interesants kauzāls

rezultāts. Turklāt, ņemot vērā dramaturģiskās ieceres īpašo nozīmi (tā ir skaidri atšifrējama detalizētākā skaņdarba analīzē), P. Vaska Otro simfoniju var uzskatīt par spilgtu individuālās dramaturģiskās formas paraugu.

Interesanti, ka līdzīgs tēlainais un stilistiskais modelis ir īstenots P. Vaska Koncertā čellam un orķestrim (1994). Reprerentatīvs koncertiskums tajā aizstāts ar daudzšķautņainu solista monologu, iezīmīga ir arī čella balss saplūsme ar ekspresīvo orķestra skanējumu. Tāpat kā Otrajā simfonijā, arī Koncertā tēlainā konflikta attīstība vērsta uz daudznozīmīgi interpretējamu izskaņu. Fināla noslēgums veidots kā katarse; atsevišķās balsīs ieslēptais *Pūt vējiņi* motīvs ir tēlainas atradums, kas kā pirmajā mirklī neredzams semantisks vaibsts vēsta par visiem nozīmīgām vērtībām. Un tieši tautasdziesmas intonācijas ļauj Koncerta nobeigumu saglabāt atmiņā kā gaišu noskaņu caurvītu vēsti.

Citā rakursā romantismam raksturīgais konflikts risināts A. Vecumnieka kompozīcijā *Sinfonia A* (1991) un A. Maskata Simfonijā (2000/2002). Divu sfēru nesavienojamība A. Vecumnieka lieldarbā atspoguļota, plaši izmantojot pazīstamu un aprobētu 20. gadsimta kompozīcijas tehniku (sonorikas, polimodalitātes) sintēzi. Sarežģītajā daudzbalssu faktūrā iezīmējas arī tēlu polifonija. Kā polāri pretmeti akcentēta sonori aleatoriskā disonansē izteikta stihija un lēnā tempā izklāstīts, senlaicīgam korālim tuvs, liriski ekspresīvs materiāls.

Interesanti, ka abu tēlu sadursme apjomīgajā piecdaļu simfonijā veidota dialektiskas attīstības ietvaros. Tematiskā arka, kas apvieno simfonijas ievada pirmās taktis un noslēgumu, nevis *pieliek punktu* šai mūzikas drāmai, bet gan ļauj saglabāt atmiņā nebeidzamas daudzpunktes izjūtu. Sonoro trokšņu efekti, ar kuriem simfonija sākas un beidzas, nav tikai atgriešanās pie sākotnējās pozīcijas un tās apstiprinājums.

Šāda izskaņas strukturālā nesakārtotība, kas panākta ar tīri muzikāliem līdzekļiem, ļauj saglabāt pārliecību, ka iespējams arī turpinājums, kurā nav izslēgta lakoniski vienkāršā un smeldzīgā dziedājuma atjaunotne. Tādējādi tiek apliecināts skaņdarba iekšējās un ārējās formas atklātums. Kā zināms, arī šī iezīme pakāpeniski izkristalizējās romantisma simfonismā un savu uzplaukumu piedzīvoja galvenokārt 20. gadsimtā.

Daudz intīmāks un vienlaikus psiholoģiski sarežģītāks ir A. Maskata Simfonijā ietērptais vēstījums. Tajā skaidri iezīmētā pretruna starp savu *es* un apkārtējo realitāti (netiešs tās apliecinājums ir komponista izraudzītajās P. P. Pazolini un B. Mikelandželo vārsnās rodamā rezignācija) gūst tīri ireālu risinājumu. Fināla daiļskanīgā vīzija kora un orķestra balsu impresionistiskajā krāšņumā (prasmīga operēšana ar kompleksās balssvirzes tembrāli daudzveidīgajām iespējām un savdabīgu vertikālo struktūru skaniskajiem efektiem), ticība postulētajām vērtībām sasaucas arī ar izraudzīto Mikelandželo vārsmu lirisko intimitāti (tās citētas Oresta Silabrieža atdzejojumā) –

*Manas acis alkst tvert visu daiļo,  
Un dvēsele – apskaidrību.  
Nav acīm un dvēselei cita spēka uz debesīm tiekties,  
Kā apbrīnot daili.  
No vistālākām zvaigznēm līst gaisma un ilgoties liek,  
Tās vārds ir mīlestība.  
Un tikai tai sejai, kurā acis mirdz līdzīgi zvaigznēm,  
Ir tik skaidra sirds, kas spēj patiesu padomu sniegt,  
Mīlai atvērt un liesmainās ugunis ārdīt.*

Kopumā mūzikas valodas tonālā vienkāršība un formveides skaidrība, pat elementārais risinājums (strofiskums) liek uztvert tēlu kā neparasti caurspīdīgu un vienlaikus visai distancētu. Sevišķi pēc dramatiskā kāpinājuma un asi konfliktējošās ievirzes, kas dominējusi Simfonijas pirmajās trijās daļās. To ietvaros pirmā tēlu grupa, kas veidota skarbu izsaucienu un aprautu motīvu vidē, mijas ar otru sfēru, kas iekļauta nemitīgi *irstoša* valša metroritmiskajā struktūrā, taču šis process negūst skaidri apjaušamu atrisinājumu. Tieši tāpēc finālā notikusī pārorientēšanās uz citu esamības izjūtu šķiet vienlaikus gan likumsakarīga, gan negaidīta.

Tomēr pretstatā P. Vaska un A. Vecumnieka simfoniju izskaņām, kuras ietver tēlainu vispārinājumu, A. Maskats arī savas kompozīcijas beigu posmu veidojis liriski subjektīvā izteiksmē. Romantisma dilemma tiek konsekventi saglabāta. Turklāt tēlainais atrisinājums nebūt neatspoguļo fatālismu vai ļaušanos kādai *augstākai varai*, bet gan apliecina pozitīvu ideālu, zināmā mērā tas nogludina iekšējās pretrunas un to izpaušmes.



Pirmo iepriekšminēto neoromantisma tendenci noteikti pārstāv arī viens no 21. gadsimta latviešu simfoniskajiem darbiem, J. Karlsona *Koncerts simfonija* divām klavierēm un orķestrim (2001). Dažādu psiholoģisko stāvokļu modelējums un īpaša pievēršanās izteiksmes līdzekļu detalizētai attīstībai šajā darbā ir īstenota ar komponistam piemītošo augsto meistarību. Grafisku līniju piesātinātajā faktūrā iezīmējas virzība uz arvien lielāku saasinājumu, kas atrisinās smeldzīgi dziedošajā, klusinātajā izskaņā. Lai gan tiešas paralēles rast ir grūti, tomēr arī šī kompozīcija rosina zināmas asociācijas ar P. Plakida (piemēram, poēma *Atskatīšanās un Variācijas* simfoniskajam orķestrim) un P. Vaska (Otrā simfonija, Koncerts čellam un orķestrim) mūzikas noskaņām.

Tendence uz padziļinātu apceri, kas īstenota ar vienkāršiem izteiksmes līdzekļiem, ir viena no J. Karlsona 90. gadu simfoniskās jaunrades raksturīgākajām šķautnēm. Tajā pakāpeniski izkristalizējies tēlainais modelis, kam tipiska meditatīvā noskaņā veidota izskaņas fāze. Tā ietver vai nu dažādu tēlaino līniju vienlaicīgas (polifonas) attīstības rezumējumu kā opusā *Klusumā dzimstošās dzīvības balss* pūšaminstrumentu orķestrim (1994), vai arī ārēji statisku, bet iekšēji ļoti dinamisku apceres pamattēzes apliecinājumu kā poētiskajā *Vakara lūgšanā* stīgu orķestrim (1999).

*Koncertā simfonijā* šis modelis guvis spilgtu dramatisku izvērsumu. Sākotnēji disonantā izteiksme pakāpeniski sasniedz visai asu kulmināciju, ko noslēguma posmā nomaina labskanīgi konsonants, ilgstoši izbaudīts dziedājums. Ar šādu negaidītu stilistisko kontrastu tiek reljefi izgaismoti tēlainās attīstības dziļākie slāņi, kuros intelektuāli izsmalcinātas skaņuraksta struktūras mijas ar vienkāršā melodiskā balstīta lirisku izteiksmi, turklāt tieši pēdējā iegūst galveno lomu noslēgumā. Jāpiezīmē, ka šāda izteiksme J. Karlsona daiļradē 90. gados ir radusi sevišķi daudzveidīgus iemiesojumus.

O t r a iepriekš ieskicētā neoromantisma tendence latviešu jaunākajā simfoniskajā mūzikā saistīta ar ievērojami introvertāku liriku. Izteiksmes kamerstils un īpašs atsevišķu detaļu izcēlums padara šo strāvojumu ļoti viendabīgu, un stilistiska radniecība tā ietvaros izpaužas daudz spilgtāk. Kā zināms, jau 20. gadsimta 70. gadu nogalē un 80. gados atsevišķas kameramūzikas iezīmes savos orķestra darbos

pārtvēruši gan P. Plakidis (piemēram, Koncerts divām obojām un stīgu orķestrim, jau minētais *Koncerts balāde*), gan P. Vasks (*Cantabile per archi, Musica dolorosa* stīgu orķestrim), gan I. Zemzaris (*Dauka* kamerorķestrim). Līdzās jau pietiekami pazīstamajiem un aprobētajiem neoklasicisma paņēmieniem viņi meklējuši jaunas skanējuma formas.

90. gados šo līniju savā jaunradē ļoti konsekventi ir turpinājis izkopt P. Vasks. Viņa Pirmo simfoniju *Balsis* (1991), Koncertu vijolei un stīgu orķestrim *Tālā gaisma* (1997), miniatūras *Adagio* (1996) un *Musica adventus* (1996) stīgu orķestrim stilistiski vieno meditatīva un pakāpeniski izaudzēta ekspresija. Liriska spriedze šajās kompozīcijās mijas ar gaišo noskaņu nesteidzīgu izbaudīšanu. Ārējās darbības tēlojums atvirzīts otrajā plānā, galvenā uzmanība pievērsta nelielu motīvu atkārtojumam un ilgstošai izaugsmei. Simfonijas *Balsis* otrajā daļā tādējādi izdodas radīt ļoti īpatnēju noskaņu un panākt ārēji statiska tēla iekšējās attīstības dinamiku – tās pamatā ir melodisko impulsu izplešanās faktūras vertikālē un horizontālē, vienlaikus nezaudējot to sākotnējo veidolu.

Interesanti, ka daudzējādā ziņā līdzīgi orientēta stilistika ir sastopama pagājušās desmitgades debitanta R. Dubras simfoniskajā daiļradē. Simfonijas žanrs tajā ieņem nozīmīgu vietu. To apliecina četras 90. gadu pirmajā pusē sacerētās viendaļas simfonijas ar kopīgu virsrakstu *Mazās simfonijas – Mūzika cerību miglā, Himna skrejošiem sapņiem, Dievišķo staru blāzma, Sinfonia*. Šie darbi, līdzīgi kā kamersimfonija *Sitivit anima mea* baritona balsij, angļu ragam, astoņiem čelliem un diviem kontrabasiem (1996), koncerts orķestrim ar klavierēm *Izgaistošo apvāršņu atklāšana* (1991) un koncerts marimbai ar stīgu orķestri *Mūžīgās ilgošanās gaisma* (1999), apliecina: R. Dubra blakus P. Vaskam visintensīvāk ir turpinājis izkopt tādu mūsdienu simfoniskās mūzikas šķautni kā apcerīga, izteiksmes līdzekļu ziņā ekonomiska lirikas atklāsme, taču to viņš darījis ar vienīgi sev raksturīgām niansēm un domāšanas savdabību.

Piemēram, simfonijā *Dievišķo staru blāzma* var rast virkni R. Dubras mūzikai kopumā piemītošu iezīmju. Tēlainā plāksnē šeit minama skaņdarba pacilātā gaisotne, kas gūst krešendoveida dramaturģisko izaugsmi – vērojama pakāpeniska virzība uz dinamiski piesātinātu kulmināciju izskaņas fāzē.

Izraudzīto izteiksmes līdzekļu semantika ir pārliecinošs arguments šādas tēlainības radīšanai. To apliecina gan skaņkārtiskais aspekts – diatoniska skaidrība un mažora kolorīts, gan melodikas ārējā pieticība, rūpīgi izceļot katru tās sastāvdaļu un kulminācijas iezīmējot ar sekstas intonācijas simbolisko *ilgu motīvu*.

Faktūra R. Dubras partitūrās bieži vien ir ārēji ļoti vienkārša, ar skaidru, homofonu pamatu. Galveno lomu tajā gūst intonatīvā materiāla psiholoģisks piesātinājums, neatlaidīgi lietojot dažādus apspēles un atkārtotības paņēmienus. Tādējādi komponists tuvinās arī minimālisma estētiskajiem kanoniem. Tomēr viņš pārsteidzoši meistarīgi spēj apvienot tos ar skaņdarba kopējo romantizēto ievirzi, kas izpaužas kā tieksme uz sākotnēji postulēto liriska dziedājuma ideālu. Simfonijā *Dievišķo staru blāzma* šis dziedājums, kas izaug no ievada intonācijām, izskan orķestra mūziķu vokālā kopkorī, tādējādi radot ļoti kolorītu tembrālo kontrastu un māksliniecisko efektu.

Šāda izskaņa, starp citu, būtiski atšķir R. Dubras darbus no, piemēram, A. Maskata (Simfonija, Koncerts čellam un orķestrim), P. Vaska (Otrā simfonija) un A. Vecumnieka (*Sinfonia A*) kompozīcijām, kuru noslēgumos bieži valda tēlaina atsvešināšanās, ar to saprotot ideāla pašreizējo neaizsniedzamību.

Šajā sakarā der atcerēties ideju par diviem dažādiem izskaņu tipiem (atsvešināšanās un atradums) 20. gadsimta otrās puses mūzikā, ko piedāvājusi Baiba Jaunslaviete [2]. Tēlaino atsvešināšanos viņa raksturo kā tipisku romantisma estētikas iezīmi, kas laikmetīgajā mūzikā bieži kļūst par skaņdarba konceptuālo pamatu. Savukārt t. s. tēlainais atradums – sākotnējās tēzes apliecinājums, atgriežoties pie tās jaunā kvalitātē, vai arī jaunas tēzes eksponējums kā iepriekšējās attīstības likumsakarīgs, bet dramaturģiski negaidīts atrisinājums – definēts kā 20. gadsimta mūzikas atklājums.

Tomēr pēc būtības abi izskaņas modeļi atspoguļo vien atšķirīgus romantiskā pasaules uzskata traktējumus. Tēlainā atraduma izpausmes ļauj daudz tiešāk un nepārprotamāk saredzēt mūsdienu romantisma estētikas īpatnības un sasaukumi ar apkārtējās vides procesiem. Ideāla apliecinājums, atbilstoši *jaunās vienkāršības* postulātiem, šajā kontekstā gūst arvien nozīmīgāku lomu.

Vēl kāda interesanta stilistiskā iezīme, kas vērojama aplūkotajos P. Vaska un R. Dubras darbos, saistīta ar to programmatisko ievirzi. Var droši apgalvot, ka 90. gadu latviešu simfoniskajā mūzikā ir uzplaucis jauna veida programmatisms ar diezgan abstraktu tēlaino saturu. Tajā ietvertais ilgu motīvs bieži vien atspoguļo autora subjektīvo pasaules uzskatu, kura sasauksme ar mūzikas materiālu ir savstarpēji papildinoša. Tā tas ir P. Vaska simfonijā *Balsis* un koncertā *Tālā gaisma*. Līdzīgs programmatisma traktējums rodams arī R. Dubras simfonijās (*Dievišķo staru blāzma* u. c.) un koncertos (*Izgaistošo apvāršņu atklāšana*, *Mūžīgās ilgošanās gaisma*). Protams, drīzāk kā nejaušība, nevis kā likumsakarība ir vērtējama šo divu komponistu radniecīgā tēlainā nostādne pat darbu nosaukumu izvēlē, īpašu vietu ierādot gaismas tēlam. Te nenoliedzami izpaužas laikmetam raksturīgo noskaņu fiksācija un materializācija mūzikā.

Visbeidzot, t r e š ā neoromantismam raksturīgā stilistiskā tendence atspoguļo simfoniskās poēmas garu vai poēmai tuvu simfonijas traktējumu un nosacīti programmatisku tēlainību; šo strāvojumu 20. gadsimta 90. gados pārstāv visplašākais simfonisko darbu klāsts. Tos var iedalīt divās grupās – vienā ietverti lielam simfoniskajam orķestrim sacerēti darbi, otrā – kamerstila opusi.

Pie pirmās grupas pieder, piemēram, Agra Engelmaņa *Via* (1990), Romualda Jermaka *Manu jaunu dienu zeme* (1991), S. Mences *Aizgājušās vasaras zvans* (1991), P. Plakida *Atskatīšanās* (1991), J. Karlsona *Ceļš* (1993), Romualda Kalsona *Koncentriskās aprises* (2000), Ilonas Breģes *Simfonisks epilogs* (2001) orķestrim, arī S. Mences *Teikas* teicējam un orķestrim (1990) un Jāņa Dūdas *Sakrālā simfonija* korim, teicējam un orķestrim (1998).

Protams, katrs no iepriekšminētajiem skaņražiem savos darbos pauž tikai sev raksturīgu muzikālās domāšanas modeli un stilistiskās īpatnības. Tomēr visā šajā kompozīciju klāstā var saņimēt arī kādas būtiskas vienojošas tendences, kas ir tipiskas to romantiskajai orientācijai.

Pirmkārt, te jāmin jau aprakstītā dramatiski konfliktējošā tēlainība. Tiesa, programmatiskajos dažādu žanru opusos tā ir daudz ekspresīvāka nekā ārpus programmatisma sfēras un vērsta uz psiholoģisko pārdzīvojumu saasinājumu. Poēmas izteiksmei piemītošais nesteidzīgums te cieši savijas ar dramatiska saviļņojuma

epizodēm. Šāda tēlainība, piemēram, ir raksturīga R. Kalsona *Koncentriskajām aprisēm*, kuru pamatideja atklājas pakāpeniskā virzībā uz centrālo epizodi – tautasdziesmas *Kas tie tādi, kas dziedāja* atklāsmi, no kuras intonācijām atvasināts arī pārējo posmu tematisms. Līdzīgi veidots J. Karlsona *Ceļš*, S. Mences *Aizgājušās vasaras zvans* un P. Plakida *Atskatīšanās*. Lai gan citātiem un folkloras intonācijām šajos darbos ir dažāda semantika, tomēr dominējošās ir meditatīvas pašieņemdes noskaņas.

Otrkārt, interesanti ir darbi, kuros romantismam raksturīgais poēmas gars savijas ar ainaviska tēlojuma savdabīgo kolorītu, pievēršanos folklorai. S. Mences *Teikās* šī ievirze atspoguļojas kā fantāzija par tautas mūzikas arhaiskajiem slāņiem. Savukārt R. Jermaka poēmu *Manu jaunu dienu zeme* caurvij liriska pacilātība, kas tieši sasauca ar romantisma simfoniskās miniatūras veidošanas tradīciju.

Otro grupu pārstāv stīgu orķestrim vai simfoniskajam kamersastāvam rakstīti darbi. Kā tembrāli spilgtas, iezīmīgas kompozīcijas te jāizceļ A. Vecumnieka *Musica piana* kamerorķestrim (1992), I. Zemzara *Tēvzemes elēģija* stīgu orķestrim (1994), Maijas Einfeldes *Trīs jūras dziesmas* obojai, mežragam un stīgu orķestrim (1995), *Nikte un Selēne* stīgu orķestrim (1999), Alvila Altmaņa *Toccare* stīgu orķestrim, arfai, klavierēm un sitaminstrumentiem (1995/2000) un P. Vaska *Viatore* stīgu orķestrim (2001).

Liriska izteiksme šajos darbos cieši saķausēta ar minimālisma estētiskai raksturīgajiem muzikālās domāšanas modeļiem. Ilgstošas repetīcijas un lakoniski motīvi bieži vien kompozīcijā veido visai ambivalentas struktūras. No vienas puses, tās apveltītas ar tīri racionālu funkciju. No otras, to kopums rada dažādas tēlainās sfēras, kuru atklāsmē galvenā vieta ierādīta plastiskai melodikai.

Šāda melodika uztverama vai nu kā tēlainās attīstības rezultāts, vai arī kā tīri simbolisks vienkāršas daiļskanības apliecinājums, kas regulāri atkārtojas (piemēram, P. Vaska *Viatore*). Dziesmveida tematisms var kļūt arī par pamatu jaunam poēmas žanra modelim, kurā minimālistisks mūzikas materiāla izklāsts apliecina sākotnējo melodisko impulsu nebeidzamās attīstības perspektīvu. Sevišķi tiek izbaudīts dažādu tembrālu saskaņu savdabīgais kolorīts. Spilgts paraugs šādai muzikālajai domāšanai ir I. Zemzara *Tēvzemes elēģija*. Impresionistisks skanējums tajā organiski sadzīvo ar

liriskas melodikas vienkāršību un apliecina visplašākās iespējas mūsdienu neoromantisma mijiedarbei ar citām tendencēm, kuras vieno *jaunās vienkāršības* ideja.

\* \* \*

Īsi rezumējot iepriekš izklāstīto, jāatzīst, ka latviešu mūsdienu simfonisma stilistikā kopaina ietver visai daudzveidīgas romantisma estētikas izpausmes. Neoromantisms ir attīstījies kā plaša, jauniem meklējumiem atvērta stilistikā sistēma. Tā nav vērsta tikai uz 19. gadsimta romantisma mūzikas valodas un tēlainības atdarināšanu. Drīzāk šīs tendences ietvaros var saskatīt laika gaitā izveidojušos jaunus romantiskās pasaules izjūtas atklāsmes modeļus, kas veiksmīgi savienoti ar vēsturisko pieredzi. Šajā ziņā 20. gadsimta pēdējā trešdaļā uzplaukusī estētika pēc būtības attaisno neoromantisma apzīmējumu, jo tās pamatā ir jauns, laikmetīgs romantisms – universāla stilistikā sistēma, kas izpaužas dažādos līmeņos. Vienlaikus skaidri jūtama laika distances radītā atšķirība no 19. gadsimtā valdījušā stila, kura attīstība 20. gadsimta pirmajā pusē bija saistīta ar tā elementu transformāciju un noliegumu dažādu modernisma tendenču ietvaros.

Līdz ar to, raugoties no mūsdienu viedokļa, laikmetīgās mūzikas vēsturē saskatāmas divas pietiekami plašu attīstību guvušas *neo* tendences. Pirmā, kā zināms, bija neoklasicisms. Tieši neoklasicisms 20. gadsimta pirmajā pusē skaidri iezīmēja stilistikas retrospektīvas virziena sākotni – orientēšanos uz iepriekšējo gadsimtu mūzikas žanriskajiem modeļiem un formveides paņēmieniem, kas papildīti ar jaunu tēlaino saturu.

Protams, abu *neo* tendenču parādīšanās 20. gadsimta skaņumākslā ir vērtējama kā viens no tās attīstības dialektiskajiem paradoksiem. Neoklasicisms savulaik radās kā apzināta opozīcija vēlīnajam romantismam. Savukārt pavērsienu uz jauno romantismu iezīmēja neoklasicisma un avangarda piedāvātās stilistikas ignorēšana.

Tomēr vērsšanās pie pagātnes stilistikas neoklasicisma estētikā bijusi tīri formāla. Ne jau klasicisma estētiku savulaik centās reanimēt pazīstamākie 20. gadsimta pirmās puses neoklasicisti, piemēram, Pauls Hindemits un Igors Stravinskis. Drīzāk gan viņi tiecās izmantot noteiktus pirmsromantisma mūzikas

formveides un žanra modeļus kā tīri racionālu *laikmetu dialoga* iespēju, kas ļautu radoši eksperimentēt polistilistiski atvērtā vidē.

Savukārt neoromantisma parādīšanās ir saistīta ar citu māksliniecisko vērtību meklējumiem. Dialogs ar vēsturisko prototipu šī strāvojuma ietvaros paredz gan tradīciju aktualizāciju, gan arī to sintēzi ar jaunām skanējuma iespējām, cenšoties radīt stilistisku vienotu un viendabīgu kompozīciju.

Konceptuālā līmenī ir saglabāta saasinātā *k o n t r a s t u* sfēra ar divu polāru pretspēku (labais – ļaunais) atveidu. Šāds tēlainais modelis, kas simfoniskajā mūzikā viskonsekventāk lietots 19. gadsimta otrās puses komponistu daiļradē, 20. gadsimta nogalē nav zaudējis savu nozīmi. Turklāt tas tverts daudz vispārinātāk, pārkāpjot subjektīva vērtējuma robežas. Un nav nejaušība, ka šāda koncepcija savu atjaunotni piedzīvo t. s. *lielās* simfonijas žanrā. 20. gadsimta vidū ne reizi vien izteiktas pesimistiskas prognozes par šī žanra turpmākās attīstības iespējām. Vairāku latviešu komponistu (A. Maskata, J. Karlsona, A. Vecumnieka, P. Vaska) veikums 90. gados ir spējis kļiedēt šīs bažas un apliecināt *simfoniskās drāmas* pastāvēšanas iespēju.

Viena no mūsdienu romantisma interesantākajām šķautnēm saistīta arī ar *i z s k a ņ a s* traktējumu. Kā zināms, tieši 19. gadsimta apjomīgajos skaņdarbos iezīmējas daudzveidīgi noslēguma tipi, kurus nosacīti var sadalīt divās lielās grupās. Pirmais pazīstams vēl kopš Ludviga van Bēthovena – tajā divu pretspēku sadursme parasti noved pie pozitīvās pamattēzes himniska apliecinājuma. Tomēr mūsdienu neoromantiķu simfoniskajā mūzikā šis izskaņas veids nav īpaši aktuāls. Nav raksturīgs arī vēlīnā romantisma estētikā bieži atspoguļotais ideāla sabrukums, iedziļināšanās groteskas un ironijas pasaulē. Drīzāk mūsdienās dominē izskaņas, kurās ideāla apliecinājums gūst atjaunotnes (atraduma) formu – lielākoties saistībā ar principiāli jaunām žanra zīmēm.

Tieši žanra intonācija latviešu mūsdienu simfoniskajā mūzikā atspoguļo jaunu liriskas traktējumu. Viena no visraksturīgākajām tās izpausmēm ir *d z i e d ā j u m s*, kas izskan visdažādākajos veidos. Tas ietver gan folkloras materiāla atbalsis, gan arī attālinātu līdzību ar dažādu laikmetu vokālajai mūzikai raksturīgiem žanriem – madrigālu, korāli, ariozo u. c. Turklāt visbiežāk tieši melodika saiknē ar vienkāršu faktūru iemieso apcerīguma sfēru, kas simfoniskā darba tēlainībā nereti ir galvenā.

Akcentēta tiek nevis vēsturiskajam romantismam tik raksturīgā *drāma darbībā*, bet gan meditatīvu pārdomu joma, kurā *darbība* vērsta uz psiholoģisku pašiepriemdi.

Patstāvīga semantiska nozīme šīs sfēras atklāsmē ir jebkuram izteiksmes līdzeklim – gan skaņkārtas diatoniskajam, nereti arī arhaiskajam pamatam, gan harmoniskās pulsācijas vienmērīgumam, bieži operējot ar ļoti elementārām saskaņām un tās ilgstoši atkārtojot.

Šī mūzikas valodas vienkāršība gan ir jāizprot tīri kontekstuāli, visas 20. gadsimta mūzikas vēsturiskās attīstības ietvaros – respektīvi, tīksmināšanās par tonāli labskanīgu mūziku ir apstiprinājums pašas mūzikas valodas reflektīvajai iedabai. Katra atkāpe no avangardiskiem eksperimentiem uztverama kā retrospektīva alūzija vai vismaz norāde uz tās iespējamību.

Būtībā jaunu **l i r i s k ā s** izteiksmes formu meklējumi ir svarīgākais arguments, kas apliecina neoromantisma estētikas esamību. Turklāt asociatīva līdzība ar vēsturiskā romantisma stilistiku (melodiku, tēlaino ekspresiju) nereti ļauj lirisko vēstījumu mūsdienu simfoniskajā mūzikā uztvert kā pagātnes idealizāciju. Jātceras, ka līdzīgs priekšstats bija izplatīts arī 19. gadsimta beigu mūzikā, kad klasicisma laikmeta muzikālais mantojums ieguva dziļi simbolisku nozīmi – kā nekad vairs nerasniedzams ideāls un nostalgiskas atmiņas par harmoniski daiļu pagātni. Tomēr 20. gadsimta beigās neoromantisma mūzikas estētikā valda cita ievirze, kam raksturīga nepieciešamība apzināties tagadnes ideālu. Iespējams, tieši neoromantisma tendencē vispilnīgāk atspoguļojas vēlme atjaunot mūziku kā jūtu izteiksmes māksliniecisko formu. Ideja, kas 20. gadsimta sākumā un vidū modernisma estētikas ietvaros tika noliegta, šodien atkal atdzimst *jaunās vienkāršības* un emocionāli tiešas izteiksmes meklējumos.



## Romanticism still alive ...

### A few trends in contemporary Latvian symphonic music

Jānis Kudiņš

#### Summary

The neoromanticism proves to be a characteristic trend in the contemporary Latvian symphonic music. This style is preserving and developing the ideas of *new simplicity*, *new sensuality*, *new tonality* and *new romanticism*, which emerged in the 70s of the 20<sup>th</sup> century.

As to the conceptual level modern Latvian symphonic music is dominated by a wide range of powerful contrasts. The system of musical images of the neoromanticism is rich in both a more universal scope means of expression and belief in ethic ideal. Such a line is typical for the symphonies written in the 90s of the 20<sup>th</sup> century by such composers as Arturs Maskats, Juris Karlsons, Pēteris Vasks and Andris Vecumnieks. This music carries on the tradition of the so-called *great symphony*, pioneered in the 19<sup>th</sup> century by such luminaries as L. van Beethoven, J. Brahms, A. Bruckner, G. Mahler and F. Schubert and continued in the 20<sup>th</sup> century by such masters as Jānis Ivanovs, W. Lutoslawski and D. Schostakovich. In general it is possible to single out two major trends in the diverse genres of Latvian modern symphonic music.

The first is represented by depictive visionary elements typical for tradition of historical romanticism. We can find vivid examples in such musical pieces as *Manu jaunu dienu zeme* [*The Land of My Youth*] by Romualds Jermaks and *Aizgājušās vasaras zvans* [*The Chime of the By-gone Summer*] and *Teikas* [*Tales*] by Selga Mence. Sometimes pastoral sceneries are saturated by intense psychological experience. As it surfaces in the cycle *Trīs jūras dziesmas* [*Three Songs about Sea*] by Maija Einfelde. The dramatic element of different moods is combined with very acute means of expressions towards impressionism. Very close to it seems to be the piece *Koncentriskās aprises* [*Concentric Outlines*] by Romualds Kalsons, being full of very expressive images.

The second trend is more characterised by system of lyrical images and an introvert sounding. It is dominated by the melodious air, pertaining to a solo-performed song, coral and canto. Listening to such music brings about a pleasant and long-lasting experience of one particular emotional state. Besides, the above trend presents a free synthesis of both the means of tonal writing and those typical for the music of minimalism. Such a stylistic model is frequently present in the music of diverse genres by Pēteris Vasks. And he is not the only one. The 90s of the 20<sup>th</sup> century witnessed the debut of Rihards Dubra, who composed music of a congenial with style. His symphonies and other instrumental pieces display a peculiar synthesis of principles characteristic of early romanticism and minimalism.

Owing to the presence of different styles and distance in time, the above trend may be perceived as neoromanticism within the context of Latvian symphonic music. Even more so, as it has gradually substituted not only the trends of neoclassicism and avanguard music, written in the previous decades, but also the music of the

polystylistic line. Neoromanticism proves to be one of the most striking elements of Latvian symphonic music, as it still maintains the actuality and importance of the *new simplicity*, encountered in the works of many Latvian composers who belong to different generations.

### Literatūra

1. Fox C. *Neue Einfachheit // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: V. 17.* – London: Macmillan Publishers Limited, 2001, p. 781.
2. Jaunslaviete B. *Izskauņu traktējumi 20. gadsimta kompozīcijās (skats caur mūsdienu latviešu kamermūzikas prizmu) / promocijas darba kopsavilkums (glabājas JVLMA bibliotēkā).* – Rīga, 1993.
3. *Junge Avantgarde // Neue Zeitschrift für Musik.* – 1979 / Nr. 1, S. 4–25.
4. Klotiņš A. *Jaunrade – 70. gadu rezumējumi un 80. gadu pirmās kontūras // Latviešu mūzika*, 16. – Rīga: Liesma, 1983, 6.–56. lpp.
5. Kudiņš J. *Neoklasicisms un tā izpausmes latviešu mūzikā (1970–1990) / maģistra darbs (glabājas JVLMA bibliotēkā).* – Rīga, 1999.
6. Pasler J. *Neo-romantic // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: V. 17.* – London: Macmillan Publishers Limited, 2001, p. 756–757.
7. Trentmann F. *Civilization and its discontents: English neo-romanticism and the transformation of anti-modernism and twentieth-century western culture // Journal of Contemporary History.* – 1994 / Nr. 4, p. 583–625.
8. Wehnert M. “*Neo-Romantik im 20. Jahrhundert?*” // *Der Einfluss der romantischen Musik... im 20. Jahrhundert.* – Dresden, 1984, S. 7–17.
9. Лусиня И. *Характерные тенденции развития музыкальной культуры Латвии 70-х годов // Прибалтийский музыковедческий сборник.* – Таллин: Ээсти Раамат, 1985, с. 52–58.
10. Соколов А. *Векторы культуры в музыкальной культуре XX века // Двенадцать этюдов о музыке.* – Москва: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2001, с. 101–109.

## **Nacionālā stila jēdziens un tā vēsturiskā attīstība Eiropas kultūrā**

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

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

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

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

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

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

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

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

Kur gan atrodams vēl labāks burdondaudzbalsības apraksts?

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

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

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

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

Karls Dālhauzs 17. gadsimta beigu franču stilu, proti, Džovanni Batistas Lulli daiļradi, piemin kā vienu no nacionālās tematikas avotiem [5]. Dž. B. Lulli skaņdarbos velti būtu meklēt specifiski franciskas etniskās iezīmes. Viņš bija itāļu cilmes komponists, kurš strādāja Ludviķa XIV galmā un pārstāvēja galma aristokrātijas diktēto stilu (*la cour et la ville* jeb *galms un pilsēta*). Šo frančiem raksturīgo kompozīcijas manieri savos instrumentāldarbos lietoja arī citi ārzemju komponisti. Kad Johans Sebastiāns Bahs vai Georgs Fīlips Tēlemanis rakstīja orķestra svītas franču manierē, viņi nedomāja ar to neko eksotisku, bet vienkārši lietoja vispārpieņemtu kompozīcijas metodi – līdzīgi kā, piemēram, sacerot pastorālus vai elēģiskus skaņdarbus. Nacionālais stils 18. gadsimtā bija drīzāk funkcionāls, nevis saturā skaidra kategorija. Vajadzība pēc nacionālā tika apmierināta ar pieejamiem un atļautiem līdzekļiem, bet neviens ne meklēja kādu tautas dvēseli, kurai gribētu ļaut izpausties.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

\* \* \*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## **Understanding of national style and its historical development in European culture**

Gunta Makane

### **Summary**

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

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

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

### Literatūra

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



## Ieskats dažos mūzikas žanriskuma jautājumos

Kā mūzikā, tā arī citos mākslas veidos *žanrs* ir viens no jēdzieniskā ziņā visietilpīgākajiem terminiem. Šā franču cilmes vārda tulkojums ir *veids, šķira*. Tādēļ skaņumākslā ar žanriem tradicionāli saprot un enciklopēdijās kā žanrus definē vēsturiski radušos skaņdarbu veidus atkarībā no to izcelšanās, nozīmes mūzikas praksē, izpildīšanas un uztveres paņēmieniem un apstākļiem, kā arī no formas un satura īpatnībām. Tomēr tieši daudzveidīgie iekšējās klasifikācijas parametri piešķir žanra jēdzienam zināmu neviennozīmību un pat kļūst par cēloni dažādu iedalījuma sistēmu vienlaicīgai pastāvēšanai. Galīgas, negrozāmas žanru teorijas izveide, neraugoties uz daudzu zinātnieku ilggadējiem pūliņiem, acīmredzot arī nav iespējama divu iemeslu dēļ.

Pirmkārt, žanru loks nemitīgi atjaunojas. Visi mūzikas veidi eksistē ciešā saistībā ar to lietojumu cilvēku dzīvē, ar reālo muzicēšanas praksi (respektīvi, te izpaužas socioloģiskais aspekts). Taču laika gaitā pašas mūzikas funkcijas dzīvē nemitīgi mainās. Vērojama ne tikai atsevišķu jaunu žanru vai muzicēšanas formu rašanās un esošo izžušana no aprites, bet pat kardinālas pārmaiņas mūzikas lietojuma un uztveres apstākļos. Tās saistītas ar virkni faktoru vēstures, sabiedriski politiskās dzīves, estētikas, kā arī zinātnes un tehnikas jomā (mūzikas dzīves laicīgošanās 17.–18. gadsimtā, tās demokratizācija 19. gadsimtā, mūzikas ieskaņošanas tehnikas un plašsaziņas līdzekļu uzplaukums 20. gadsimtā).

Otrkārt, līdzšinējā muzikoloģiskajā praksē žanri neizbēgami tikuši klasificēti pēc dažādām pazīmēm. Atkarībā no mūziķu un klausītāju funkciju nošķirtības atskaņošanas laikā un procesā veidojas priekšnesumtipa (vāciski *die Darbietungsmusik*, krieviski *преподносимая музыка*) un sadzīves lietojuma (vāc. *die Umgangsmusik*, kr. *обиходная музыка*) žanri. Atkarībā no funkcijas dzīvē var norobežot mākslinieciskā un lietišķā izmantojuma žanrus. Jau šīs divas klasifikācijas metodes rada savstarpēji daļēji *sedzošas* jomas, kam vēl pievienojas dalījums vokālajos un instrumentālajos, kamermūzikas un monumentālajos žanros. Aizvadītā gadsimta pēdējā ceturksnī Latvijā izplatību guvis krievu muzikologa Oļega Sokolova veidotais grupējums četrās žanra sfērās. Viņš nodala tīrās mūzikas (instrumentālās

koncertmūzikas), mijiedarbīgos (ar citiem mākslas veidiem saistītos), lietišķos (ar sadzīves norisēm un klausītāju aktīvu līdzdalību saistītos) un lietišķi mijiedarbīgos (sadzīves situācijās bez klausītāju aktīvas līdzdalības pastāvošos) žanrus [4]. Ar šo klasifikāciju interesanti sasauca Ingridas Zemzares pētījumi [1; 2], kā arī citas teorijas. Tādējādi atbilstoši mūzikas prakses daudzveidībai arī žanrs ir vairāklīmeņu jēdziens, un starp tā struktūrām pastāv mijiedarbe.

Šādā situācijā īpašu nozīmi gūst t. s. p r i m ā r i e žanri (dziesma, deja, maršs). Tie ir visciešāk saistīti ar plaša sadzīves lietojuma un lietišķā izmantojuma mūziku, tātad ar demokrātiskas ievirzes mākslu, reizēm pat ar ikdienas dzīves funkcijām, bet vienlaikus veido pamatu neprogrammatiskas akadēmisko žanru mūzikas attīstībai. Primārie žanri vēsturiski sakņojas vissenākajos muzikālās domāšanas un saziņas slāņos; te jāatgādina Sergeja Skrebkova minētie trīs žanru pirmavoti – deklamatoriskums, motorika un dziedājums [5, 133], kuriem Arnolds Sohors pievieno vēl divus – instrumentālos signālus un skaņu atdarināšanu [6, 10]. Vienlaikus primāro žanru sfēra jūtīgi reagē uz izmaiņām mūzikas praksē (baroka deju žanru izzušana no sadzīves aprites 18. gadsimta gaitā, džeza un roka žanru uzplaukums attiecīgi 20. gadsimta pirmajā un otrajā pusē).

Līdz ar to primārajiem žanriem piemīt universāla jēga – sadzīvē būdami cieši saistīti ar konkrētiem laikmetiem un nacionālajām tradīcijām, tie profesionāli koptajā akadēmisko žanru mūzikā, it sevišķi 20. gadsimtā, stāv pāri laikmetiem, stilistiskām un funkcionālām normām. Tādēļ šie žanri pieder pie semantiski visietilpīgākajiem muzikālās domāšanas slāņiem, kas spēj veidot vistiešāko saikni starp reālās dzīves norisēm un neprogrammatiskas profesionālās mūzikas abstrakto vispārinājumu, starp mūžseniem cilvēces domāšanas principiem un laikmetīgās mūzikas arvien rafinētāko izteiksmi. Minēto saikni labi var izskaidrot ar A. Sthora ieviestajiem jēdzieniem *žanra saturs* un *žanra stils* [5, 132–133].

Primāro žanru sākotnējās lietišķās funkcijas dēļ katram no tiem, arī profesionālajā mūzikā pārtvertam, raksturīgs konkrēts, ne pārāk plašs noskaņu klāsts (t. i., žanra saturs) un arī tipizēts izteiksmes līdzekļu kopums (t. i., žanra stils). Vislielāko nozīmi šo līdzekļu vidū gūst kustības, respektīvi, metroritma pulsācijas tips, otrajā vietā pēc svarīguma ir faktūras modelis, nereti arī melodijā valdošās

intonācijas. Tā kā ikvienam primārajam žanram piemītošais žanra saturs un žanra stils jēdzieniski nav atdalāmi viens no otra, komponists, izmantojot neprogrammatiskā (un, vēl jo vairāk, programmatiskā) darbā kāda žanra stilu, panāk arī attiecīgā žanra satura atveidi klausītāja apziņā. Psiholoģiskā aspektā interesanti, ka atbilstoša tēlainība parasti rodas pat tad, ja intonatīvais materiāls un pārējie izteiksmes līdzekļi, izņemot metroritmu un faktūru, traktēti samērā neitrāli. Tādēļ virkne pētnieku žanru teorijā kā galveno pamatoti izvirza satura nozīmību: Viktors Cukermanis raksturo žanru kā tipizētu saturu [7, 25], Arnolds Alšvangs atzīmē, ka mūzikā iespējams *vispārinājums ar žanra līdzekļiem* [3, 89–90].

Primārajiem žanriem ilgstošāk atrodies profesionālās mūzikas aprītē, to saturā līdztekus tipiskajām īpašībām var izveidoties arī papildus iezīmes, t. i., notiek *žanra subjektivizācija*, par ko raksta I. Zemzare [1, 26]. Interesanti, ka dažkārt vairāku komponistu individuālajā pieejā izceļas viena un tā pati papildiezīme, radot jaunus vaibstus attiecīgā žanra saturā. Tā, piemēram, sadzīvē valsim nav obligāts smeldzīgs, nostalgisks raksturs, tāda nav arī H. Berlioza *Fantastiskajā simfonijā*, F. Šopēna *balles valšos* vai Vīnes Štrausu ģimenes populārajos opusos. Taču pēc tam, kad tapuši F. Šopēna liriski melanholiskie valši, M. Gļinkas *Valsis fantāzija*, daudzas Dž. Verdi *Traviatas* lappuses un P. Čaikovska tēmas, Ž. Sibēliusa *Skumjais valsis (Valse triste)* un E. Dārziņa *Melanholiskais valsis*, ir pamats uzskatīt, ka izveidojusies tradīcija lietot valša žanru arī nerasniedzama laimes ideāla, nepiepildītu cerību, neatgriezeniski zaudētas pagātnes idilles raksturošanai, pat skarot tādas tēmas kā atvadas no dzīves, Dzīvība un Nāve. Žanra semantisko iespēju bagātināšana profesionālo komponistu daiļradē ir rosinājusi citus skaņražus pieņemt šādu žanra saturu kā jau gatavu dotumu, tādējādi vēl vairāk veicinot minētā satura nostiprināšanos klausītāju apziņā (A. Šnitkes Klavieru kvintets, P. Vaska *Musica dolorosa*, daļēji arī otrā mīlas vadtēma S. Prokofjeva operā *Karš un miers*).

Otrs cēlonis, kādēļ žanra saturā var rasties papildiezīmes, ir žanra izzušana no reālās sadzīves. Cilvēkiem apzinoties laika distanci starp mūsdienām un tālo 17.–18. gadsimtu, menuets, sarabanda, gavote un citi baroka un agrīnā klasicisma žanri līdztekus savam žanra saturam var iemiesot arī vispārinātu Pagātņi, senatnīgumu, tiklab nopietni, kā humoristiski tvertu vecmodīgumu (17. gadsimta Vācijā populārās

*vectēva dejas – Großvatertanz* – citāts R. Šūmaņa *Karnevāla* finālā, G. Mālera Sestās simfonijas skerco vidusdaļa, S. Raḥmaņinova Prelūdiņa *d moll* op. 23 nr. 3, virkne neoklasicistisku darbu).

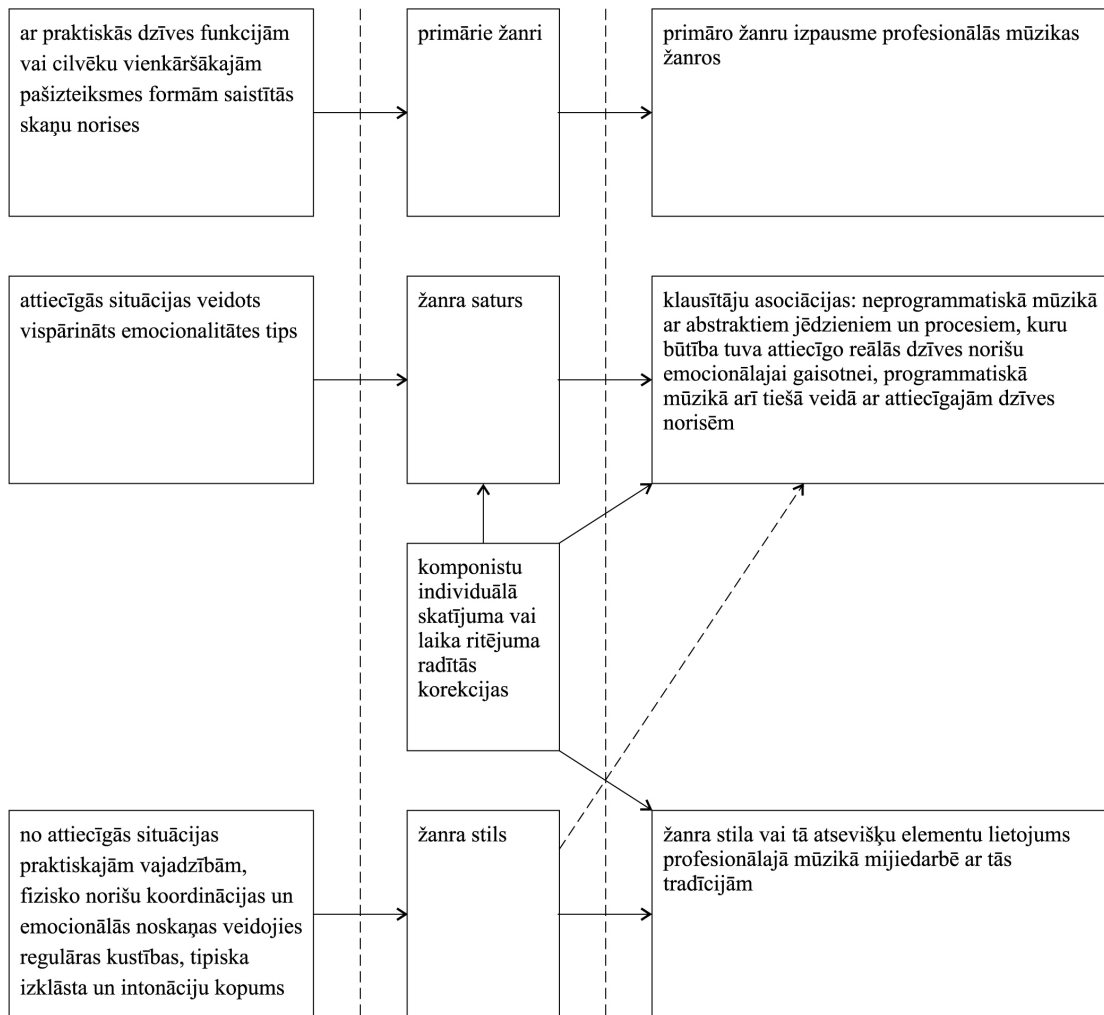
Bez tam spilgts žanra saturs un žanra stils, līdz ar to arī spēja būtiski konkretizēt profesionālās mūzikas skaņdarbu tēlainību dažkārt piemīt daļai vienkāršo priekšnesumtipa (tātad – sekundāro) žanru, kas paši radušies profesionālajā mūzikā (rečitatīvs, ārija, tokāta, eņģe, noktirne, skerco, baleta *Adagio*). Vēsturiski tas izskaidrojams ar mūzikas eksistences apstākļu izmaiņām, kas iezīmējās jau viduslaiku beigās, bet īpaši intensīvi izvērās renesanses laikmetā un 17. gadsimtā. Profesionālu mūziķu skaita pieaugums, mākslas atbrīvošanās no stingri reglamentētām lietišķā izmantojuma funkcijām, jaunu muzicēšanas veidu, žanru (madrigāla, operas, patstāvīgas instrumentālmūzikas u. c.) uzplaukums ir fakti, kuru dēļ muzicēšana pati kļuva par stabilu praktiskās dzīves nozari. Tās profesionālie uzdevumi arī veicināja saturā un stilā spilgto jauno žanru rašanos. Tiem radniecīgas dažas mūzikas parādības, kas nav viennozīmīgi klasificējas vai cita iemesla dēļ eksistē it kā savrup no primārajiem žanriem, tomēr laika gaitā guvušas zināmu semantisku lomu. Te jāmin instrumentālie signāli un skaņu atdarināšana (asociatīvi ilustratīvā sfēra), koncertiskums un koncertēšana, imitāciju polifonijas principi u. c.

Shematiski žanra satura un žanra stila veidošanos un lomu var attēlot šādi (sk. shēmu nākošajā lpp.).

\* \* \*

Pievēršoties žanra saturam, tā semantiskajai funkcijai, interesi rosina tie mūzikas vēstures piemēri, kuros žanriskā nokrāsa ne tikai padziļina tēlainību, bet atklāj neprogrammatiska darba ideju vai vismaz izceļ citādi grūti uztveramu, pat ārēji nemanāmu, taču būtisku koncepcijas detaļu.

Pazīstamāko baroka laikmeta kompozīciju vidū uzmanību saista J. S. Baha *Mateja pasijas* noslēgumkoris, kam piemīt šūpuļdziesmas iezīmes. Situācijā pēc traģiskās kulminācijas (Kristus nāves) tās ne tikai rada līdzsvarojumu tēlainībā, bet gaiši sirsnīgā, klusas cerības caurvītā žanra satura dēļ spilgtāk nekā jebkāds cits



risinājums pauž Augšāmcelšanās ideju, ticības spēku. G. F. Hendeļa oratorijas *Izraēlieši Ēģiptē* korī nr. 6 frāze *Viņš teica vārdu (Er sprach das Wort)*, kas izceļ Dieva gribas negrozāmību, uzsvērta ar fanfaras intonāciju kora partijās, tātad ar instrumentāla signālžanra klātbūtni vokālajā sfērā.

Klasicisma laikmetā izceļas personāžu netiešie raksturojumi V. A. Mocarta operās, sevišķi tādās kā *Figaro kāzas* un *Dons Žuans*. Gan Grāfs viņa sulaiņa Figaro kavātinē, gan dons Žuans kalpa Leporello *ārijā ar sarakstu* trāpīgi raksturoti tolaiku aristokrātu balles dejas – izsmalcināta menueta žanrā. Šeit deja pilnībā uztverama nevis kā operžanram tipiska norises ilustrācija, bet gan kā raksturojums, portretējums, jo abu dziedājumu skatuves situācijās reālas balles nav, dejots netiek. Salīdzinoši

shematiskāks ir primāro žanru lietojums Vīnes klasiķu instrumentālmūzikā (respektīvi, menuetam tradicionāli jābūt vienai no sonātes simfonijas cikla vidējām daļām), tomēr 18.–19. gadsimta mijā arī te parādās semantikā sakņoti risinājumi.

L. van Bēthovena 14. klaviersonātes (t. s. *Mēnesnīcas sonātes*) otrajā daļā menuets ir ne tikai tradīcijas ievērošana, bet arī iedarbīgs līdzeklis, lai uzsvērtu tik ļoti kārotās, taču īsās atelpas neparasto gaišumu, kas kontrastē iepriekšējās daļas psiholoģiskajai spriedzei un nākamās izmisīgajam patosam. Zemtekstā varbūt raksturots pat gluži romantisks nesasniegtās laimes ideāls. Līdzīgu pretstatu pirmajai daļai un finālam iezīmē korālis (pazīstams kā garīgā dziesma *Svētā nakts*) 23. klaviersonātes (t. s. *Apasionātas*) otrajā daļā; tas vedina uz daudz dziļākām pārdomām par reliģiski filozofiskiem jautājumiem, cilvēka un cilvēces esības problēmām, nekā sagaidāms no variācijām intermecco tipa lēnajā daļā starp divām dramatiski monumentālām malējām daļām.

Virksne citu 19. gadsimta sākuma (reizēm pat 18. gadsimta nogales) skaņdarbu atspoguļo jau komplicētāku pieeju – žanra pazīmes ienāk mūzikā negaidīti, ne saistībā ar pamattematismu, bet tieši attīstības procesā. Tādējādi žanrs nosacīti tuvinās drāmas personāžam, kurš ar savu parādīšanos uz skatuves pēkšņi maina paredzamo notikumu gaitu vai atklāj agrāk nezināmus faktus. Maršs, armijas fanfaras un citi Lielās franču revolūcijas vai militārās mūzikas atribūti, kas reizēm personificē heroisku pacēlumu, citkārt – vispārējas iznīcības draudus, parādās gan J. Haidna 100. (*Militārās*) simfonijas otrajā daļā un *Nelsona mesā*, gan L. van Bēthovena Piektās simfonijas otrās daļas otrās tēmas attīstībā. Īpašu, teatrāli spēcīgu iespaidu militārās mūzikas iezīmes rada L. van Bēthovena *Svinīgās mesas* daļā *Agnus Dei*, kur tās paspilgtina tradicionālo Baznīcas koncepciju ar gluži laikmetīgu cilvēka apdraudētības izjūtu tēlojumu Cilvēka un Liktenis tēmas risinājumā. Līdzīgā veidā operai tipiskais rečitatīvs uzsver psiholoģiskas atklāsmes vai filozofiskas apceres momentus ne tikai vokālajā kamermūzikā, netradicionāli ielaužoties kantilēnā (F. Šūberta dziesmas *Zīnkārīgais* un *Ceļa rādītājs*), bet pat instrumentālmūzikā (galvenā partija L. van Bēthovena 17. klaviersonātes pirmās daļas reprīzē, obojas solo viņa Piektās simfonijas pirmās daļas reprīzē, galvenās partijas ietvaros). Citā, vairāk asociatīvi ilustratīvā aspektā rečitatīva principi izpaužas H. Berlioza *Lielās sēru un triumfa*

*simfonijas* otrajā daļā, kur trombona solo atveido oratora sēru runu, savdabīgi priekšvēstot 20. gadsimta instrumentālā teātra paņēmienus.

Interesanti ir komponistu mēģinājumi piešķirt kādam semantiski atbilstošam žanram pozitīvā vispārinājuma (romantiskajā mūzikā – gaišā ideāla) funkciju. L. van Bēthovenam šai ziņā labi noderējuši motoriskie žanri: skerco, vienkārša tautiska deja vai dejudziesma divdaļu metrā, nereti ar kontrdejas pazīmēm (21. klaviersonātes fināls, kur refrēns turklāt ir folkloras citāts, Trešās simfonijas fināla variāciju tēma). Minētajos piemēros vitāli enerģiskais žanrs iemieso pozitīvo tēlu drāmas atrisinājumā, turpretī šī paša komponista Piektās simfonijas trešās daļas trio traktēts visnotaļ atšķirīgi. Šeit tēlainības ziņā analogā, motoriskā skerco tēma trijdaļu metra pulsācijā personificē tikai atrasto spēka avotu, risinājuma iespēju, Ideju, bet līdz tās īstenojumam vēl ejams tāls ceļš. Vienlaikus tieši minētās žanriskās tēmas parādīšanās konsekventi izslēdz no simfonijas drāmas potenciālo atrisinājumu klāsta varbūtēju traģisku rezultātu, kas bija iespējams līdz pat trio sākumam. Tieši šajā posmā sākas negrozāms pavērsiens uz optimistisko finālu, tātad žanra semantika atklāj ne tikai konkrēta posma dziļāko saturu, bet pat visa cikla dramaturģijas virzību.

F. Šopēna daiļradē simbolam tuvu ideāla nozīmi patriotisku autobiogrāfisko motīvu dēļ guvis poļu tautas dejas mazurkas žanrs. Ikviena tā parādīšanās citas žanriskās izcelsmes darbos nepārprotami norāda uz domām par dzimteni (Polonēzes *fis moll* vidusdaļa, Prelūdijs *A dur* visa 24 prelūdiju cikla kontekstā). Savukārt P. Čaikovska mūzikā pozitīvo ideālu visbiežāk iemieso valsis (Pirmās simfonijas trešās daļas trio, Ceturtās simfonijas pirmās daļas blakuspartija, Piektās simfonijas trešā daļa) vai nesteidzīgi plūstoša, ļoti kantilēna dziesma (blakuspartijas fantāzijuvertūrā *Romeo un Džuljeta* un Sestās simfonijas pirmajā daļā).

Iepriekš minētie pozitīvās tēlainības piemēri bija saistīti ar poetizētiem sadzīves žanriem. Pretējo – negatīvo sfēru savukārt reizēm raksturo pievēršanās primitivizētiem, emocionālā ziņā tīši *noplicinātiem*, ironiski deformētiem, pat kariķētiem žanriem. Tā, piemēram, nībelunga Mīmes moralizējošajā dziesmiņā no R. Vāgnera operas *Zīgfrīds* jaušams primitivizēts lendlers, bet F. Lista simfoniskajā poēmā *Taso. Ciešanas un triumfs* līksmojošo aristokrātu vienaldzību pret dzejnieka ciešanām izceļ bezkaislīgs, inerts galma menuets. Līdzīgi žanra *depoetizācijas*

piemēri un pat sadzīves žanru parodijas vēl biežāk sastopamas 20. gadsimta mūzikā (G. Mālers un R. Štrauss, A. Bergs un A. Onegērs, S. Prokofjevs un D. Šostakovičs).

Kā īpaši savdabīga parādība jāmin sīkāku satura detaļu vai procesuāli secīgu noriņu atklāsme vairāku žanru ciešā blakusnostatījumā. Spilgts piemērs te ir F. Šopēna Noktirne *g moll* op. 15 nr. 3, kas rakstīta saliktā divdaļu formā. Tās pirmajā daļā vērojams dziesmas, sadzīves romances žanrs, arī vispārināts dejiskums, nelielajā pārejas posmā jaušams zvanu skaņu atveids, bet otrajā daļā korāliskums. Tā rodas priekšstats par sākotnēji mājīgu, sirsnīgu, tomēr garīgi ne īpaši dziļu vidi, no kuras nedaudz vienmuļās omulības *atmodina* objektīvs, pāri cilvēkiem un viņu sadzīvei stāvošs spēks, kas rosina pievērsties augstākām garīgām sfērām, apjēgt cildenākus ideālus, tiekties pēc mūžīgām vērtībām. Līdz ar to apjomīgākos skaņdarbos mūzikas saturu, tās filozofiskos zemtekstus un noriņu procesualitāti konkretizē ne tikai žanru izvēle, bet daudz būtiskāk – tieši to parādīšanās secība.

Analogi sižetiski detalizējošs risinājums, reizēm spilgtāks, citkārt aizplīvurotāks, saskatāms arī atsevišķu miniatūru secībā F. Šopēna 24 prelūdiņu ciklā (piemēram, nr. 6–8), A. Bruknera simfonijās (piemēram, Trešās finālā), Dž. Verdi, Ž. Bizē, P. Čaikovska operu skatos. Satura konkretizētājfaktoru vidū sevišķa nozīme ir žanru transformācijai un poližanriskumam, kas daudzveidīgi izpaužas tādu simfoniju daiļradē kā G. Mālers, A. Onegērs, D. Šostakovičs.

Kā redzams, vairumā minēto piemēru komponisti ieviesuši skaņdarbos spilgtas primāro žanru pazīmes nevis nolūkā ievērot pastāvošās kompozīcijas normas, bet ar mērķi trāpīgāk izteikt domu, dažkārt pat drosmīgi laužot iesakņojušās tradīcijas. Tomēr šeit jāatzīmē arī pretēja, tiesa, mūzikas vēsturē retāk vērojama tendence. Gadījumos, kad skaņdarba uzbūves tradīcija paredz noteiktā formas posmā lietot kādu sadzīves žanru, komponisti reizēm neatsakās no tā ārējām pazīmēm pat ilgi pēc tam, kad mūzikas satura dziļums jau sen pāraudzis šī žanra ietvarus (baroka laikmeta dejas J. S. Baha klavīrsvītās, menueti, kaut arī dramatisēti, V. A. Mocarta simfonijās). Atkāpi no iepriekš raksturotajām tradīcijām, kas būtībā zaudējušas konstruktīvu jēgu, sākuši G. F. Hendelis (klavīrsvītās ar daļu tempu apzīmējumiem), J. Haidns, L. van Bēthovens (skerco lietojums menueta vietā) un citi autori.



Neiedziļinoties sīkākā analīzē, jāmin vēl virkne hronoloģiski jaunāku darbu – 20. gadsimta kompozīciju, kurās dažādu tēlainības sfēru pretstats un dažādu spēku cīņa, tai skaitā filozofiskās kategorijās izteikta tiekšanās pēc ideāla atveidota ar iezīmīgu žanriskumu: K. Nilsena *Piektā un Sestā*, D. Šostakoviča *Piektā, Septītā un Astotā simfonija*, B. Bartoka *Koncerts orķestrim*, A. Onegēra *Otrā, Trešā un Piektā simfonija*, K. Penderecka *Lūkas pasija*. Pazīstami skatuves mūzikas paraugi, kuros žanrs paspīlgtina vai detalizē saturu, ir A. Berga opera *Voceks*, S. Prokofjeva balets *Romeo un Džuljeta* un opera *Karš un miers*, virkne D. Šostakoviča un B. Britena kompozīciju, B. A. Cimmermaņa opera *Zaldāti* un citi darbi.

Apzināti sakausējot vienkopus dažādiem laikmetiem raksturīgus kontrastējošus estētikas, tai skaitā žanru, elementus, veidojas vesela mākslas virziena – neoklasicisma specifiskā izteiksme (I. Stravinskis, P. Hindemits, daļēji S. Prokofjevs un franču *Sešinieka* pārstāvji, it sevišķi F. Pulenks un A. Onegērs). Žanri te parādās kā atšķirīgu dzīves modeļu, dažādu garīgo pasaulu reprezentanti. Zīmīgi, ka, būdams pats objektīvākais, izteiksmē skaidrākais no visiem 20. gadsimta pirmās puses jaunajiem virzieniem, neoklasicisms izceļas to vidū arī kā žanriski viskonkrētākais (menueti un gavotes, pavanas un pasakaljas, sarabandas un žīgas).

20. gadsimta otrajā pusē, veidojoties postmodernisma estētikai, mākslas darba parametri nereti tiek pakļauti tīri konceptuālai pieejai. Arī žanriskums mūzikā reizēm robežojas ar simbolisma izpausmēm (piemēram, cilvēka garīgās identitātes meklējumus atspoguļo putnu balsu atveids O. Mesiāna darbos vai gregorikas pārtvērums A. Perta daiļradē). Taču visvairāk žanru lietojums tuvinās konceptuālam risinājumam gadsimta nogalē, šim laikmetam tipiskajā polistilistikā (A. Šnitkes *Pirmā simfonija* u. c.). Tās ietvaros, atveidojot dažādas tēlainības kategorijas, neierobežotā skaitā iespējama gan plakātiski tieša primāro žanru citēšana, gan īpaši elastīga žanrisko slāņu mijiedarbe. Tieši polistilistiskas ievirzes mūzikā žanra nokrāsa viskonsekventāk tiek apveltīta ar semiotisku lomu, tiek lietota kā zīme.

Žanriskuma specifiskā loma mūzikas satura atklāsmē pēdējos gadu desmitos pastiprinās arī latviešu skaņumākslā. Tā, piemēram, J. Ivanova daiļradē, sevišķi kopš 60. gadiem, filozofisku pārdomu tēli simfoniju lēnajās daļās konsekventi saistās ar pasakaljas žanru, savukārt skerco daļu un finālu spraigā aktivitāte – ar tokātu.

Semiotisks žanra traktējums pastiprinājies komponista pēdējos darbos (menuets J. Ivanova 20. simfonijā, deformēts valsis 21. simfonijā). Savukārt J. Kalniņa un M. Zariņa mūzikā iezīmīgs ir komisku, nereti grotesku tēlu atveids, tīši vienkāršotā manierē citējot sadzīves mūzikas vai moderno deju žanrus (operas, kora darbi). Virkne autoru apliecina atjautīgu, neordināru pasaules uztveri, apvienojot šķietami tālus žanriskos un pat stilistiskos slāņus. Te jāmin M. Zariņš (džeza elementi vokālajā ciklā *Partita baroka stilā*), P. Plakidis (agrīnās vācu romantiskās operas stila imitēšana koncertskaņdarbā klarnetei un orķestrim *Vēl viena Vēbera opera*), Imants Kalniņš (t. s. *nopietnās* un *vieglās* mūzikas žanru sintēze Ceturtajā simfonijā). Žanriskums būtiski iespaido detalizētu satura atklāsmi arī J. Karlsona un P. Vaska daiļradē, taču tas traktēts kompozicionāli atšķirīgi. J. Karlsonam raksturīgs polistilistikai tuvs skaitliski daudzu dažādas cilmes žanru lietojums (no korāļa skaņdarbā *Klusumā dzimstošās dzīvības balss* līdz džeza žanriem simfoniskajā skerco *Per i giovani*), ar teatrālu spēles prieku un portretisku trāpīgumu modelējot situācijas. P. Vaska mūzikā dominē skaitliski pašierobežojošs, vienu koncepciju daudzkārt apliecinošs žanru pretstatījums: dziesma, dziedājums, *cantabile* tipiski pozitīvajiem tēliem, tokāta, burleska – negatīvajiem (*Grāmata čellam*, Koncerts čellam un orķestrim). Dažādi žanriskie slāņi būtiski izgaismo tēlainību arī, piemēram, Ā. Skultes Piektajā un T. Ķeniņa Astotajā simfonijā, R. Kalsona Koncertā vijolei un orķestrim, G. Pones simfoniskajā darbā *Tizarin*, P. Dambja *Spēlēs* divām klavierēm, A. Vecumnieka Sonātē čellam un klavierēm un daudzos citos latviešu komponistu darbos.

\* \* \*

Dažādos skaņdarbos žanriskums gūst konstruktīvā ziņā atšķirīgu īstenojumu. Lai gan primārie žanri biežāk ir saistīti ar tematismu jau tā ekspozīcijas izklāstā, tomēr reizēm tie izpaužas arī žanriski nekonkrētas tēmas attīstības gaitā. Savukārt pati žanra *ieslēgšanās* plašāka darba mūzikas plūdumā vai *izslēgšanās* no tā var būt tiklab uzskatāmi krasa, kā pakāpeniska. Acīmredzams, ka satura atklāsmē būtiska loma līdžās pašam žanra izmantojuma faktam ir tā kompozicionālajam risinājumam. Tādēļ augstu jānovērtē A. Sohora piedāvātā [5, 135] žanru lietojuma klasifikā-

c i j a, kas dažos aspektos veidota pēc analogijas ar intonācijas teorijā un harmonijas mācībā sastopamo jēdzienu kompleksu. Te nodalīti:

- žanra citēšana – sadzīves žanra pazīmju nemainīta pārtvere,
- žanra transformācija – žanra pārveidojums, gūstot tam jaunu satura niansi,
- žanriskā attīstība – pakāpeniska žanra nokrāsas maiņa, skaņdarba ideju atklājot vairāku tēmu mijā,
- žanriskā variēšana – žanra nokrāsas ilgāka secīga maiņa vienas un tās pašas tēmas attīstības gaitā,
- žanra modulācija – tēmas izklāstā vai tās attīstībā ietverta pāreja uz citu žanru,
- žanru blakusnostatījums – pēkšņa viena žanra nomaiņa ar citu,
- vairākavotu žanriskums – vairāku žanru stila nesintezēts apvienojums vienā tēmā,
- žanra mainīgums – vairākavotu žanriskuma secīga atklāsme,
- žanru polifonija jeb žanru kontrapunkts – atšķirīgu žanru konsekvents lietojums dažādos faktūras slāņos, parasti plašākos posmos,
- žanra iestarpinājums – cita žanra stila īslaicīga, nesagatavota parādīšanās,
- žanru sintēze – dažādiem žanriem tipisko pazīmju organisks apvienojums.

Protams, žanrs ir komplicētāka kategorija nekā intonācija vai harmonija, tādēļ ne katru mūzikas piemēru iespējams viennozīmīgi ietilpināt tikai vienā no klasifikācijas grupām. Attīstot esošo iedalījumu, nav izslēgta arī jaunu terminu potenciāla ieviešana. Piemēram, kā norāda A. Sohors, līdzās žanra modulācijai iespējams ž a n r a n o v i r z e s jēdziens (pēc vienreiz notikušas žanra nomaiņas tēma drīz, tās pašas formveides struktūras ietvaros, atgriežas sākotnējā žanrā). Tāpat, pēc analogijas ar harmonijas mācību, strauju, negaidītu pāreju no viena žanra uz citu var dēvēt par ž a n r a e l i p s i. Žanra transformācijas ietvaros iespējams norobežot sākotnēju ž a n r a t r a n s f o r m ā c i j u, kad žanra stila atšķirība no invarianta jūtama uzreiz un procesuālu attīstību negūst, no p a k ā p e n i s k a s t r a n s f o r m ē š a n a s, kad žanrs vispirms ir tuvs savam sadzīves lietojuma modelim un tikai darba attīstības gaitā būtiski tā elementi tiek pārveidoti, atspoguļojot procesuālas sākotnējā tēla pārmaiņas. Ja žanrs plašāka darba ietvaros vairākkārt

parādās saiknē ar vienu un to pašu tēlu sfēru, kuru savukārt neraksturo neviens cits žanrs, ir pamats piedāvāt v a d ž a n r a jēdzienu (pēc analogijas ar vadmotīvu).

Otrs faktors, kas līdztekus daudzveidīgajiem kompozicionāli tehniskajiem risinājumiem nosaka dažādu žanriskuma uztveramības pakāpi, ir žanra stila atveides i n t e n s i t ā t e, respektīvi, mūzikas piesātinātības līmenis ar žanra tipiskajām pazīmēm. Tas var svārstīties no ārkārtīgi plakātiska atveida (žanra citēšana, piemēram, F. Šūberta valšos) līdz tik aizplīvurotam, ka diskutabla kļūst mūzikas žanriskās izcelsmes noteikšana. Pēdējā iespēja sastopama gan kompozīcijās, kuru priekšplānā viennozīmīgi izvirzās akadēmiskas, profesionālas *tīrās* mūzikas tradīcijās balstīts komponista individuālais stils (piemēram, valša klātbūtne J. Brāmsa Trešās simfonijas trešajā daļā *Poco allegretto*), gan darbos, kuros dominē vairākavotu žanriskums, žanru mainīgums vai sintēze (piemēram, marša un lendlera mijiedarbe G. Mālera Sestās simfonijas skerco). Arī atsevišķa, žanriski konkrēta posma ietvaros iepriekš raksturotā intensitāte var būt dažāda tiklab horizontālē (piemēram, žanriski spilgta tēma gūst vispārinātu, simfonizētu attīstību), kā vertikālē (piemēram, sadzīves žanram tipiska pavadījuma pulsācija apvienota ar dziļi individualizētu, intonatīvi saasinātu melodiju).

Atbilstoši žanra stila atveides intensitātei arī žanra satura izpausmes līmenis svārstās plašā amplitūdā – no tēla ārkārtīgas tuvības žanra lietojumsituācijas gaisotnei sadzīvē līdz minimālam satura atspoguļojumam. Šajā sakarā būtiska ir kāda I. Zemzares doma: proti, mūzikas specifikas un tās funkcionālo īpatnību dēļ nav iespējams ar žanra stilu atveidot žanra saturu visā tā pilnībā, taču tāpat nav iespējams, kaut minimāli lietojot žanra stilu, neatspoguļot žanra saturu vispār [1, 24]. Līdz ar to žanriskuma izpausmes atkarīgas ne tikai no atveidojamās tēlainības, bet daudzējādā ziņā arī no autora daiļradei raksturīgiem, nereti individualizētiem tematisma tipiem un attīstības paņēmieniem.

\* \* \*

Noslēgumā šķiet būtiski apkopot dažus principus, kas saistīti ar žanriskuma spēju izsmeļoši raksturot skaņdarba ideju.

Pirmais, elementārākais nosacījums te ir pati mūzikas piesātinātība ar spilgtām žanra stila un satura izpausmēm. Lai gan talantīgi autori bieži vien radījuši pārlicinošu mūziku, nepievēršoties sadzīves žanriem (daudzas J. S. Baha fūgas, R. Vāgnera un A. Skrjabina vēlinās kompozīcijas), tomēr to lietojums paver lielākas iespējas tēlainības tipizācijai, jau minētajam vispārinājumam ar žanra līdzekļiem [3, 89–90]. Ja apjomīgos skaņdarbos lietotas divu vai vairāku žanru iezīmes, it īpaši, ja tās parādītas tiešā blakusnostatījumā vai kontrapunktā, tad rodas iespēja uzskatāmāk atveidot dažādu sfēru kontrastu un konfliktu, nekā pretstatot vienu žanriski spilgtu tēmu žanriski neitrālai. Kā atzīmējis A. Sohors, *žanra izteiksmība [...] dažos gadījumos [...] viena pati nodrošina tēlaini emocionālo mūzikas iedarbi* [6, 92–93]. Protams, tas nenozīmē, ka labi uztverama žanriskuma liels īpatsvars automātiski garantētu mūzikas kvalitāti.

Otrs svarīgs faktors ir jēdziena *žanra saturs* nosacīta divējādība: viena tā šķautne saistās ar tēlainību vārda šaurā nozīmē, otra – ar žanra semantiku, kas pieļauj nozīmīgāku žanra funkciju izpausmi, respektīvi, ne tikai konkrēta rakstura atveidi, bet arī darba kopējās idejas iemiesojumu. Pēdējā gadījumā sevišķi interesantas ir situācijas, kad žanra semantika kontrastē attiecīgā mūzikas fragmenta ārēji jūtamajai, citu izteiksmes līdzekļu paustajai tēlainībai, izgaismojot skaņdarba zemtekstus (G. Mālers, D. Šostakovičs). Arī potenciālām žanra modifikācijām ir būtiska loma gan tēla, gan koncepcijas daudzveidīgākā, psiholoģiski detalizētākā atklāsmē.

Trešais aspekts izpaužas žanriskuma saiknē ar skaņdarba organizāciju laikā un faktūrā. Šai ziņā ir svarīgi gan atšķirīgas žanriskās ievirzes posmu vai slāņu kvantitatīvie apjomi, gan to kvalitatīvās attiecības, gan žanra un tematisma saderīgums un savstarpējās strukturālās sasaistes ciešums. Norises šajos parametros bieži izceļ mūzikas procesualitāti, tātad izriet no skaņdarba dramaturģijas un reizē atklāj vērīgam klausītājam tās gaitu. Tādējādi intensīvas žanriskās norises horizontālē un vertikālē dod iespēju pat neprogrammatiskā instrumentālmūzikā saskatīt teatralizācijas iezīmes.

Vēl viens būtisks faktors ir žanriskuma attiecības ar citiem elementiem, kas konkretizē darba saturu – ar literāro programmu, dzejas tekstu, skatuves darbību, vispārzināmas mūzikas citātiem vai alūzijām. Žanriskums var pastiprināt, faktiski

dublēt to radīto tēlainību – šie gadījumi īpašus komentārus neprasa. Interesantāku situāciju veido žanra un pārējo faktoru saturiskās ievirzes nesakritība, *polemika* starp tiem. Taču kā pati nozīmīgākā jāvērtē iespēja ar žanra palīdzību atklāt saturu un pat apjomīga darba koncepciju neprogrammatiskajā, *tīrajā* instrumentālmūzikā, kur nepastāv citi skaidrotājelementi. Te žanriskums pats par sevi iegūst nosacītus komunikācijas līdzekļa vaibstus. Autora subjektīvajā apziņā veidojušos tēlus, situācijas, procesus un idejas tas *pārtulko* objektīvā *valodā*, kas saprotama visplašākajam klausītāju lokam. Līdz ar to veidojas zināms kompromiss, *trešais ceļš* starp konsekventi programmatisku un konsekventi neprogrammatisku mūziku. Žanriskums pietiekami skaidri konkretizē tēlainību un norišu gaitu, vienlaikus autors ne reizi neuzspiež klausītājiem nekādus subjektīvus priekšstatus, neierobežo viņu pasaules uztveri un fantāzijas lidojumu ar saviem šauri personiskajiem skaņdarba tapšanas motīviem.

Tādējādi, aplūkojot zināmu daļu oficiāli neprogrammatiskas, bet žanriski piesātinātas mūzikas, iespējams saskatīt tajā *s l ē p t i p r o g r a m m a t i s k u* satura atklāsmi. Šī likumsakarība sevišķi būtu jāņem vērā mūzikas socioloģijas un psiholoģijas sfērā mūsdienās, kad estētikas virzienu un kompozīcijas tehniku daudzveidība (un vairumā gadījumu arī sarežģītība) sasniegusi vēl nebijušu pakāpi. Daļēja reakcija uz to ir akadēmiskās mūzikas izplatības sarukums, potenciālo klausītāju norobežošanās no tās un arvien plašāku aprindu konsekventa apmierināšanās ar stilistiski vienkāršāko, bet saturiski ne katrreiz pietiekami dziļo popmūziku. Risinot problēmu, kā novērst vai vismaz samazināt neiepriecinošo un nepamatoto muzikālās gaumes sašķeltību un vienlaikus nesašaurināt profesionāli koptās mūzikas satura klāstu, zināma loma varētu būt arī žanru teorijai.

Viss izklāstītais ļauj secināt, ka žanru klasifikācija un to tipizētā satura veidotais tēlainības spektrs ir mūzikas semiotikas zinātnes kontekstā interesanta, aktualizējama izpētes joma. Žanri, tāpat kā citi mūzikas valodas parametri, pastāv nemitīgā attīstībā. To daudzveidība, semantiskā piesātinātība, klasifikācijas grupu savstarpējās saiknes un intensīvie mūzikas dzīves pārmaiņu procesi ļauj uzskatīt žanru sfēru par vienu no vismobilākajiem mūzikas valodas elementiem. Šis fakts paver žanriskumam nākotnē vēl plašākas iespējas nozīmīgai līdzdarbei svarīgāko mūzikas satura aspektu atklāsmē.

## Zu manchen Fragen der Gattungsangehörigkeit der Musik

Armands Šuriņš

### Zusammenfassung

Das Gattungsgebiet kann man als eine der bemerkenswertesten Musikkategorien deuten – fast in jedem Werk spürbar, bleibt es doch oft fast unbemerkt, denn es äußert sich komplex, viele andere Elemente der Musiksprache einfassend (Metrorhythmik, Fakturmöglichkeiten, intonative Wendungen u. a.). Wenn man die Anwendungsmöglichkeiten der primären Gattungen näher betrachtet, auch in der professionellen Musik, wie auch die Möglichkeiten der primären Gattungen in der Offenbarung und Konkretisierung der Inhalts- und Bildlichkeitsfunktionen in der professionell geprägten Musik, kann man interessante Schlußfolgerungen ziehen.

Als ein wichtiges Problem muß man die Unterschiede, sogar Doppeldeutigkeit in der Klassifikation der bestehenden Systematisation der Gattungen erwähnen. Einerseits könnte das gewisse Hindernisse schaffen, andererseits – treffend die Vielseitigkeit, Wechselbeziehungen aufdecken. Die Gründe dafür sind mehrere: 1) eine gegenseitige *Überdeckung* der möglichen Parameter der Klassifikation, 2) die Modifikation der primären Gattungen im gewissen Zeitraum (das Verschwinden früher gebrauchter und Entstehung neuer Gattungen), 3) die Veränderungen, sogar subjektiv gedeutete Auffassungsmöglichkeiten in gewissen Zeitabständen (Perioden).

Die allgemein bekannten Gattungsnuancen erlauben dem Zuhörer durch das emotionell assoziative Wirken einen recht konkreten Inhalt der Gattung aufzufassen, der durch die Musizierungspraxis in dem allgemeinen Bewußtsein schon mehr oder weniger bekannt geworden ist. Gerade einer der wesentlichsten Erläuterungsfaktoren der unprogrammatischen Instrumentalmusik ist die Anwendung der Gattungen, die auch in gewisser Hinsicht den Zuhörer direkter ansprechen als Symbole, Zitate u. desgl., also – auf dem Niveau des Unterbewußtseins, sich auch auf die Erfahrung des Zuhörers stützend.

Die Entstehung der Assoziationen vom psychologischen Standpunkt aus ist bemerkenswert, obwohl die eine noch recht wenig geforschte Erscheinung ist (ebenso wie die in der Kompositionspraxis spürbaren Mittel der Anwendung der primären Gattungen). Die komplizierteste Stufe des Verfahrens des Komponisten entsteht, wenn die Gattungsanwendung die ausschlaggebende Rolle in der Offenbarung des Inhalts einnimmt, in semantisch-erklärender Weise die Konzeption des Werkes zu erfassen, wie auch die dramaturgisch wichtigen prozessuellen Nuancen zu widerspiegeln hilft (Gattungsmodulationen, Ellipsen, Gegenüberstellung, Synthese, Konfrontation). In Bezug auf die Gattungen muß man besonders die historisch bedingte Entstehung semiotisch erklärender und ambivalenten Funktionen erwähnen.

**Literatūra**

1. Zemzare I. *Par žanru mijiedarbību // Latviešu mūzika*, 13. – Rīga: Liesma, 1978, 23.–30. lpp.
2. Zemzare I. *Par žanru tipoloģiju // Latviešu mūzika*, 17. – Rīga: Liesma, 1985, 41.–52. lpp.
3. Альшванг А. *Проблемы жанрового реализма // Альшванг А. Избранные статьи*. – Москва: Советский композитор, 1959, с. 87–91.
4. Соколов О. *К проблеме типологии музыкальных жанров // Проблемы музыки XX века*. – Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1977, с. 12–58.
5. Сохор А. *Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки: вып. 3*. – Ленинград: Советский композитор, 1983, с. 129–142.
6. Сохор А. *Эстетическая природа жанра в музыке*. – Москва: Музыка, 1968.
7. Цуккерман В. *Музыкальные жанры и основы музыкальных форм*. – Москва: Музыка, 1964.



## MŪZIKA UN ETIMOLOĢIJA

Zane Prēdele

### Simfonijas jēdziens. Pētnieka labirints?

Grieķu mitoloģijā ir teiksma par Etiopijas brīnumputnu Fēniksu, kurš, paredzēdams savu galu, sadedzinās ligzdā. Taču turpat no pelniem ceļas jauns Fēnikss. Ir arī cita versija – Fēnikss mirst, ieelpojot ligzdas zāļu aromātu, bet no viņa sēklas rodas jauns putns, kas pārnes sava tēva pīšļus uz Ēģipti. Tātad šis ir mīts par sēklu, kas aiznesta citur, un pīšļiem, kas rada jaunu dzīvību.

Fēniksa tēls lieti noder, iepazīstinot ar simfonijas jēdzienu un kaut daļēji arī ar tā laikmetīgo traktējumu. Kā zināms, gadsimtu gaitā pats simfonijas žanrs piedzīvojis vairākus arhetipus – klasisko, romantisko u. c., bet vai spējam pārvarēt stereotipu apburto loku un formulēt šā žanra identitāti mūsdienās? Mūziķu aprindās vārds *simfonija* ir biežā aprītē, tomēr vai izprotam tā jēdzienisko būtību? Un vai komponistu Artura Maskata un Imanta Kalniņa pēdējās simfonijas dod mums iespēju runāt par žanra atdzimšanu jaunā veidolā? Šī raksta ietvaros es vēlētos aplūkot simfonijas jēdziena traktējuma vēsturi un raksturot tā brīvāku, individuālāku tvērumu laikmetīgajā latviešu mūzikā.

Ar vārda īstās, sākotnējās nozīmes izzināšanu nodarbojas etimoloģija, un tās pārstāvji tikai kopš 19. gadsimta zinātniskā līmenī pēta vārda aizguvuma un mantojuma statusu. Bakalaura darba izstrādes gaitā, iepazīstot šai tematikai veltītos literatūras avotus, secināju, ka par etimoloģiju vairāk interesējušies Krievijas un NVS pētnieki, piemēram, Jurijs Holopovs Maskavā un Tamāra Ščerbo Minskā. Abi šie autori aicina uz fundamentālajiem žanra un formas jēdzieniem paraudzīties dziļāk, daudzpusīgāk, vēršot uzmanību uz specifiskiem mūzikas attīstības procesiem mūsdienās. Savukārt Latvijas muzikologu darbos šādu terminoloģisko aspektu izpēti grūti atrast. To var saprast, jo te būtu jādarbojas arī lingvistikas jomā – jāanalizē struktūra, semantika, jāskaidro jēdziens ar tās pašas valodas faktiem vai – ja iespējams – senākas cilmes radniecīgo valodu piemēriem. Ir vārdi, kuru ilgā vēstures ceļa izpratne atklāj bezgalīgi daudzveidīgu jēdzienisko modifikāciju variantus, skar pat citu zinātņu sfēras un tādēļ bagātīgā slānī koncentrē cilvēces mantojumu. Šāds vārds ir arī *simfonija*. Zinātnē un sarunvalodas leksikā tas ienāca antīkajā laikmetā.

Piedāvāju aplūkot šo jēdzienu četrus valodu kontekstā:

gr. val. *συμφωνία* ;

lat. val. *consonantia, concordia, concinentia*;

it. val. *sinfonia*;

vācu val. *Symphonie*.

Simfonijas izcelsme saistāma ar grieķu vārdu *συμφωνία*; vēlāk senie romieši līdzīgu jēdzienu apzīmē ar vārdiem *consonantia, concordia, concinentia*; 17. gadsimtā parādās mūzikas žanrs *sinfonia*, un 18. gadsimtā Vācijā partitūrās jau tiek drukāts vārds *Symphonie*.

Bieži vien mūsu pētāmā objekta (resp., simfonijas jēdziena) saturs aprobežojas ar sengrieķu vārda burtisku tulkojumu *saskaņa*. Tomēr mūsdienu enciklopēdijas un leksikoni joprojām kā šī jēdziena *p i r m o* nozīmi min izvērstu ciklisku skaņdarbu orķestrim, bet tikai kā *p ā r n e s t o* nozīmi izceļ kādas parādības harmonisku redzējumu – piemēram, krāsu simfoniju, ziedu simfoniju vai skaņu simfoniju [7]. Zīmīgi, ka Latvijas kultūrtelpā vārda pārnestā nozīme tiešām tiek lietota (*šausmu simfonija, klusuma simfonija*), un ar pārsteigumu jākonstatē, ka lielākoties tā sastopama grāmatu nosaukumos un cita veida virsrakstos – piemēram, izdots rakstu krājums *Ķīrijas simfonija*; laikrakstā norādīts, ka pareizticīgie atbalsta *sinfonia* ideju (sabiedrības, valsts un baznīcas harmonisku vienotību); aviokompānija piedāvā ceļojumu *Ķīnas simfonija*; jūgendstils tiek raksturots kā *Rīga – simfonija akmenī*. Tātad šis vārds izmantots daudzveidīgā nozīmē. Vissvarīgākā tajā paustā informācija, kas ietverta vārda kodolā jeb saknē, ir skaņu grupa *-fon*. Jau Tamāra Ščerbo savā pētījumā par simfonijas jēdziena etimoloģijas, vēstures, estētikas un filozofijas jautājumiem [8, 157–169] parāda, ka saknes *fon* būtība saistīta ar sekojošiem vārdiem:

- *phōne* (grieķu val.) – tulkojumā *skaņa, balss, troksnis, runa*;
- fonisms – skanīgums (skanējuma nokrāsa);
- eifonija – labskanība.

Līdzās labskanības un skanīguma idejai arī cilvēka balss patiesībā ir ieprogrammēta jau pašā simfonijas izpratnē, un vēlāk, aplūkojot A. Maskata Simfoniju, mans izpētes objekts būs tieši vokālās partijas izmantojums šā darba finālā.

Termina *simfonija* izvērstu skaidrojumu, kas aptver dažādus tā rakursus, interesenti var atrast Ņujorkā izdotajā fundamentālajā grieķu–angļu valodas leksikonā [2, 1689–1690]. Tajā minētas šādas simfonijas jēdziena nozīmes:

I konsonanse vai skaņu unisons;

- tikai divu skaņu konsonanse (kvarta, kvinta, oktāva);
- harmoniska daudzu balsu vai skaņu saskaņa (*union*), kas veidota atbilstoši Pitagora doktrīnai par sfēru mūziku;

II kapela; orķestris; latīņu valodā vārds *symphonia* lietots arī kā bungu un pūšaminstrumentu apzīmējums;

III jēdziens *simfonija* metaforiski apzīmē arī

- harmoniju, saskaņotu vienošanos;
- vienprātību;
- faktu atbilstību teorijai vai konkordanci.

Savukārt 1993. gadā Maskavā izdotajā modernās grieķu–krievu valodas vārdnīcā [6] minētas sešas nozīmes:

- saskaņa, saskaņošana, harmonija;
- noruna, piekrišana, darījums, kontrakts, konvencija, pakts;
- saderība, atbilstība;
- priekšnoteikums, vienošanās;
- *gram.* saskaņošana;
- *mūz.* simfonija.

Varam secināt, ka uzziņu literatūrā sastopamais vārda pārnestās nozīmes skaidrojums *saskaņa* ir visaptverošs, universāls un primārs.

Pētījumi liecina, ka tikai 16. gadsimta beigās termins *simfonija* nostiprinājies Eiropas komponistu praksē, un 17. gadsimta pirmā puse ir kulminācija vokāli instrumentālo *sinfonia sacra* vēsturē. Seko spēcīga un aktīva instrumentālo žanru attīstība: katrs laikmets rada savu pagātnes mantojuma–tagadnes attiecību modeli. Piemēram, franču Apgaismības filozofa un arī komponista autodidakta Žana Žaka Ruso (*Rousseau*; 1712–1778) *Mūzikas vārdnīcā* (1767) lasām, ka vokālo melodiju sauc par dziedājumu, bet instrumentālo melodiju – par simfoniju. Tātad simfonijas kādreizējā izpratne ietver arī instrumentāli atskaņotu melodiju (iespējams,

pat instrumentālu unisonu). 18. gadsimtā simfonija kļūst par nozīmīgāko žanru Vīnes klasiku instrumentālmūzikā, un sākas jauns vēstures posms.

Turpinot domu par vokālo un instrumentālo melodiju un strauji tuvinoties mūsdienām, ir skaidri redzama tendence simfonijām atkal atdzimt kā vokāli simfoniskiem opusiem. Kā tas pamatojams? Skaņdarbu neatbilstība klasiskajiem kanoniem bieži rosina mūs jautāt – kāpēc tieši tā? Pētniekiem ir skaidrs, ka jebkurai neizpratnei par sekām ir cēloņi. Atceroties Fēniksa pelnus, protams, nopietni jāraugās pārmaiņās un kritiski jāatmet liekais, tomēr pagātnes skaidrojumi, manuprāt, šodien atkal sniedz jaunas iespējas radošu ideju cirkulācijai. Un simfoniju pētniekiem kā pieredzējušiem vulkanologiem jāapzinās: vulkāna dzīlēs vienmēr notiek nekontrolējams process, un tā darbības aktivizēšanās ir tikai laika jautājums.

Bakalaura darba izstrādes gaitā iepazītā literatūra ļāva man izteikt pieņēmumu, ka simfonijas žanrs 20. gadsimta beigās ir margināla parādība. Tomēr tas turpina savu eksistenci, jo arvien jaunas simfonijas tiek minētas enciklopēdijās un datu bāzēs, un tādējādi izpaužas žanra nepārtrauktas attīstības ideja. Lai to atspoguļotu, raksta pielikumā ietverta tabula, kurā sniegtas ziņas par pēdējos gados (kopš 90. gadu sākuma) sacerētajām simfonijām – tās, protams, nosauktas izlases veidā.

20. gadsimta otrajā pusē īpaši aktualizējas modernisms, tādēļ simfonijas žanrs arī muzikologu darbos bieži vērtēts citā aspektā nekā agrāk. To mēdz raksturot ar epitetiem *atlieka*, *relikts*, *alūzija*... Ražīgākais mūsdienu vācu simfonīķis Hanss Verners Hencs (*Henze*; dz. 1926) 60. gados publicējis esejiskas pārdomas par katra mākslinieka iespējām atklāt viņa personīgo attieksmi tai vai citā aspektā, nodibināt pašam savu pasauli, neraizējoties par valdošo modi. Radošs cilvēks uz apkārtējo vidi var reaģēt, vai nu to ignorējot, vai arī pārveidojot atbilstoši savai (t. i., mākslinieka) fantāzijai [3]. Kaut arī šīs pārdomas paustas avangardisma spožo reformu un mūzikas tradīciju mantojuma likvidācijas periodā, jau *revolucionārajos* 50. un 60. gados bija komponisti, kuri pievienojās Hansa Vernera Hences pārliecībai par simfonijas žanra dzīvotspēju. Atbalstu viedokli, ka arī mūsdienu simfoniju autorus var zināmā mērā uzskatīt par utopistiem, jo par globālu tendenci laikmetīgajā mākslā kļuvusi nevis tieksme pēc vērienīgas viengabalainības, bet gan pretējs process – dekonstruēšana, sadalīšana, preparēšana. Teodors Adorno (*Adorno*, 1903–1969) manifestā *Vers une*

*musique* (1961–1963) uzsver: visu mūsdienu māksliniecisko utopiju būtība ir radīt lietas, par kurām mēs nezinām, kas tās ir (*Die Gestalt aller künstlerischen Utopie heute ist: Dinge machen, von denen wir nicht wissen, was sie sind*) [4, 303]. Interesanti savu pētījumu par simfonijas jēdzienu noslēdz Tamāra Ščerbo [8]. Viņa atzīmē, ka simfonijas (jeb pasaules radīšanas ainas) filozofiskā ideja ir pamatā daudziem 20. gadsimta skaņdarbiem – B. Bartoka *Mikrokosmosam*, P. Hindemita *Pasaules harmonijai* un Dž. Krama *Makrokosmosam*. *Sinfonia sacra* tradīcija iemiesota O. Mesiāna, I. Stravinska, A. Šnitkes un V. Artjomova simfoniskajos sacerējumos. Arī virkne citu skaņdarbu pelna plašāku analīzi, jo atspoguļo simfonijas jēdziena paplašināšanos.

Čārlzs Vilsons (*Wilson*) rakstā par simfonijas dzīvotspēju 20. gadsimta beigās [5, 847–849] secina, ka daudzi šī žanra paraugi drīzāk ir atdarinājums nekā patiesi jaunas žanra izpratnes atspoguļojums. Viņš uzskata, ka simfonijas žanrs ir nomocīts un pārsātināts ar sabiedrības apziņā pastāvošajiem stereotipiem, kuri traucē attīstībai. Daudzviet mūzikas pētnieku aprindās dominē viedoklis, ka simfonija izdzīvos vienīgi tik ilgi, kamēr turpinās eksistēt institūcijas, kuras spēj nodrošināt simfoniskās mūzikas koncertus un saglabāt stabilu klausītāju loku. Par laimi, šādas institūcijas, kas nodrošina latviešu simfoniskās mūzikas pirmatskaņojumus, Latvijā pastāv.

Imanta Kalniņa Sestās simfonijas (2001) pamatā ir vairāku vēsturisku tradīciju interesanta sintēze. Vienai no tām jau 1966. gadā pievērsa uzmanību muzikologs Arnolds Klotiņš: *Imants Kalniņš būtībā ir pirmais mūsu republikā uzaugušais simfoniskās mūzikas komponists, kas savu attīstību sāk, nevis pamatojoties romantiskajā simfonismā, bet mūsu gadsimta tradīcijās (Šostakovičs, Onegērs, Prokofjevs)* [1, 55]. Patiesi, I. Kalniņa un D. Šostakoviča simfonismu vieno dažas radniecīgas iezīmes: pirmkārt, vokālā aspekta – k o r a – līdzīgs izmantojums finālos un, otrkārt, m a s u d z i e s m a, kas ārkārtīgā atklātībā pauž kopības ideju. Piemēram, D. Šostakoviča Otrās (*Veltījums Oktobrim*) un Trešās (*Pirmā maija*) simfonijas finālā kora himniskās gaviles iemieso plebejisku spēku, simbolizē darba un laimes ideju, tām piemīt aģitācijas raksturs. Protams, D. Šostakovičs savās agrīnajās simfonijās pauž absolūti cita laikmeta mākslinieciskās idejas nekā I. Kalniņš – 20. gadsimta 20. gadu skaņumākslu ietekmēja t. s. *proletāriešu poēzija*

(*пролетарская поэзия*), ilustratīvisms un konstruktīvisms. Tomēr, manuprāt, abu autoru sacerējumos atspoguļojas dažādi izjūsts, laikmetam atbilstošs plakātiskums. Abus iedvesmojušas 20. gadsimta masu dziesmas, taču to simfoniskais tvērums ir dažāds. D. Šostakoviča Trešās (*Pirmā maija*) simfonijas noslēgumā jūtams proletāriešu poēzijas *gars*, un, pat saglabājot materiāla būtību, komponists to noslīpē un vērš spoži efektīgu. Turpretim I. Kalniņa Sestās simfonijas pirmajā daļā, izmantojot radniecīgas ievirzes melodiju tīri instrumentālā kontekstā, autors tuvina to sev iecienītajai rokmūzikas sfērai. Un, salīdzinot ar D. Šostakoviča devumu, jāatzīst, ka I. Kalniņa Sestās simfonijas partitūrā ierakstītais bezvārdu oratoriskums diemžēl robežojas jau ar triviālu plakātiskumu. Šai ziņā abu komponistu attieksme pret dziesmas žanru bijusi atšķirīga.

Mazliet vēlētos pakavēties pie A. Maskata Simfonijas mecosoprānam, korim un simfoniskajam orķestrim (2000/2002) fināla – ceturtās daļas. Tā uztverama kā epilogs, pēcvārds, skats no pagātnes nākotnē. Kora grupu pretnostatījums un viscaur konsonantais skanējums rada asociācijas ar renesanses vokālās mākslas paraugiem, piemēram, Palestrīnas mūziku.

Artura Maskata Simfonija ir viens no interesantākajiem piemēriem vokālā elementa iekausējumam instrumentālmūzikā. Šā komponista stilam raksturīga īpaša vokalitāte, ko apliecina instrumentu un balss vijīgās melodijas. Balss tembrs ir vēl viena dzidrināta krāsa orķestra audumā, un tieši balss (solo un koris) piešķir Simfonijai ēteriskumu. Skaņdarba finālu var aplūkot gan horizontāles, gan vertikāles aspektā. Vertikālē visu balsu intonatīvā kustība rada liegas apstāšanās iespaidu, tā ir kā fiksēta telpa. Toties horizontāle nozīmē laiku, un tās pulss joprojām ir aktīvs. Metaforiski izsakoties, telpa un laiks šeit ir savienoti. Dialogs dublētājās vīru un sieviešu balsu grupās veido divas melodiskās līnijas, kas fināla izskaņā vairs nekonkurē, tās elpo vienā ritmā un raksturā, maigi dziedot.

Noslēgumā atgriežoties pie darba virsrakstā paustā jautājuma (*Simfonijas jēdziens. Pētnieka labirints?*), rodas vēlme iziet no labirinta *apburtā loka*, atklāt līdzību simfonijas jēdziena traktējumā pagātnē un mūsdienās. Gan I. Kalniņš, gan A. Maskats ir nonākuši pie viena no būtiskākajiem stūrakmeņiem simfonijas vēsturiskajā izpratnē – **konsonanses**. Tā kā abi lieto tonālu mūzikas valodu, varam

uzskatīt, ka viņi sliecas uz *k o n s o n a n t u m u* vārda plašā nozīmē. Atminēsimies latīņu terminu *consonantia*, kas pārmantots no sengrieķu *συμφωνία* un nav vienkāršoti tulkojams kā saskaņotība, attiecības starp diviem objektiem. Konsonantumam, protams, ir arī estētiskais (tātad – skaistuma izjūtas) rakurss, tomēr pāri visam slejas līdz galam nedefinējamais ētikas aspekts. Konsonantums ir būtisks arī dramaturģiskā nozīmē, jo abām aplūkotajām latviešu simfonijām ir vienots atrisinājums – harmonijas meklējums.

Papildinot visu iepriekšminēto ar tradicionālo simfonisma tipoloģiju, jāsecina, ka I. Kalniņa Sestajā pārstāvēts liriski episkais, savukārt A. Maskata Simfonijā – liriski dramatiskais simfonisms. Taču mans tipoloģiskais un drīzāk aforistiskais skatījums uz šiem opusiem būtu:

- simfonija *d z i e s m a* (I. Kalniņa Sestā simfonija). Kā būtisks faktors te minams nemainīgs strofiskums;
- simfonija *i n m e m o r i a m* (A. Maskata Simfonija mecosoprānam, korim un simfoniskajam orķestrim), kuras pamatideja izpaužas divējādi – tā ir veltīta gan konkrēta cilvēka piemiņai, gan romāņu kultūrai (B. Mikelandželo, P. P. Pazolīni, Palestrīnam, P. Verlēnam). Jāatzīst, ka veltījuma (piemiņas) darbi 20. gadsimta mūzikā ir izplatīti; tie tapuši gan kādas kultūras, gan atsevišķu cilvēku atcerei (starp otrā veida piemēriem ir A. Berga Vijoļkoncerts, P. Bulēza *Rituāls Bruno Madernas piemiņai* u. c.).

Aplūkotās latviešu komponistu simfonijas mūsdienīgi atstaro pagātni un atsauc atmiņā stāstu par Fēniksu. Lai arī abi skaņdarbi nesniedzas līdz antīkās izpratnes līmenim par *simfoniju* (droši vien jāsaka – tāds noteikti nav bijis I. Kalniņa un A. Maskata mērķis), šai tēmai veltītās prāta spēles varbūt ir noderīgas, jo nebūt nenoved mūs atkal sākumpunktā bez jaunām atziņām un svaigām nojausmām. Ir svarīgi ieraudzīt, kā no vienas sēklas dīgst estētiskā daudzveidība. Arī latviešu simfoniskajā mūzikā.

## PIELIKUMS

### Simfonijas 20./21. gadsimta mijā<sup>1</sup>

#### A. Ārzemju mūzika

##### Baltijas valstis

Vītauts Barkausks ( <i>Barkauskas</i> ; dz. 1931)	Sestā simfonija (2001)
Juļus Juzeļšins ( <i>Juzeliūnas</i> ; 1916–2001)	Sestā simfonija <i>Proverbs Symphony</i> : (1987/1991)* <sup>2</sup>
Onute Narbutaite ( <i>Narbutaitē</i> ; dz. 1956)	Otrā simfonija (2001)
Erki Svens Tīrs ( <i>Tüür</i> ; dz. 1959)	Trešā simfonija (1997) Ceturta simfonija <i>Magma</i> (2002) Piektā simfonija (2004)

##### Ukraina

Valentīns Silvestrovs ( <i>Силвестров</i> ; dz. 1937)	simfonija <i>Widmung</i> (1990/1991) simfonija <i>Metamusik</i> (1992) Sestā simfonija (1994/1995)
---	--

##### Polija

Vitolds Ļutoslavskis ( <i>Lutosławski</i> ; 1913–1994)	Ceturta simfonija (1988–1992)
Kšištofs Pendereckis ( <i>Penderecki</i> ; dz. 1933)	Piektā simfonija (1992)
Boguslavs Šefers ( <i>Schaeffer</i> ; dz. 1929)	Ceturta simfonija (1993) Septītā simfonija (1997)

##### Ziemeļeiropa

Pērs Nūrgords ( <i>Nørgård</i> ; dz. 1932)	Piektā simfonija (1986–1990/1991) Sestā simfonija <i>At the End of the Day</i> (1997–1999)
Einojuhani Rautavāra ( <i>Rautavaara</i> ; dz. 1928)	Sestā simfonija <i>Vincentiana</i> (1992) Septītā simfonija <i>Angel of Light</i> (1994) Astotā simfonija <i>The Journey</i> (1999)

##### Lielbritānija

Pīters Maksvels Deiviss ( <i>Davies</i> ; dz. 1934)	Piektā simfonija (1994) Sestā simfonija (1996) Septītā simfonija (2000) Astotā simfonija <i>Antarctic Symphony</i> (2000)
---	--

<sup>1</sup> Šeit apkopotās informācijas avoti ir enciklopēdija *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert* [4], kā arī interneta materiāli.

<sup>2</sup> Šeit un turpmāk ar zvaigznīti apzīmētas simfonijas, kurās iekļauts solodziedājums vai kora partija.



## Vācija

- Hanss Verners Hencē (*Henze*; dz. 1926) Astotā simfonija (1992/1993)  
Devītā simfonija (1995/1997)\*  
Desmitā simfonija (1997–2000)
- Volfgangs Rīms (*Rihm*; dz. 1952) *Vers une symphonie fleuve I, II, III, IV* (1994–1998/2000)  
*...fleuve V (omina tempus habent)* (1997/2000)\*

## Krievija–Vācija

- Alfrēds Šnitke (*Шнитке, Schnittke*; 1934–1998) Sestā simfonija (1992)  
Septītā simfonija (1993)  
Astotā simfonija (1993/1994)  
Devītā simfonija (1995/1997)

## Austrumāzija

- Tan Duns (*Tan Dun*; dz. 1957) *Simfonija 1997 (Heaven Earth Mankind; 1997)\**  
*World Symphony for the Millennium* (1999)\*
- Zhu Jian'er (dz. 1922) Ceturtā simfonija (1990)  
Piektā simfonija (1991)  
Sestā simfonija 3 Y (1994)  
Septītā simfonija *Sounds of Heaven, Sounds of Earth, Sounds of Man* (1994)  
Astotā simfonija *Qiusuo* (1994)  
Desmitā simfonija (1998)\*

## Austrālija un Jaunzēlande

- Kristofers Bleiks (*Blake*; dz. 1949) simfonija *The Islands* (1995)  
Edvins Kars (*Carr*; dz. 1926) Ceturtā simfonija (1991)

## Amerika

- Filips Glāss (*Glass*; dz. 1937) *Low Symphony* (1992)  
Otrā simfonija (1994)  
Trešā simfonija (1995)  
*Heroes Symphony* (1996)  
Piektā simfonija (1999)\*
- Eljots Kārters (*Carter*; dz. 1908) simfonija *sum fluxae pretium spei* (1993–1997)

## B. Latvija

- Iļona Breģe (dz. 1959) Simfonija (2004)
- Rihards Dubra (dz. 1964) *Mazās simfonijas* (1990–1996)  
simfonija *Sitivit anima mea* (1994)\*
- Jānis Dūda (dz. 1975) *Sinfonia brevis* (1997)  
*Sinfonia Sacra* jeb *Sakrālā simfonija* (1998)\*  
*Sinfonia nova* (2003)
- Maija Einfelde (dz. 1939) Kora simfonija (2000/2004)\*  
Simfonija (2003)

Imants Kalniņš (dz. 1941)	Sestā simfonija (2001)*
Romualds Kalsons (dz. 1936)	Otrā simfonija ( <i>Somu simfonija</i> ; 1992)
Juris Karlsons (dz. 1948)	Koncerts simfonija (2001) <i>Symphonia brevis</i> (2004)
Roberts Liede (1967–2006)	Pirmā simfonija (2000)* Otrā simfonija (2005)
Arturs Maskats (dz. 1957)	Simfonija (2000/2002)*
Georgs Pelēcis (dz. 1947)	Trīspadsmitā Londonas simfonija (2000)
Vilnis Šmīdbergs (dz. 1944)	psalmu simfonija <i>Laudator</i> (1999/2001)*
Pēteris Vasks (dz. 1946)	Pirmā simfonija <i>Balsis</i> (1991) Otrā simfonija (1998/1999) Trešā simfonija (2005)
Andris Vecumnieks (dz. 1964)	<i>Sinfonia A</i> (1991)

## The notion of *symphony*. A labyrinth for a researcher?

Zane Prēdele

### Summary

The image of ancient Greeks' Fenix proves to be useful to acquaint ourselves with the idea of symphony and partly with its experience nowadays. The word *symphony* is well-known, but do we know the realm it originated from? The author's purpose was to make an experimental comparison between the terminology (like the heritage of the past) and more relaxed manifestations of individual Latvian symphonies. Research into etymology and new approach to its inner development is more characteristic of Russian music scientists – such as J. Holopov and T. Scherbo. Unfortunately, musicologists of Latvia are not going into the terminological aspects of the above mention.

Frequently the contents of the word *symphony* confines itself to word-for-word translation *con-sonance* and in dictionaries present and broadly explains the term, which normally is taken to signify an extended work for orchestra. Many dictionaries disregard the figurative sense of *Symphony* and ignore such meanings like an agreement of sounds, accordance, conformity, coordination, harmony and concord. Each of them shows a different aspect.

*A Greek-English Lexicon* (compiled by H. G. Liddell and R. Scott. – New York: Oxford University press, 1996, p. 1689–1690) states the following meanings of Gr. *Συμφωνία*:

- I 1. concord or unison of sound; 2. of two sounds only, musical concord, accord (such as the fourth, fifth and octave); 3. harmonious union of many voices; concert; the Pythagor's doctrine of the music of the spheres;
- II *metaph.* harmony, agreement, concordance; unanimity; the amount agreed upon;
- III band; orchestra; Lat. *symphonia* – of a kind of drum; of a wind instrument.

In reality the figurative meaning of *concord* or *unison of sound* – is universal and primary. But as regards music, this particular meaning is subordinated to world outlook, conception of the world and models of relations.

At the end of the 20th century the genre of symphony is considered to be a peripheral phenomenon, however it still exists and develops as well. Therefore the present paper is complemented with an appendix – a selective list of symphonies written all over the world within the period of 10–15 years.

Analysing symphonic scores of two Latvian composers – *The Sixth symphony* for symphony orchestra by Imants Kalniņš and *Symphony* for mezzo-soprano, mixed choir and symphony orchestra by Arturs Maskats – we may conclude the following: they have come to one essential historical meaning of the word *symphony* – namely, *consonance*. Both of them generally apply a tonal music language, and it's possible to express hypothetical presumption, that both composers have trend towards *consonantism* in the word's wide meaning.

Consonantism, without doubts, has a special aesthetic platform, namely – the Beautiful, but simultaneously above all is its ethical aspect, which is almost impossible to be defined. Consonantism may be viewed also in a wide dramatic sense, because each of the above symphonies has its individual solution, namely, seeking for harmony.

### Literatūra

1. Čaklais M. *Im Ka. Imants Kalniņš laikā un telpā*. – Rīga: Jumava, 1998.
2. *A Greek-English Lexicon* / compiled by H. G. Liddell and R. Scott. – New York: Oxford University press, 1996.
3. Jungheinrich H. K. *A world of “freely invented orders of magnitude”*: Hans Werner Henze and the problem of the *Symphony* // *Contemporary Music Review*: Vol. 12. – Malaysia: Harwood Academic Publishers GmbH, 1995, p. 125–143.
4. Steinbeck W., Blumróder C. von. *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert*: Band 3, 2. – Laaber: Laaber-Verlag, 2002.
5. Wilson C. *The survival of the symphony* // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: Vol. 24. – London: Macmillan Publishers Limited, 2001, p. 847–849.
6. Хориков И., Малев М. *Новогреческо-русский словарь*. – Москва: Культура и традиции, 1993.
7. Штейнпресс Б. *Симфония* // *Музыкальная энциклопедия* / гл. ред. Ю. В. Келдыш, т. 5. – Москва: Советская энциклопедия, 1981, с. 22–26.
8. Щербо Т. *Понятие «симфония»: вопросы этимологии, истории, эстетики и философии* // *Двенадцать этюдов о музыке: К 75-летию со дня рождения Евгения Владимировича Назайкинского 12 августа 2001 года. Его ученики* / сост. Л. Н. Логинова. – Москва: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2001, с. 157–169.

## ĪSAS ZIŅAS PAR AUTORIEM

**Anda Beitāne** (1969) ir beigusi JVLMA doktorantūru (2000), šobrīd ir JVLMA Mūzikas teorijas katedras vadītāja, kā arī LU LFMI Latviešu folkloras krātuves asistente. Promocijas darba tēma – *Vēlīnās izcelsmes vokālās daudz balsības formas latviešu tradicionālajā mūzikā*; zinātniskā vadītāja – prof., Dr. art. Ilma Grauzdiņa.

E-pasts: [andabeitane@gmail.com](mailto:andabeitane@gmail.com)

**Mikis Čeže** (1972) ir studējis JVLMA doktorantūrā, šobrīd ir lektors Mūzikas vēstures katedrā. Promocijas darba tēma – *Rīgas Pilsētas teātra (1863–1918) loma Latvijas Nacionālās operas ģenēzē*; zinātniskais vadītājs – prof., Dr. habil. art. Jānis Torgāns.

E-pasts: [ceze@music.lv](mailto:ceze@music.lv)

**Georgijs Kadoļčiks** (1971) ir ieguvis mākslas zinātņu doktora grādu, aizstāvot promocijas darbu *Artikulācija pianisma līdzekļu sistēmā 20. gadsimta 2. puses mūzikā* (2004); zinātniskā vadītāja – prof., Dr. art. Jeļena Ļebedeva.

E-pasts: [georgsk@lanet.lv](mailto:georgsk@lanet.lv)

**Jānis Kudiņš** (1974) ir beidzis JVLMA doktorantūru (2003), šobrīd strādā JVLMA Zinātniskās pētniecības centrā (asistents) un Mūzikas teorijas katedrā (lektors). Viņa promocijas darba tēma ir *Neoromantisma stils latviešu simfoniskajā mūzikā (1965–2005)*; darba zinātniskais vadītājs – prof., Dr. habil. art. Ludvigs Kārklīņš.

E-pasts: [janiskud@music.lv](mailto:janiskud@music.lv)

**Gunta Makane** (1971) ir beigusi JVLMA maģistrantūru (1998), izstrādājot darbu *Latviešu tautasdziesma instrumentālajā mūzikā*; zinātniskā vadītāja – prof., Dr. art. Jeļena Ļebedeva. G. Makanes interešu lokā ir arī nacionālā stila traktējums dažādu laikmetu mūzikā un komponista Aldoņa Kalniņa radošā darbība.

**Zane Prēdele** (1981) ir ieguvusi bakalaura grādu JVLMA (2005). Šobrīd viņa ir asistente Latvijas Komponistu savienībā un turpina studijas JVLMA maģistrantūrā. Z. Prēdeles maģistra darba tēma ir *Simfonija kā žanrs un tā jaunas izpausmes latviešu laikmetīgajā simfonijā*; darba zinātniskā vadītāja – prof., Dr. art. Lolita Fūrmane.

E-pasts: [zane\\_predele@tvnet.lv](mailto:zane_predele@tvnet.lv)

**Armands Šuriņš** (1973) ir beidzis JVLMA doktorantūru (2004). Šobrīd viņš ir Jāzepa Mediņa Rīgas mūzikas vidusskolas teorētisko priekšmetu pasniedzējs. A. Šuriņa promocijas darbs veltīts žanriskuma lomai 20. gadsimta neprogrammatiskajā instrumentālmūzikā; zinātniskā vadītāja – prof., Dr. habil. art. Vita Lindenberga.

E-pasts: [armands@music.lv](mailto:armands@music.lv)