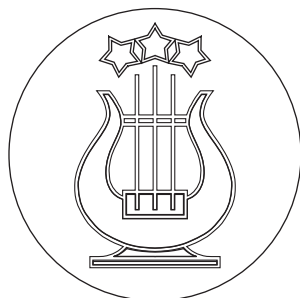




# Mūzikas akadēmijas raksti

III



# Mūzikas akadēmijas raksti

Jāzeps Vītols Latvijas Mūzikas akadēmija, 2007

III

Mūzikas akadēmijas raksti, 3  
Rīga: Musica Baltica, 2007, 156 lpp.

ISBN 978-9984-588-38-4

**Redakcijas kolēģija:**

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

Redaktore Baiba Jaunslaviete

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

© Baiba Jaunslaviete, Kevins K. Kārness (*Kevin C. Karnes*), Jeļena Lebedeva, Anita Miķelsone,  
Georgs Pelēcis, Ilze Valce, Inese Žune

© Musica Baltica, 2007  
Reģ. Nr. 40103114067  
K. Barona iela 39, Rīga LV-1011, Latvija  
Tel.: +371 7275575, fakss: +371 7272755, e-pasts: musbalt@latnet.lv  
www.musicabaltica.com

## Saturs

Priekšvārds	5
VĀCBALTIEŠU UN LATVIEŠU MŪZIKAS SAKARI	
<b>Kevins K. Kārness</b> <i>Dziesmu rota dziedātājtautai: Krievijas vēstures epizode, Herdera tradīcija un Baltijas nacionālisma uzplaukums</i>	7
<b>Baiba Jaunslaviete</b> Ieskats vācbaltiešu dziesmu svētku vēsturē	33
LATVIEŠU MŪZIKA ĀRZEMĒS	
<b>Inese Žune</b> Olafa Ilziņa un citu Latvijas vijolnieku trimdas ceļš	53
<b>Anita Miķelsone</b> Volfanga Dārziņa estētiskie uzskati viņa atziņās un skaņdarbos	71
<b>Jeļena Lebedeva</b> Formveides īpatnības Jāņa Kalniņa kordarbos	83
<b>Georgs Pelēcis</b> Kontrapunkta un fūgas profesors savu skaņdarbu kontrapunktos un fūgās (polifonija Tālivalža Ķeniņa mūzikā)	113
<b>Ilze Valce</b> Imants Ramiņš un dažas viņa kormūzikas raksturiezīmes	139
Īsas ziņas par autoriem	154
Informācija rakstu iesniedzējiem	156

## Priekšvārds

Mūzikas akadēmijas rakstu trešajā krājumā publicētie materiāli veltīti divām vadītēm. Viena no tām ir *Vācbaltiešu un latviešu mūzikas sakari, otra – Latviešu mūzika ārzemēs*. Abām šīm tēmām muzikologi jau vairākkārt pievērsušies, jo īpaši pēcpadomju periodā. Tomēr tās ir pietiekami plašas, lai to ietvaros ik pa brīdim uzietu arī jaunus, nepilnīgi aplūkotos vai pat vēl pilnīgi neskartus izpētes objektus.

Krājumu ievada **Kevina K. Kārnesa** raksts "*Dziesmu rota*" *dziedātājtautai: Krievijas vēstures epizode, Herdera tradīcija un Baltijas nacionālisma uzplaukums*. Šis amerikāņu muzikologa pētījums ir savdabīgs vērojums no malas, kas aptver būtiskas norises 17.–19. gadsimta Latvijā, izvērtējot tās laikmeta politisko un kultūras strāvājumu kontekstā; arī lasītājus tas, domājams, rosinās paraudzīties uz daudziem mūsu mūzikas vēstures faktiem jaunā gaismā. K. K. Kārnesa raksts pirmoreiz publicēts izdevumā *Journal of the Royal Musical Association*, 2005. gada 2. numurā (130. sējumā), un tā tulkojumu latviešu valodā veikusi Maija Sīpola. Mūzikas akadēmijas rakstiem piedāvāto versiju autors ir mazliet papildinājis un pārveidojis, novēršot atsevišķas angļu pirmavotā iezagušās neprecizitātes. Otrs raksts rubrikā *Latviešu un vācbaltiešu mūzikas sakari* ir **Baibas Jaunslavietes** veidotais *Ieskats vācbaltiešu dziesmu svētku vēsturē*. Tajā apkopota samērā plaša informācija par šo svētku norisi, to galvenajiem koncertiem un repertuāru; balstoties uz vācu preses izdevumos fiksētajām laikabiedru liecībām, ieskicēta arī pati svētku gaisotne. Īpaši akcentētas tās vācbaltiešu dziesmu svētku iezīmes, kas ietekmējušas latviešu koru kustību.

Rubriku *Latviešu mūzika ārzemēs* ievada **Ineses Žunes** raksts *Olafa Ilziņa un citu Latvijas vijolnieku trimdas ceļš*. Tas veltīts savulaik Latvijā populāram un vēlāk arī pasaulē atzinību iemantojušam māksliniekam – cita starpā Kšištofa Penderecka *Capriccio* pirmatskaņotājam (1976), kurš kopš apmešanās uz dzīvi Venecuēlā 20. gadsimta 40. gadu nogalē pamazām zaudējis ciešāku saikni ne vien ar dzimteni, bet arī ar lielākajām trimdas latviešu kolonijām un līdz ar to nepelnīti piemirsts. Interesi saista arī I. Žunes rakstam pievienotie retu fotomateriālu pirmpublicējumi. Savukārt **Anitas Miķelsones** pētījums *Volfganga Dārziņa estētiskie uzskati viņa atziņās un skaņdarbos* veltīts komponistam, kuram šogad jau nosvinēta 100 gadu jubileja atcere. Autore aplūkojusi V. Dārziņa mūzikas stilu saiknē ar paša komponista paustajām atziņām par dažādiem 20. gadsimta skaņumākslas strāvājumiem. Tās rodamas gan viņa vēstulēs, gan daudzajās recenzijās; līdz ar to raksts papildina arī priekšstatus par latviešu mūzikas kritikas vēsturi.

**Jeļenas Ļebedevas** pētījums *Formveides īpatnības Jāņa Kalniņa kordarbos* ir pirmā plašākā publikācija, kurā J. Kalniņa daiļrade iztirzāta analītiskā rakursā, detalizēti iedziļinoties viņa mūzikas iezīmēs. Rakstā ietvertas daudzas atsevišķu skaņdarbu parauganalīzes, kas, domājams, radīs vietu arī mācību procesā un bagātinās vokālo formu analīzes metodoloģiju. Savukārt **Georga Pelēča** raksts *Kontrapunkta un fūgas profesors savu*

*skaņdarbu kontrapunktos un fūgās (polifonija Tāļivalža Ķeniņa mūzikā)* ir būtisks ieguldījums polifonijai veltītās latviešu muzikoloģiskās literatūras klāstā. Šis pētījums sniedz ne vien vispusīgu priekšstatu par polifonijas paņēmieniem T. Ķeniņa daiļradē, bet arī virkni jaunu atziņu, kas skar polifonijas teoriju kopumā (piem., iespējas izmantot Sergeja Taņejeva izstrādātos principus laikmetīgās mūzikas analīzē).

Krājumu noslēdz **Ilzes Valces** raksts *Imants Ramiņš un dažas viņa kormūzikas raksturierzīmes*. Ņemot vērā, ka pagaidām trūkst izsmeltošu pētījumu par šā komponista daiļradi, autore portretējusi viņu dažādos rakursos – uzmanība veltīta gan I. Ramiņa mūzikas koppraktiskajam, gan arī biogrāfijai; turklāt īpaši izceltas tās dzīvesgājuma norises, kas izskaidro būtiskākās viņa skaņdarbu stila īpatnības. Tādējādi krājumā ietvertie raksti ļauj, lai arī fragmentāri, izsekot vairākām latviešu mūzikas attīstības līnijām no 17. līdz 21. gadsimtam.

Krājuma redaktore Baiba Jaunslaviete

# VĀCBALTIEŠU UN LATVIEŠU MŪZIKAS SAKARI

## DZIESMU ROTA DZIEDĀTĀJTAUTAI: KRIEVIJAS VĒSTURES EPIZODE, HERDERA TRADĪCIJA UN BALTIJAS NACIONĀLISMA UZPLAUKUMS

Kevins K. Kārness (*Kevin C. Karnes*)<sup>1</sup>

Tulkojums – Maija Sīpola

1871. gada 21. aprīlī latviešu pedagogs un komponists Jānis Cimze (1814–1881) publicēja rakstu evaņģēliski luteriskās baznīcas laikrakstā *Latviešu Avīzes*, lai paziņotu, ka tuvākajā laikā Krievijai piederošās Vidzemes *gubernas* grāmatnīcās parādīsies jauns četrbalsīgu kordziesmu krājums. Tā nosaukums būs *Dziesmu rota*.<sup>2</sup> Izdevuma iecere dzima divus gadus agrāk – Turaidas skolotāju konferences diskusijās, kur vairāki dalībnieki sūrojās, ka novados topošajām kora biedrībām trūkst piemērotu laicīgo dziesmu. Pēc konferences 1869. gada vasarā J. Cimze sāka darbu pie krājuma, kas būtu noderīgs skolotājiem. Meklējot atbilstošu mūziku, viņš pārskatīja Frīdriha Zilhera (*Silcher*), Franča Vilhelma Abta (*Abt*), Johana Ābrahama Pētera Šulca (*Schulz*) u. c. komponistu dziesmu krājumus – skaņdarbus, kas iemiesoja 19. gadsimta pirmās puses vācu koru kustībai raksturīgo *cēlās vienkāršības* ideālu.<sup>3</sup>

Kad mūzikas materiāls bija izraudzīts, J. Cimzem atlika pārtulkot vācu tekstus latviešu valodā, kurā runāja vairums Vidzemes zemnieku.

Laikposmā starp 1869. un 1870. gada vasarām, strādājot pie iecerētā krājuma, J. Cimze sāka plašāk izprast iesāktā darba kultūrvēsturisko nozīmi. Pāris gadus vēlāk, atskatoties uz neparedzētajām izmaiņām *Dziesmu rotas* projekta īstenojumā, viņš atcerējās:

*Par dseedaschanas beedribu waijadsibahm Turraidâ šarunnajotees, Widssemmes skohlmeistaru šapulze 1869. gaddâ pahrleezinajahs, ka bes ihpašchas dseešmu grahmatas newarroht istikt. Aiskraukles draudses-skohlmeistara, Bankina kunga, padohmu peeņemdami, wišši šaweenojahs preekšch muhšu dseedatajeem derrigas Wahzeešchu laizigas dseešmas šalaššiht, un man peešuhiht, lai warretu driķķeht. Pirmajš gads aisgahja ar šalaššišchanu un norakstišchanu. Šcho darbu usņehmees nahkamâ šapulzē 1870. gaddâ kahdas 50 dseešmas warreju preekščhâ likt. Bet te nu arr atsinnahm, ka darbs tik puššē darrihts. Jo, kâ bij palikt ar Latweešchu tautas-dseešmahm? Wai tahs bij pawiššam ja-atmett, kâ tauta patti darrijuši? Wai jausņemm tahdas pašchas plikkas un kailas weenâ balšâ dseedamas, kâ wezzâ laikâ dseedaja? Wai gaidiht, kamehr kahdam wehl nesinnamam komponistam patikššees wiņņas us 4 balšim šalikt? Bija redsams, ka pehz mas gaddeem nebuhs no Latw. wezzeem meldiņeem ne šmakkas. Te newarreja kawetees.*<sup>4</sup>

Saņēmis 1870. gada konferencē klātesošo vienkāršīgu atbalstu *Dziesmu rotas* projekta paplašināšanai, J. Cimze pievērsās uzdevumam, kādu vēl neviens Krievijai piederošajā Baltijā nebija mēģinājis risināt: reģiona

<sup>1</sup> Raksta sākotnējā versija publicēta žurnālā *Journal of the Royal Musical Association*, 2005. gada 2. numurā (130. sēj.), 197.–235. lpp. Tulkojumā saglabāts sākotnējai versijai raksturīgais literatūras atsauču noformējums. – *Red. piezīme.*

<sup>2</sup> Jānis Cimze, *Dsesmu rohta jauneklēem un wilreem (Preekšchrunas weetâ)* // *Latviešu Avīzes / Baznīcas un skolas ziņas.* – 1871 / 21. aprīlis, 33.–35. lpp.  
20. gadsimta 20. gados veiktās ortogrāfijas reformas gaitā latviešu valodā iepriekš lietoto vācu pareizrakstības sistēmu aizstāja modificēta romāņu ortogrāfija, līdzīga tai, kāda valdīja daudzās citās Eiropas valodās (piemēram, *Latweeschu* vācu ortogrāfijā, *Latviešu* modificētajā romāņu sistēmā). Šajā rakstā es sniedzu visus īpašvārdus un dažādu izdevumu nosaukumus modernajā rakstībā, taču pārējos citātos saglabāju pieraksta formu, kāda tā bijusi oriģinālavotā. Visi datumi minēti atbilstoši Jūlija (*vecā stila*) kalendāram.

<sup>3</sup> Karls Dālhauzs (*Carl Dahlhaus*), *Nineteenth-Century Music / trans. J. Bradford Robinson* (Berkeley and Los Angeles, 1989); sk. 108. lpp. Detalizētā šīs kustības (īpaši tās spilgtāko personību un politisko īpatnību) raksturojumu sk. Dītera Dīdīnga (*Dieter Düdīng*) pētījumā *Organisierter gesellschaftlicher Nationalismus in Deutschland (1808–1847): Bedeutung und Funktion der Turner- und Sängervereine für die Nationalbewegung* (Munich, 1984). Šīs kustības estētiskos ideālus aplūkojis Deivids Gremits (*David Gramit*) darbā *Cultivating Music: The Aspirations, Interests, and Limits of German Musical Culture, 1770–1848* (Berkeley and Los Angeles, 2002), III un IV nodaļā, kā arī Karls Dālhauzs (*Carl Dahlhaus*) pētījumā *Nineteenth-Century Music*, 47.–48. un 105.–111. lpp.

<sup>4</sup> Jānis Cimze, *Dziesmu rota jauneklēm un vīriem* (Leipciga, 1872), 2. d., 125. lpp.

<sup>5</sup> Lai gan krievu tautasdziesmu apdaru pirmais krājums – Nikolaja Aleksandroviča Ljova *Sobraniye narodnikh russkikh pesen s ikh golosami* ar Johana Gotfrīda Prača (*Johann Gottfried Pratsch*, dz. Jans Bogumirs Pračs, Krievijā arī Ivans Pračs) klavierpavadījumiem – tika publicēts jau 1790. gadā, šķiet, ka ne J. Cimze, ne viņa baltiešu laikabiedri šo darbu nepazina. Par N. Ljovu un viņa krājumu sk. Ričarda Taruskina (*Richard Taruskin*) darbu *N. A. Lvov and the Folk // Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays* (Princeton, 1997), 3.–24. lpp.

<sup>6</sup> Jau pēc J. G. Herdera nāves publicētajā darbā *Stimmen der Völker in Liedern* (1806) redzam, ka autors izmantojis līdzīgu analogiju, lai raksturotu savu nepatiku pret mēģinājumiem noteikt tautasdziesmu (*Feldblume*) estētisko vērtību pēc tiem pašiem kritērijiem, kas izmantoti jaunradītā mūzikā vai dzejā: *Ich sah leider beim ersten Theil welche armselige Gestalt die gute Feldblume mache, wenn sie nun im Gartenbeet des weissen Papiers dasteht und vom honetten Publicum durchaus als Schmuck- und Kaiserblume beäugel, zerflückt und zergliedert werden soll, wie gern und inständig sie dieses verbäte!* – Sk. 71. lpp. J. G. Herdera darbā *Stimmen der Völker in Liedern // Herders sämtliche Werke*, Bd. 16 (Stuttgart und Tübingen, 1852).

<sup>7</sup> Pēcpadomju periodā nav publicēts neviens detalizēts pētījums par Jāni Cimzi vai viņa darbu; īss biogrāfisks pārskats ietverts izdevumā *Latviešu rakstniecība biogrāfijās* Anitas Rožkalnes redakcijā (Rīga, 2003), 124.–125. lpp. Starp padomju laika pētījumiem var minēt Jēkaba Vitoliņa un Lijas Krasinskas grāmatu *Latviešu mūzikas vēsture I* (Rīga, 1972; sk. īpaši 171.–178. lpp.); Lidijas Lūses rakstu *Jānis Cimze un viņa laikmets // Latviešu mūzika*, 6 (1967), 127.–144. lpp.; Dzidras Bērziņas rakstu *Jānis Cimze // Latviešu mūzika*, 10 (1973), 90.–109. lpp.; Jēkaba Vitoliņa *Istoricheskie korni muzikal'noy kul'turi Sovetskoy Latvii // Muzikal'naya kul'tura Latviiysoy SSR*, Arvīda Darkevica un Jēkaba Vitoliņa red. (Maskava, 1976), 7.–47. lpp.; Nilsa Grīnfelda *Istoriya latvishskoy muziki* (Maskava, 1978), īpaši 13.–15. lpp.

<sup>8</sup> Edvards K. Tādens (*Edward C. Thaden*), *Russia's Western Borderlands, 1710–1870* (Princeton, 1984); sk. 98. lpp. Citi būtiski Baltijas 18. un 19. gs. vēstures pētījumi angļu valodā – Deivida Kērbija (*David Kirby*) *The Baltic World 1772–1993: Europe's Northern Periphery in an Age of Change* (London and New York, 1995) un *Russification in the Baltic Provinces and Finland*,

viētējo iedzīvotāju – latviešu – dziedāto tautas melodiju vākšanai un harmonizācijai.<sup>5</sup> 1872. gadā *Dziesmu rota* tika izdota Leipcigā divās daļās. Aizguvis ideju no Johana Gotfrīda Herdera darba *Stimmen der Völker in Liedern*, J. Cimze pirmo daļu, kas ietvēra F. Zilhera, F. Abta un citu vācu komponistu laikmetīgās dziesmas, nosauca par *Dārza puķēm*. Otro daļu, kurā bija sakārtotas 86 latviešu tautasdziesmu melodijas J. Cimzes un dažu viņa Vidzemes kolēģu četrbalsīgā aranžējumā, viņš nosauca par *Lauka puķēm*.<sup>6</sup>

*Dziesmu rota*, kas nākošajās desmitgadēs kļuva par vienu no būtiskākajiem tekstiem Baltijas nacionālisma vēsturē, bija gan sarežģītu, gan unikālu vēsturisku apstākļu radīta. Rietumos mazpazīstamā *Dziesmu rotas* izcelsme, tāpat kā tās veidotāja dzīvesstāsts, ko izkropļojuši padomju laika komentētāji, ir spilgta liecība 19. gadsimta vidus un beigu kultūrdinamikai reģionā, kas atradās gandrīz blakus netālās nākotnes revolucionārajiem satricinājumiem – visas impērijas pārveidotājiem.<sup>7</sup> J. Cimze dzimis Baltijas Vidzemes guberņā, kas tolaik piederēja Krievijai; krievu birokrāti un intelektuāļi uzskatīja šo provinci par *pašnodrošinātu un vācisku pasauli, kurā ne vienmēr ir spēkā Krievijas normas* (kopš 11. gadsimta to pārvaldīja vācu muižniecība);<sup>8</sup> jaunībā viņš vienu mācību gadu (1838/39) pavadīja Berlīnē, kur studēja teoloģiju universitātē, kā arī kompozīciju un pedagogiju pie Ludviga Kristiāna Erka (*Erk*; 1807–1883).<sup>9</sup> L. K. Erks, tāpat kā pirms viņa Hanss Georgs Nēgeli (*Nägeli*), bija Šveices izglītības teorētiķa Johana Heinriha Pestaloci (*Pestalozzi*) sekotājs, un, līdzīgi kā H. G. Nēgeli, uzskatīja, ka kordziedāšana ir būtiska bērnu un pieaugušo morālās audzināšanas sastāvdaļa. Berlīnē pamatīgi apguvis sava skolotāja pedagoģiskās un estētiskās idejas, J. Cimze 1839. gadā atgriezās Baltijā, kur evaņģēliski luteriskās baznīcas paspārnē nodibināja pirmo Vidzemes skolotāju semināru (Valmierā), kļūstot par tā direktoru.<sup>10</sup> Šeit viņš sastapās ar garīgo kultūru, kas bija pārsteidzoši piemērota L. K. Erka kordziedāšanas metožu lietojumam klasē. Drīzumā J. Cimze atklāja, ka vācbaltiešu luterāņu draudzes locekļi, kas kopš Reformācijas kontrolēja praktiski visu kultūras dzīvi reģionā, nesen paši bija sākuši kampaņu kordziedāšanas popularizācijai latviešu zemnieku vidū cerībā aizstāt tradicionālos pagāniskos ticējumus un rituālus ar *modernākiem* – vācu kristiešiem raksturīgiem. J. Cimzes vadītais Valmieras skolotāju seminārs, kuru 1849. gadā pārvietoja uz Valku, drīz vien guva ievēribu kā nozīmīgākais kordirģentu izglītības centrs visā Baltijā.

Tomēr, kaut arī J. Cimzes studijas Berlīnē, viņa darbs Valmierā un Valkā liecina par piesliešanos F. Zilhera, J. Ā. P. Šulca un F. Abta virzienam, 1869.–1870. gada notikumi atspoguļo citu strāvojumu Baltijas kultūrvides dialogā, kas pamazām kļuva arvien izteiktāks. Zīmīgi, ka vienlaikus ar dažu vācbaltiešu mācītāju centieniem popularizēt vācu kormūziku kā morāli pacilājošu alternatīvu latviešu tradicionālajām dziesmām un dziedāšanas veidam citi, arī vācbaltieši, aizrautīgi strādāja, lai savāktu un saglabātu latviešu tautasdziesmu tekstus. Vēl vairāk, daudzi no vācējiem savus pseidoetnogrāfiskos pūliņus ietēra J. G. Herdera kultūras kritikas



daiļrunīgajā valodā. Līdz ar Baltijas – Krievijas kultūrdialoga liberalizāciju, kas sekoja Aleksandra II nākšanai pie varas 1855. gadā, arī saujiņa latviešu sāka nodarboties ar tautasdziesmu vākšanu, un drīzumā neliela, bet pastāvīgi augoša latviešu kultūras aktivistu kopa savā radošajā darbībā pavērsa J. G. Herdera kultūras dialoga principus rakursā, kas pārsteidza viņu vidū dzīvojošos vācbaltiešus. Skaidri paužot prasību pēc *nacionālās* pašnoteikšanās un bruņojušies ar kultūras artefaktiem, kas šo prasību pamatoja (te daļēji jāpateicas pusgadsimtu ilgajiem vācbaltiešu etnogrāfiskajiem pētījumiem), J. Cimzes laikabiedri latvieši arvien kuplākā skaitā sāka pieprasīt vienlīdzību ar saviem vācu kungiem – vispirms kultūrā un pēc tam arī politikā.

*Dziesmu rota*, šķiet, ir dokuments, kas vislabāk atspoguļo baltiešu kultūras aktivistu pirmās paaudzes centienus – arī pirmsrevolūcijas perioda sarežģīto kultūrvidi, kurā veidojās dažādas nacionālistiskas ideoloģijas. Izvērtējot J. Cimzes apdaru skaņurakstu un harmonisko valodu, jāatzīst: viņa darbu iedvesmojis vācu repertuārs, kuru latviešu draudzēs ieviesa luterāņu mācītāji, cenšoties iznīdēt latviešu tautasdziesmu tradīcijas. Bet tajā pašā laikā šajās apdarēs izmantoti tradicionālie latviešu tautasdziesmu teksti un melodijas, un tās pieder pie pirmajiem veiksmīgajiem latviešu mēģinājumiem saglabāt savas tautas tradicionālās mūzikas liecības – mēģinājumiem, kas aizsākti vācbaltiešu centienu ietekmē. Apvienojot abus vācbaltiešu kultūras mantojuma aspektus un izmantojot radošos nolūkos šā mantojuma paradoksu, J. Cimzem izdevās radīt jaunu, laikmetīgu un izteikti latvisku repertuāru, kuru daudzi no viņa laikabiedriem uzskatīja par latviešu nacionālo jūtu visspēcīgāko izpausmi šajā periodā. Iespējams, ka *Dziesmu rotas* iznākšana 1872. gadā vairāk nekā jebkas cits rosināja Krievijas [impērijas] latviešus uztvert sevi kā kopību, kuru vieno vēsture, valoda un vēsturiski pamatotas ieražas – proti, runājot kāda J. Cimzes laikabiedra vārdiem, atzīt sevi par *dziedātājtautu*.<sup>11</sup> Priekšstats par latviešiem kā par *dziedātājtautu* turpināja pastāvēt Baltijas kultūrdialogā, pārdzīvojot gan Krievijas, gan padomju impēriju un stabili ieņemot vietu globālajā apziņā t. s. *dziesmotās revolūcijas* laikā 1988.–1991. gadā; tas viss apliecina J. Cimzes iecerētās un mūzikas valodā paustās latvietības vīzijas ilglaicīgumu.<sup>12</sup> Tomēr, pārskatot viņa dzīvesstāstu pēcpadomju laika kontekstā, nedrīkst nepamānīt vēl kādu komponista mantojuma aspektu. Jau minētā krājuma iznākšana dažos J. Cimzes laikabiedros Baltijā, neraugoties uz paša komponista kosmopolitisko ievirzi, faktiski radīja diezgan ksenofobisku vīziju par dzimstošo latviešu nāciju.

1855–1914 / ed. Edward C. Thaden (Princeton, 1981). Detalizētāku Latvijas kultūrvēstures apskatu sk.: Andrejs Plakans, *The Latvians: A Short History* (Stanford, 1995).

<sup>9</sup> L. K. Erka darbu vidū var minēt vācu 2175 tautasdziesmu krājumu *Deutscher Liederhort*, kas tika publicēts pēc viņa nāves Franča Bēmes (*Böhme*) redakcijā (Leipzig, 1893) un vēlāk izdots atkārtoti (Hildesheim und Wiesbaden, 1963). Par H. G. Nēgeli un J. H. Pestaloci pedagoģiskajām teorijām sk. jau minēto D. Gremita (*Gramit*) darbu *Cultivating Music*, 96.–103. lpp.

<sup>10</sup> Par Vidzemes skolotāju semināra dibināšanu sk.: Vija Daukšte, *Latviešu tautskolas veidošanās // Latvija 19. gadsimtā: vēstures apceres / Jāņa Bērziņa red.* (Rīga, 2000), 261.–290. lpp., kā arī vairāku autoru kopdarbu: C. Peterson, I. Bach, E. Inselberg, *Das ritterschaftliche Parochiallehrer-Seminar in Walk, seine Lehrer und Zöglinge: 1830–1890* (Rīga, 1898).

<sup>11</sup> *Dziedātājtauta* – par šā termina parādīšanos 19. gadsimta dzejnieka Ausekļa darbos un tā klātesamību Baltijas kultūrpolitikā pirms- un pēcpadomju periodā sk. Daces Bulas rakstu *The Singing Nation: The Tradition of Latvian Folksongs and the Self-Image of the Nation // Humanities and Social Sciences Latvia*, 11 (1996), 4.–32. lpp.; arī šīs pašas autore darbu *Dziedātājtauta: folklorā un nacionālā ideoloģijā* (Rīga, 2000).

<sup>12</sup> Par *dziedātājtautas* tēla klātesamību Baltijas kultūrdialogā un manipulācijām ar to padomju okupācijas laikā sk. Gunta Šmidhena (*Šmidchens*) *A Baltic Music: The Folklore Movement in Lithuania, Latvia, and Estonia, 1968–1991* (Ph. D. disertācija Indiānas Universitātē, 1996). Starp daudzajiem preses apskatiem, kas vēltīti Baltijas nacionālās pašapziņas atmodai *dziesmotās revolūcijas* laikā 1988.–1991. gadā, visizsmelošākais šķiet Klēras Tompsones (*Clare Thompson*) raksts *The Singing Revolution: A Political Journey through the Baltic States* (London, 1992).

*Lai Deews nedohd, ka weens weenigs zilweks zaur to paliktu  
aiskawehts no šwehtu dseešmu dseedāšchanas:  
kordziedāšana un kultūrpolitika Baltijas guberņās gadsimtu mijā*

<sup>13</sup> Romualds Mīsūns (*Romualdas Misiunas*), Reins Tāgepera (*Rein Taagepera*), *The Baltic States: Years of Dependence 1940–1990* (Berkeley and Los Angeles, 1993); sk. 1. lpp.

<sup>14</sup> [...] *pagānu semme irr tas leels, leels tukšnesis, kur Jesus tas labbais gans gribb no-eet un mekleht un šwehtu darriht.* – Sk. rakstu: St., *Par pagānu atgrieššanu* // Latviešu Avīzes / Misiones ziņas. – 1862 / 19. jūlijs, 1.–2. lpp.; 2. augusts, 2.–3. lpp. (cit. no 19. jūlija numura, 1. lpp.).

<sup>15</sup> Par 17. un 18. gs. luterāņu mācītāju komentāriem attiecībā uz latviešu zemnieku rituālajiem dziedājumiem sk.: J. Vitoliņš un L. Krasinska, *Latviešu mūzikas vēsture I*, 68.–76. lpp.; Andrejs Johansons, *Latvijas kultūras vēsture 1710–1800* (Stokholma, 1975), 406.–414. lpp.

<sup>16</sup> Sk. J. Vitoliņa un L. Krasinskas grāmatu *Latviešu mūzikas vēsture I*, 72. lpp.

<sup>17</sup> Turpat, 72. lpp.

<sup>18</sup> Turpat, 73. lpp.

Kad J. Cimze 1839. gadā atgriezās no Berlīnes Vidzemē, viņš nokļuva reģionā, kuru divi ievērojami baltiešu mūsdienu vēsturnieki nesen raksturoja kā *pagānu pēdējo patvērumu Eiropā*.<sup>13</sup> Abi viņi gan lietojuši šo apzīmējumu citā kontekstā – aplūkojot vēlinos viduslaikus, taču daudzi vācu evaņģēliski luteriskās baznīcas pārstāvji analogu uzskatu attiecināja uz Krievijas baltiešu zemēm vēl 19. gadsimtā. 1862. gadā latviski iznākošās, bet vācu rediģētās luteriskās *Latviešu Avīzes* pielikumā *Misiones ziņas* publicēja rakstu *Par pagānu atgrieššanu* – apjomīgu materiālu divos turpinājumos. Tajā Vidzemes un Kurzemes guberņas salīdzinātas ar *lielu, lielu tukšnesi, kur Jēzus tas labais gans grib noiēt un meklēt un svētu darīt*.<sup>14</sup> Raksta anonīmais autors liek skaidri noprast, ka vācbaltiešu sabiedrības liela daļa uzlūko latviešu iedzīvotājus kā tautu, kas vēl tikai gaida pievēršanu kristīgajai ticībai un ievēšanu modernajā civilizētajā pasaulē. Daudzi mācītāji 19. gadsimtā par galvenajiem savas misijas kavēkļiem uzskatīja tos pašus šķēršļus, par kuriem žēlojās viņu priekšteči gadsimtu gaitā. Vislielākais traucēklis garīdzniecībai, kā konstatēts padomju un emigrācijas vēsturnieku pētījumos, bija vietējo zemnieku tieksme piedalīties pagāniskos, ķecerīgos rituālos, kas gandrīz visi, saskaņā ar baznīckungu ziņojumiem, saistīti ar dziedāšanu.<sup>15</sup>

Vienkāršus zemnieku netikumus – dzeršanu un azartspēles ar to postošajām sekām – šķiet, Baltijas luterāņu sabiedrība uzskatīja par pašsaprotamiem, turpretī draudi, kas slēpās latviešu dziedāšanā, izraisīja detalizētus komentārus dienasgrāmatās un sprediķu grāmatās jau kopš 17. gadsimta vidus. Tā laika mācītājs Pauls Einhorns (*Einhorn*) ir novērojis:

*Kad tie sarīko savas kāzas, tie lieto savādas un dīvainas ceremonijas [...] Pie tam dzied tik nešķīstas, netiklas un vieglprātīgas dziesmas savā valodā, dienu un nakti bez mitas, ka pats sātans tās nespētu izdomāt un izpildīt nešķīstākas un bezkaunīgākas.*<sup>16</sup>

Detalizētāk pievēršoties pagāniskajam simbolismam Baltijas zemnieku dziesmās, mācītājs Georgs Mancelis (*Manzel, Mancelius*) savā 1654. gada sprediķu grāmatā *Lang-gewünschte Lettische Postill* rakstīja:

*Daž tēvs, daža māte paši nezina dievu pielūgt, nei dieva dziesmas dziedāt, gavilē tikai no savas māmūlītes un no savu kumelinju. Ko tad tādi var saviem bērniem mācīt?*<sup>17</sup>

Visaizskarošākā G. Mancelim likās dziedāšana, kuru viņš novēroja ik gadu jūnijā latviešu saulgriežos, resp., Jāņos. Viņš rakstīja, ka tad *lielu Jāņa uguni iededzina; apkārt to tie lēkā cauru nakti dziedādami kā kādās kāzās [...] Visas tās lietas jir elkadievība*.<sup>18</sup>

Lai gan daudzi vācbaltiešu mācītāji ar nepatiku rakstīja par latviešu tradicionālo dziedāšanu jau kopš 17. gadsimta vidus, tikai gadsimtu vēlāk luterāņu sabiedrībā sākās konstruktīvi mēģinājumi mazināt šajā dziedāšanā šķietami slēptos draudus. Ievērojamais Kurzemes mācītājs

Gothards Frīdrihs Stenders (*Stender*) 1783. gadā norādīja: dabiskās simpātijas, ko latvieši lauku apvidos vēlti kopdziedāšanai, varētu izmantot misionāru interesēs, ja zemniekus pamudinātu aizvietot tradicionālās pagāniskās vārsmas ar jaunradītiem tekstiem latviešu valodā. Tajā pašā gadā G. F. Stenders publicēja pirmo šādu tekstu krājumu *Ziņģu lustes*, kuram vajadzēja pamudināt latviešus *kļūt milīgiem ar saviem vecākiem, ar saviem kungiem un beidzot arī jūtīgiem pret dievu un reliģiju*.<sup>19</sup> Aplūkojot G. F. Stendera un viņa laikabiedru mēģinājumus tādējādi pavērst sev vēlamā gultnē Baltijas iedzīvotāju tautasdziesmu tradīcijas, latviešu polemīķis Bernhards Dīriķis 19. gadsimta 60. gados atzīmēja, ka mācītāju pūliņi atstāja vien niecīgu iespaidu uz Baltijas zemnieku ikdienas dzīvi. Par iemeslu B. Dīriķis uzskatīja faktu, ka nedz *Ziņģu lustēs*, nedz to daudzskaitlīgajos 18. gadsimta līdziniekos nebija melodiju.<sup>20</sup>

Iespējams, ka Latviešu literārā biedrība (*Lettische-Literarische Gesellschaft*) Jelgavā vācbaltiešu mācītāja Kārļa Kristiāna Ulmaņa (*Ulmann*) vadībā ņēma vērā šo iepriekšējām publikācijām piemītošo trūkumu: tās uzsāktais projekts 19. gadsimta 40. gados iezīmēja veidu, kādā luterāņu sabiedrība nākošajā pusgadsimtā centās kontrolēt Baltijas vietējo iedzīvotāju muzikālās aktivitātes. K. K. Ulmanis nolēma sagatavot divbalsīgu melodiju krājumu un papildināt to ar jaunradītiem dievbijīgiem tekstiem latviešu valodā. Tekstus vācbaltiešu mācītāji apņēmas sagatavot paši, turpretī mūzikas atlase plānotajam krājumam izrādījās sarežģītāka. Skaidrs, ka *blēņu dziesmas*, kuras latvieši dziedāja kāzās vai līgosvētkos, nebija iecerētajam izdevumam piemērotas. Tāpēc K. K. Ulmanis pievērsās materiālam, kuru vācbaltiešu sabiedrība jau pazina, proti, 19. gadsimta pirmajā pusē vācu koru kustībā valdošajam repertuāram: Frīdriha Zilhera un Augusta Hardera tradicionālo vācu melodiju harmonizācijām un vienkāršajām, tautasdziesmām līdzīgajām Johana Frīdriha Reiharta (*Reichardt*), Johana Ābrahama Pētera Šulca un citu komponistu kordziesmām. 1845. gadā publicētas *Dziesmiņas latviešu bērniem un jaunekļiem*, kuru priekšvārdā K. K. Ulmanis izskaidroja potenciālajiem adresātiem savus mērķus latviski:

*Mehs no tā dohmajam ka ņhihs dseeņmiņas dseedoht behrnu un wezzaku ņirdis lohziisees us Deewam patihkamu preeku un us pateizibu par wiņņahm wiņņna dahwanahm un labdarriņchanahm. To lai Deews nedohd, ka weens weenigs zilweks zaur to paliktu aiskawehts no ņwehtu dseeņmu dseedaschanas, bet to lai schehliģi palihds, ka zaur to tahs dseeņmas ļauņchu starpā beidsahs, kas pateeņi par blehņudseeņmahm noņauzamas.*<sup>21</sup>

Nākošajās desmitgadēs visā Baltijā evaņģēliski luteriskās baznīcas paspārnē regulāri iznāca krājumi, kas ietvēra vācu melodiju harmonizācijas un jaunradītus dievbijīgus latviešu tekstus. Piemēram, vācbaltiešu mācītāja Kārļa Jūlija Veirīha (*Weyrich*) *Dziesmu vainags miļiem latviešu jaunekļiem un bērniem* (Jelgava, 1859) un latviešu luterāņu skolotāja Jura Caunīša *Dziesmu kronis* (Rīga, 1861) bija gandrīz identiski K. K. Ulmaņa 1845. gada krājumam gan teksta, gan mūzikas ziņā. K. K. Ulmaņa izmantotās F. Zilhera, A. Hardera, J. F. Reiharta un J. Ā. P. Šulca dziesmas tika papildinātas ar dažām populārām L. van Bētho-

<sup>19</sup> Turpat, 75. lpp. Par G. F. Stendera dziesmu grāmatām latviešu valodā sk.: Zigrīda Frīde, *Latvis: Gothards Frīdrihs Stenders* (Rīga, 2003), 159.–169. lpp.

<sup>20</sup> Bernhards Dīriķis, *Kahds wahrds par dseedaschanu un dseesmahm* // Pēterburgas Avīzes. – 1862 / 2. nr., 15. lpp.

<sup>21</sup> Kārlis Kristiāns Ulmanis (*Ulmann*), *Dziesmiņas latviešu bērniem un jaunekļiem* (Rīga, 1845), i; romiešu cipari mazo burtu formātā šeit un turpmāk izmantoti, lai apzīmētu lappuses, kas izdevumā nav numurētas.

<sup>22</sup> Kārlis Jūlijs Veirhs (*Carl Julius Weyrich*), *Dziesmu vainags mīļiem latviešu jaunekļiem un bērniem* (Jelgava, 1859); Juris Caunītis, *Dziesmu kronis* (Rīga, 1861).

<sup>23</sup> Juris Caunītis un Jānis Kaktiņš, *100 dziesmas un ziņģes ar notēm* (Rīga, 1858), 15.–16. lpp.

<sup>24</sup> Sk. rakstu: J. G., *Luhgšana un usmuddinašana // Latviešu Avīzes*. – 1862 / 11. oktobris, 163. lpp.

<sup>25</sup> Juris Caunītis, *Dziesmu kronis*, 80.–81. lpp.; Juris Caunītis un Jānis Kaktiņš, *100 dziesmas un ziņģes ar notēm*, 92.–93. lpp.

<sup>26</sup> J. B., *Par dseedašanu // Latviešu Avīzes / Baznīcas ziņas*. – 1862 / 23. augusts; sk. 2.–3. lpp.

vena, V. A. Mocarta, K. M. fon Vēbera un H. G. Nēgeli melodijām, citā ziņā šo krājumu mūzikas saturs faktiski palika nemainīgs.<sup>22</sup> Nemainījās arī to funkcija – pamudināt latviešu zemniekus nomainīt savas tradicionālās dziesmas un dziedāšanas veidu ar kulturālāku stilu un tekstiem. Vienā no krājumiem, *100 dziesmas un ziņģes ar notēm* (1858), latviešu skolotāji, luterāņi Juris Caunītis un Jānis Kaktiņš, pat mēģināja izmantot evaņģēliskos nolūkos latviešu līgodziesmu hēdonisko muzikālo tēlainību (šo svētku svinēšanu G. Mancelis pirms diviem gadsimtiem bija pasludinājis par sātānisku). J. Caunīša un J. Kaktiņa *Jāņa vakara dziesmā* nepazīstamas melodijas apdare pielāgota modificētam līgodziesmas tekstam, papildinot to ar tradicionālo refrēnu *Līgo: Schurp Jahņa-behrni! / Deews tautas aplaimo. / Lai dseedam skaņņi: / Lihgo! Lihgo!*<sup>23</sup>

Svarīgi atzīmēt, ka vācbaltiešu pūliņus gadsimta vidū ieviest kordziedāšanas tradīcijas J. Cimzes [dzimtajā] Baltijā noteica ne tikai centieni pievērst vietējo iedzīvotāju uzmanību luteriskās baznīcas mācībai. Tie ietvēra arī plašākas, uz *civilizāciju* vērstas misijas komponentu: novērst Baltijas zemniecību no šķietami amorālas vai neķītras uzvedības un paaugstināt šīs iedzīvotāju grupas pašapziņas un kultūras līmeni līdz moderniem pilsētnieciskiem standartiem. Šai ziņā daži vācbaltieši propagandēja kordziedāšanu latviešu sabiedrībā kā dabisku turpinājumu latviešiem jau piemītošajai nosliecei uz muzicēšanu un kā patīkamu, morāli pacilājošu alternatīvu tādiem izplatītiem zemnieku netikumiem kā dzeršana vai azartspēles. To apliecina anonīma autora ieteikumi, kas publicēti 1862. gada *Latviešu Avīžu* ievadrakstā: *Gohdīgu dseešmiņu dseedašana irr beswainīgs preeks, kas turklaht nekahdu naudu ne makša, kà zitti preeki, pehz kuŗreem dachureis behdas un šlimmiba nahk.*<sup>24</sup> Tajā pašā laikā citi atzina vēl kādu faktu: vācu polifonā repertuāra dziedāšana prasa, lai latvieši zināmā mērā apgūtu mūzikas ābeci, kas bija sveša viņu muzicēšanas mutvārdu tradīcijām. Lai palīdzētu potenciālajiem dziedātājiem iepazīt Rietumeiropas mūzikas zinību pamatus, J. Caunītis un J. Kaktiņš savu kordziesmu aranžējumu krājumu pielikumos iekļāva nošu ābeci.<sup>25</sup> Latviešu luterāņu presē arī bieži tika publicēti padomi latviešu sabiedrībai, kādā veidā tā varētu izkopt savu dziedātprasmi. Viens no *Latviešu Avīžu* autoriem 1862. gadā rakstīja, ka šai ziņā vadība jāuzņemas mācītājiem un skolotājiem, kas vai nu paši bija vācieši, vai arī izglītoti vācu luterānisma garā:

*Akls aklam tatšchu ne warr zelļu rahdiht. – Škohlmeistereem un mahzitateem kristohs to darriht, un škohlās jeb basnizās, ja mas, katru šwehtdeenu pehz Deewa kalpošanas, kahdas stundas dseedah mahziht. Tee tad warretu tahs meldeijas arri wairak pee Deewa kalpošanas ņemt dseedah. Un tā tad ļaudis pamasam eerastu un eemihletu tahs wezzum wezzas, mihlas meldijas un wiņņu jauku un patihkamu dseedašanu, un atsihtu pašchi no šewis to taggadeju nepatihkamu un šalasisitu meldiju gahnišanu. – Ta taggadeja lausišana, kà rahdahs, irr no nemahziteem eerahdita; nemahziti ļautiņi zits zittu tai taggadejā dseedašanā mahzijušchi. Gohds, leels gohds teem par to!! – Nesinnašanas laiki rahdahs pahreijošchi; laiks ir šchi leetā irr zeltees un ne gulleht. Darrišim ar Deewa paligu to!*<sup>26</sup>

Pienācīgi novērtējot civilizācijas nesēju misiju, kas bija pamatā

mēģinājumiem ieviest kordziedāšanas tradīcijas latviešu zemnieku vidū, jāatzīst, ka situācija Baltijā 18. gadsimta beigās un 19. gadsimta sākumā daudz neatšķīrās no norisēm gandrīz visā pārējā Eiropā. J. Ā. P. Šulcs bija viens no pirmajiem un galvenajiem entuziastiem vāciski runājošajā Centrāleiropā, kurš uzsvēra nepieciešamību izglītēt kormūzikā plašus tautas slāņus. 1790. gadā viņš rakstīja: *mūzika, ja to pienācīgi praktizē un izmanto, rada smalkāku uzvedību, cēlākas jūtas, iedvesmē prieku un draudzību un vispār spēcīgi iespaido tikumīga rakstura veidošanos.*<sup>27</sup> Līdzīgā veidā franču biedrības *Société pour l'Instruction Élémentaire* dibinātājs un direktors, barons de Žerando (*de Gérando*), izskaidroja savas organizācijas 1819. gadā pieņemto lēmumu propagandēt kopīgu dziedāšanu zemnieku un strādnieku vidē: viņš akcentēja paralēles starp kormūzikas harmonisko valodu un tās rosināto sociālo *harmoniju*. Pēc šī autora ieskata, *harmonija ir sava veida saikne starp tikumisko kārtību un dzīvniecisko esamību. Tā ir valoda, kas rada maigas un laipnas izjūtas; tā nes gara skaidrību.*<sup>28</sup> Šajā un citos gadījumos mēģinājumi ieviest kordziedāšanas tradīcijas zemnieku un strādnieku aprindās bija daļa no plašākas apgaismības programmas. Baltijā šīs programmas mērķis faktiski bija līdzīgs kā citur: paaugstināt izglītības un kulturālās apziņas līmeni zemniecības plebeju (J. G. Herderam *der Pöbel*, franču aktivistiem *la société inférieure*) vidū līdz modernas pilsētnieciskas sabiedrības līmenim.<sup>29</sup>

Tomēr, lai gan koku kustību Baltijas guberņās un vāciski runājošajā Centrāleiropā vienoja radniecība, pastāvēja arī divas būtiskas atšķirības. Pirmkārt, Baltijā *plebeji* pretstatā *kultūras nesējiem* (*Kulturträger*) nebija vācieši.<sup>30</sup> Vāciski runājošajā sabiedrības daļā daudzi uzskatīja vietējos zemniekus par Eiropas pēdējās eksotikas pārstāvjiem – šī eksotika, pēc kāda Vidzemes guberņas vēsturnieka novērojumiem 1869. gadā, *ietvēra visdažādākās tautības, [...] kuru savdabība ir vienlīdz mazpazīstama kā Eiropas rietumos, tā austrumos.*<sup>31</sup> Ņemot vērā iepriekšminēto, Baltijas luterāņu sabiedrības kultūras misijā var saskatīt mēģinājumu radīt intelektuālu atkarību no mazākuma, svešas kolonistu varas vērtībām un kultūras artefaktiem, un šādi to arī interpretēja latviešu sabiedrība 19. gadsimta otrajā pusē. Otrkārt, Baltijas guberņās pretstatā vāciski runājošajai Eiropai zemniecības apgaismības mēģinājumi nenotika apgaismības laikmeta vērtību kulminācijas periodā. Tas bija cits laiks, 19. gadsimta vidus, kad vispārpieņemtais viedoklis par zemnieku kultūru visā Centrāleiropā bija ļoti romantizēts un daudzi nevācu zemnieku kultūras pārstāvji paši sāka aptvert, kā J. G. Herdera iedvesmotais dialogs vācu romantiskā nacionālisma ietvaros var tikt izmantots viņu politisko mērķu sasniegšanai.

<sup>27</sup> Johans Ābrahams Pēteris Šulcs (*Johann Abraham Peter Schulz*), *Gedanken über den Einfluß der Musik auf die Bildung eines Volks* (Copenhagen, 1790): citēts no D. Gremita (*Gramit*) pētījuma *Cultivating Music*, 70. lpp.

<sup>28</sup> Barons de Žerando (*de Gérando*): *L'harmonie est une sorte de lien entre l'ordre moral et la vie animale. Elle est un langage qui enseigne les sentiments doux et bienveillants; elle porte la sérénité dans l'esprit.* – Sk. Filipa Gumplovica (*Philippe Gumpowicz*) rakstu *Le dossier "orphéon"*: *musique et sociabilités // Esthétiques du peuple* / ed. Jacques Rancière (Paris, Saint-Denis, 1985), 55.–76. lpp. (citāts no 61. lpp.).

<sup>29</sup> Te jāmin Orlando Figesa (*Orlando Figes*) darbs *A People's Tragedy: The Russian Revolution, 1891–1924* (New York, 1997) – nesen tapis pētījums par 19. gadsimta populistiskajiem zemnieku apgaismības mēģinājumiem krieviski runājošajā impērijas daļā (sk. 85.–102. lpp.). Klasisks apskats par zemnieku apgaismību 19. gadsimta Francijā sniegts Eizena Jozefa Vēbera (*Eugen Joseph Weber*) darbā *Peasants into Frenchmen: The Modernization of Rural France, 1870–1914* (Stanford, 1976) – franču *orphéon* jeb koku kustība aplūkota 441.–444. lpp. Laikmetīgs pētījums par vācu koku kustības civilizējošo misiju ir D. Gremita (*Gramit*) *Cultivating Music*, 65.–73. lpp.

<sup>30</sup> Šai ziņā situācija Baltijā atšķīrās arī no citiem impērijas nekrievu reģioniem. Piemēram, Somijā zemnieku apgaismības vadītāji 19. gadsimta pirmajā pusē gan sevi, gan izglītojamos lauku ļaudis uztvēra kā somus, nevis kā krievus vai zviedrus. Sk. Freda Singletona (*Fred Singleton*) pētījumu *A Short History of Finland* (Cambridge, 1998), 69–81. lpp.

<sup>31</sup> Vācbaltietis Jūliuss Ekarts (*Julius Eckardt*); citāts no D. Kērbija (*Kirby*) pētījuma *The Baltic World*, 2. lpp.

<sup>32</sup> Johans Gotfrīds Herders (*Johann Gottfried Herder*), *Ueber Ossian und die Lieder alter Völker: Auszug aus einigen Briefen // Stimmen der Völker in Liedern*, 5.–38. lpp.; sk. īpaši 12.–16. lpp. (par mežonīgajām, necivilizētajām tautām; citāts no 14. lpp.), 21.–24. lpp. (par tautas dzejas emocionālo tiešumu) un 28.–32. lpp. (par nepieciešamību krāt un saglabāt tautas dziesmas). Jāatzīmē arī sekojoši darbi, kas pēta J. G. Herdera veikuma un dzimstošās vācu nacionālistiskās ideoloģijas savstarpējo saikni: Džeimss Dž. Šiens (*James J. Sheehan*), *German History, 1770–1860* (Oxford, 1989), sk. īpaši 165.–167. un 201.–202. lpp.; šī paša autora *Nation und Staat: Deutschland als "imaginierte Gemeinschaft" // Nation und Gesellschaft in Deutschland* / ed. Manfred Hettling und Paul Nolte (Munich, 1996), sk. 33.–45. lpp.; arī Oto Dans (*Otto Dann*), *Nation und Nationalismus in Deutschland 1770–1990* (Munich, 1996): 3. izdevums, sk. īpaši 53.–55. lpp. J. G. Herdera uzskatiem par Austrumeiropu un tās tautām pievērsies Larijs Volfs (*Larry Wolff*) pētījumā *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment* (Stanford, 1994), sk. īpaši 305.–315. lpp.; par J. G. Herdera iespaidiem Baltijā sk. Gunta Šmidhena (*Šmidchens*) *A Baltic Music*, 82.–88. lpp. J. G. Herdera rakstu ietekme uz 19. gadsimta latviešu kultūras aktīvistu darbību aplūkota Daces Bulas pētījumā *Dziedātājtauta*, 48.–51. u. c. lpp. Nesen tapis Filipa Bolmaņa (*Philip V. Bohman*) darbs *World Music: A Very Short Introduction* (Oxford, 2002); tajā plašāk iztirzātas J. G. Herdera tautasdziesmu (*Volkslieder*) projekta radītās sekas kultūras un politikas jomā (sk. 36.–41. lpp.).

<sup>33</sup> Sk. par to Ojāra Zandera darbu *Gadsimtu silueti Rīgas bruģakmeņos* (Rīga, 2002), 144.–153. lpp.

<sup>34</sup> G. Merķeļa darbības iespaids uz 19. gs. latviešu nacionālo kustību aplūkots A. Plakana pētījumā *The Latvians, 76–78. lpp.*, un O. Zandera grāmatā *Gadsimtu silueti Rīgas bruģakmeņos*, 153.–164. lpp.

<sup>35</sup> Garlībs Merķelis (*Garlieb Merkel*), *Die Letten vorzüglich in Liefland am Ende des philosophischen Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Völker- und Menschenkunde* (Leipzig, 1796; ed. Thomas Taterka, Wedemark, 1998). Raksturīga G. Merķeļa uzskatu izpausme atrodama šī darba pirmajā nodaļā (*Kurze Geschichte der Letten und allgemeine Schilderung derselben / Īsa latviešu vēsture un viņu vispārīgs attēlojums*), kur 18.–19. lpp. raksturots latviešu tautasdziesmu kultūrenerģētiskais spēks (turpmākais citāts sniegts

## Tā dseedaja Wahzeešchi, tā dsihwoja Wahzeešchi:

### J. G. Herdera tradīciju pārmantošana

Četrus gadus pēc tam, kad J. G. Herders bija atstājis Vidzemes guberņas galvaspilsētu Rīgu, lai ceļotu pa Franciju, Hamburgā tika publicēts viņa darbs *Von deutscher Art und Kunst* (1773). Šis notikums iezīmēja pavērsienu – Centrālās un Austrumeiropas lielākajā daļā turpmāk, arī visu nākošo gadsimtu, modē bija tautas māksla un kultūra. Tieši šajā izdevumā, rakstā *Ueber Ossian und die Lieder alter Völker*, J. G. Herders pirmoreiz mēģināja aizstāvēt bieži izsmiesto mežonīgo, necivilizēto tautu (*wilder ungesitteter Völker*) poētisko mantojumu, izcelt tā vērtību kā izpētes objektu. Ņemot vērā šā mantojuma glezniecisko tēlainību un emocionālo tiešumu, J. G. Herders atzina to par tikpat godājamu kā Viljama Šekspīra un Homēra labākos darbus. Tieši šajā rakstā J. G. Herders pirmoreiz rosināja savus tautas brāļus kļūt par tautas mūzikas aizgādņiem. Lūdzot lasītājus nekaunēties no šķietami primitīvām vai nekulturālām poētiskās vai muzikālās izteiksmes formām, viņš mudināja darboties, lai saglabātu tautas kultūras artefaktus – lingvistiski vienotās (vai vismaz vienoties spējīgās) vācu tautas kopīgo īpašumu.<sup>32</sup>

Nav skaidrs, kā J. G. Herdera skolotāja darbs Rīgas Domskolā 1764.–1769. gadā iespaidoja viņa ideju attīstību (tiesa, ir pamats domāt, ka viņš bijis liecinieks vismaz vieniem līgosvētkiem),<sup>33</sup> tomēr tautasdziesmām un tautas kultūrai vēlīto viņa rakstu iespaids vācbaltiešu sabiedrībā bija jūtams gandrīz tūlīt pēc J. G. Herdera aizbraukšanas. Viens no pirmajiem viņa ideju mantiniekiem reģionā bija Garlībs Merķelis. Satriekts par vācbaltiešu nodarīto netaisnību vietējiem lauku dzimtcilvēkiem, viņš veica izskaidrošanu Hamburgas un Veimāras vācu sabiedrībā, kā arī citviet Centrāleiropā, lai aizstāvētu Krievijas [impērijas] latviešus. Būtisks G. Merķeļa polemiskās stratēģijas komponents bija centieni uzsvērt J. G. Herdera apcerējumā *Ueber Ossian und die Lieder alter Völker* iezīmēto estētisko principu politisko zemtekstu.<sup>34</sup> Savā pirmajā grāmatā par Vidzemes zemniecības bēdīgo stāvokli *Die Letten vorzüglich in Liefland am Ende des philosophischen Jahrhunderts* (*Latvieši, sevišķi Vidzemē, filozofiskā gadsimteņa beigās*) G. Merķelis pierādīja, ka latviešu kultūras artefakti, īpaši tautasdziesmu tradīcijas, liecina par kulturālas nācīgas statusu. Viņš apgalvoja, ka līdz ar to latviešiem ir gluži tādas pašas tiesības uz brīvību no svešzemju apspiedējiem, kādas daudzi vācieši nesen bija sākuši pieprasīt savā zemē.<sup>35</sup> Būdam ienācējs vācbaltiešu sabiedrībā, G. Merķelis nevarēja izmainīt situāciju Vidzemē, un Leipcīgā publicētie *Latvieši* tikai sanikvoja viņa vācbaltiešu patronus.<sup>36</sup> Taču, kaut arī J. G. Herdera darba politiskajam zemtekstam līdz atzišanai bija jāgaida vēl pusgadsimts, daudzus ar kultūru saistītos viņa tēžu komponentus jūsmīgi uztvēra luterāņu baznīcas mācītāji, kas piederēja pie respektablākajiem vācbaltiešu sabiedrības pārstāvjiem.

Jau 1807. gadā Vidzemes guberņas grāmattirgotāju plauktos parādījās izlase, kurā bija apkopots mutvārdos paaudžu paaudzēs pārmantotais

latviešu lauku ļaužu repertuārs – vācbaltiešu mācītāja Gustava Bergmaņa (*Bergmann*) *Erste Sammlung lettischer Sinngedichte*; tajā bija ietverti Rūjienas apkaimē dziedātu 239 dziesmu teksti.<sup>37</sup> Nākošajā gadā tika publicēti vēl divi latviešu tautasdziesmu tekstu krājumi: G. Bergmaņa *Zweyte Sammlung lettischer Sinn- oder Stegreifs-Gedichte* un vācbaltiešu mācītāja Frīdriha Vāra (*Wahr*) Palsmanes apkaimē savāktie teksti.<sup>38</sup> Sava pirmā krājuma ievadā G. Bergmanis aprakstīja tā tapšanas motivāciju – šis darbs bija gan J. G. Herdera tradīciju turpinājums, gan priekšvēstnesis tai *quasi* etnogrāfiskajai jūsmai par latviešu tautasdziesmām, kuru nākošajās desmitgadēs pauda daudzi viņa amatbrāļi.

*Latvieši – tauta, kas dzīvo vienkārši, rakstīja G. Bergmanis, glabā senvēstures dziesmas un nostāstus, kas tiem ir svēti, un to mēs agrāk nebijām pamanījuši. Esmu apkopojis dažas no šīm poētiskajām relikvijām, kas balstās uz mutvārdu tradīcijām, pirms tās pilnībā izmirst vai izzūd.*<sup>39</sup> G. Bergmanis uzskatīja latviešu tautasdziesmas, līdzīgi J. G. Herdera provinciālās Vācijas tradicionālajām dziesmām, par pārlaicīgām kultūras vērtībām, vēstures un tautas emocionālās pasaules liecībām, kuras nekavējoties rūpīgi jāsauglabā. Tāpat kā J. G. Herders savā *Ueber Ossian*, arī G. Bergmanis uzsvēra, ka šo dziesmu estētisko vērtību nosaka nevis tehniskā pilnība (kā klasiskajā dzejā), bet gan modernās, racionālās domas neskarts emocionālais tiešums. Viņš rakstīja, ka *valodas pētnieki [dziesmu tekstos] atradīs īstenu dabas atbalsi, pilnīgi atšķirīgu no sīvajām grāmatu gudrībām, ko esam uzspieduši šai tautai.*<sup>40</sup>

19. gadsimta vidū vācbaltiešu sabiedrībā kopumā valdīja dažā ziņā paradoksāla attieksme pret Baltijas zemnieku tradicionālo mūziku. Vairāki vācbaltiešu pārstāvji (K. K. Ulmanis, K. J. Veirihs), izdodot un popularizējot vācu dievbijīgo kormūziku, mēģināja atradināt vietējos iedzīvotājus no tradicionālajām tautasdziesmām, turpretī citi, piemēram, G. Bergmanis, jūta nepieciešamību atsaukties J. G. Herdera aicinājumam vākt un pētīt kultūras artefaktus savā dzīves vietā. Starp pēdējiem viens no ievērojamākajiem bija Vidzemes mācītājs Georgs Frīdrihs Bitners (*Büttner*), kura apjomīgais krājums *Latviešu ļaužu dziesmas un ziņģes* ar gandrīz 3000 latviešu tautasdziesmu tekstiem tika izdots 1844. gadā Jelgavā, Latviešu literārās biedrības paspārnē. Priekšvārdā G. F. Bitners raksturo krājuma ieceri vācu valodā; tas liecina, ka, neraugoties uz latvisko nosaukumu, šī izdevuma mērķauditorija ir vācieši:

*P i r m k ā r t un galvenokārt, es gribēju padarīt pieejamu šo savdabīgo un līdz šim mazpazīstamo tautas poēziju. O t r k ā r t, es ticu, ka mūsu laikmets uzticējies mums neatliekamu misiju – saglabāt latviešu tautas dārgumus, kas ir tās nacionālā gara radīti un kam apstākļu sakritības dēļ draud pakāpeniska iznīcība, kā tas jau noticis vairākos novados, kur tautas dziedāšana ir gandrīz pilnīgi izzudusi. T r e š k ā r t un visbeidzot, autentisks latviešu tekstu avots jāpadara pieejams valodniekiem.*<sup>41</sup>

Savā priekšvārdā 1844. gada krājumam G. F. Bitners demonstrēja korekti distancētu, zinātnisku nostāju, savukārt viņa aicinājumi latviešu tautai pašai rīkoties, lai glābtu savu kultūras mantojumu, lika pretrunīgāk raudzīties uz vācu pašdeklarēto kultūras nesēju (*Kulturträger*) misiju

Aleksandra Būmaņa tulkojumā): *Tautasdziesmās, ko uz sāka katrs, kas jutās uz to iekļūst, slavēja kritušos varoņus, kuri bieži vēl nakti mēness gaismā apmeklēja viņu būdas un mesa tām svētību. No šīm nedaudzajām raksturīgajām iezīmēm, ko var salastīt no vecām dziesmām un hronikām, redzams, ka šīs tautas atradušās taisni uz robežas, no kuras tās varētu sākt ceļu uz augstāku kultūru, ja kāda cita tauta tām sniegtu roku draudzīgā satiksmē. Uz mākslu viņi sevišķu dziļņu nejuta; bet viņi bija pietiekoši bagāti, lai ietirgotu tās ražojumus un ierādātu tiem vietu savu vajadzību starpā. Viņu garu nebija attīstījušas zinātnes: viņiem nebija ne noteiktu likumu, ne arī formās ietērptas reliģijas, toties diezgan saprāta, lai sajustu tās vajadzību, enerģisks raksturs, asprātība, kas ar jautājumiem sagādāja daudz nepatīkšanu mūkiem, spējas uz visiem pilsoņu tikumiem, kā arī uz ikkatru gara izglītību. Vārbut tagad latvieši jau spīdētu citu Eiropas tautu vidū, vārbut viņiem jau būtu savi Kanti, savi Herderi, savi Vilandi utt., vārbut viņiem kā zinātņu, tā arī politikas laukā būtu svarīga loma, ja tie būtu atstāti pašu ziņā. Bet latviešu bēdīgais liktenis bija lēmis citādi. – Sk.: Garlībs Merķelis, *Latvieši, sevišķi Vidzemē, filozofiskā gadsimtena beigās.* – Rīga, 1999, 23.–24. lpp.*

<sup>36</sup> Par vācbaltiešu reakciju uz G. Merķeļa darbu sk. O. Zandera pētījumu *Gadsimtu siluetei Rigas bruģakmeņos*, 160. lpp.

<sup>37</sup> Gustav Bergmann, *Erste Sammlung lettischer Sinngedichte* (Ruien, 1807) / ed. Haralds Biezais (Uppsala, 1961).

<sup>38</sup> Gustav Bergmann, *Zweyte Sammlung lettischer Sinn- oder Stegreifs-Gedichte* (Ruien, 1808) / ed. Haralds Biezais (Uppsala, 1967); Friedrich Wahr, *Palsmaniešu dziesmu krājums* (Ruien, 1808).

<sup>39</sup> *Bey den Letten, einem einfach lebenden Volke, findt man Lieder und Sagen der Vorzeit, die ihnen heilig sind: und von denen ich glaube, dass wir sie bis jetzt übersehen haben. Ich habe einige dichterischen Ueberbleibsel, die sich durch mündliche Ueberlieferungen erhalten haben, gesammelt, ehe sie gänzlich austerben oder verlohren gehen.* – Sk. G. Bergmaņa darbu *Erste Sammlung lettischer Sinngedichte*, 99. lpp.

<sup>40</sup> *Sprachforscher finden eine getreue Nachahmung der Natur, ganz verschieden von unserer steifen Buchweisheit, die wir diesem Volke aufgedrungen haben.* – Sk. iepriekšējā atsaucē minēto avotu, 99.–100. lpp.

<sup>41</sup> *E r s t l i c h und hauptsächlich wünschte ich diese eigenthümliche und bisher wenig bekannte Volkspoesie dem Publikum zugänglich zu machen.*

*Z w e i t e n s f i n d e i c h , d a ß u n s e r e Z e i t d i e d r i n g e n d e F o r d e r u n g s t e l l t , d e n L e t t e n s e l b s t d e n S c h a t z i h r e r e i n z i g e n n a t i o n a l e n G e i s t e s p r o d u c t i o n z u r e t t e n , d e n d e r D r u c k d e r U m s t ä n d e m i t d e m a l l m ä h l i g e n U n t e r g a n g e b e d r o h t , w i e d e n n s c h o n j e t z t d e r V o l k s g e s a n g i n m a n c h e n G e g e n d e n f a s t g a n z v e r s t u m m t i s t . D r i t t e n s e n d l i c h s o l l t e d e n S p r a c h f o r c h e r n e i n e Q u e l l e e c h t l e t t i s c h e n S p r a c h s t u d i u m s e r ö f f n e t w e r d e n . – S k . G . F . B i t n e r a ( B i ü t t n e r ) L a t w i e š u ļ a u ž u d z i e s m a s u n z i ņ ģ e s ( J e l g a v a , 1 8 4 4 ) , i v .*

<sup>42</sup> Sk. G. F. Bitnera (Büttner) rakstu *Luhģschana Latweešchem Kursemmē un Widsemmē // Latviešu Avīzes / Baznīcas ziņas*. – 1858 / 14. augusts, 1.–3. lpp. (citāts no 2. lpp.).

<sup>43</sup> Sk. turpat, 3. lpp.

<sup>44</sup> *Wie nun der Thau den Wald in ein festliches Gewand kleidet und auch wol gar durren Zweigen einen Schmuck verleihen kann, so giebt die Dseesma dem Leben der Letten eine Glorie, eine Weihe, wie sie meines Wissens in diesem Umfange keine andere Nation aufzuweisen haben möchte. – Sk. G. F. Bitnera (Büttner) rakstu *Das lettische Volkslied // Baltische Monatsschrift*. – 1874 / Nr. 23, 545.–556. lpp. (citāts no 546. lpp.). Šo salīdzinājumu G. F. Bitners, iespējams, pārņēmis no J. G. Herdera, kurš sava darba *Volkslieder (1778–1779)* pēdējās lappusēs rakstīja: *ich könnte sehr berecht seyn, wenn ich von dem Nutzen schwätzen wollte, den manche verdorrte Zweige unsrer Poesie aus diesen unansehnlichen Thautropfen fremder himmelswolken ziehen könnten. – sk. Gunta Šmidhena (Šmidchens) darbu *A Baltic Music*, 88. lpp.**

<sup>45</sup> Daļa no Kārļa Kristiāna Ulmaņa nepublicētās latviešu tautasdziesmu tekstu kolekcijas glabājas Latvijas Nacionālās Bibliotēkas Reto grāmatu un rokrakstu nodaļā, šifrs Rx57, 2.

<sup>46</sup> *Müde von dem Weltgetriebe, / Von des Lobens Heut und Morgen, / Müde von des Tages Freude, / Müde von des Tages Sorge, / Trät ich in den lenzesfrischen / Wald mit seinen grünen Büschen. – Sk. Kārļa Konrāda Ulmaņa (Karl Konrad Ullmann) darbu *Lettische Volkslieder übertragen im Versmass der Originale* (Rīga, 1874), v.*

Baltijas guberņās. 1858. gadā latviešu presē publicētajā apcerējumā G. F. Bitners centās iesaistīt latviešu luterāņus plānotā otrā tautasdziesmu tekstu krājuma veidošanā:

*Paldees Deewam, kas to jaunu ļauschu prahtu mohdinajis, ka tee pehz mahzibas un gudribas dsennahs, un zaur muhšu wallodu no Wahzeescheem labbas mahzibas grihb peeņemt! Bet man to gresnu dseešmu shehl, kas tiks aismirstas, un kas par gaddu gaddeem kà akkà buhs eekrittušchas, un neweens no wiņņahm neko wairs ne sinnahs teikt. Tahdehl jau weenreis šahku, wiņņus grahmatâ šalikt. [...]*

*Woi tu, miħlais laššitajs pee šchi darba man negribbi paliħgs buht? Ta irr manna luhģschana. Woi ne gribbi palihdseht šcho Latweešchu ļauschu gohdu un garrigu mantu isglahbt, kamehr wehl wiņņu warr glahbt?*<sup>42</sup>

Pēc G. F. Bitnera domām, tolaik Baltijā notiekošā kultūras ģermanizācija bija nepārprotami pozitīva parādība, taču tai bija vismaz viens negatīvs rezultāts: pakāpeniska tautasdziesmu repertuāra izzušana latviešu vidē. Tomēr viņš nožēloja ne tik daudz ļaunumu, ko tradicionālo rituālu un dziedāšanas veidu iznīkšana nodarītu katra latvieša gara dzīvei, cik faktu, ka neatgriezeniski iet zudumā neskarti pirmatnējas muzicēšanas un dzijas tradīcijas un līdz ar tām – pirmatnējā, nevainīgā un ļoti romantizētā zemnieku dzīves vīzija. [...] *jo pehz mannu sinnašchanu un prahtu tik gresnas dseešmiņas neweenâ zittâ wallodâ naw atrohnamas*, šo domu G. F. Bitners savos acinājumos latviešu lasītājiem uzsvēris atkārtoti.<sup>43</sup>

1874. gadā publicētajā un vācbaltiešu sabiedrībai adresētajā apcerējumā viņš izteicies par minēto problēmu vēl poētiskāk: *Līdzīgi kā rasa ietērpj mežu svētku drānās un spēj pat izdaiļot sausus zarus, tautasdziesmas piešķirušas latvieša dzīvei krāšņumu un svētību tik lielā mērā, cik, kā man zināms, tas nav vērojams nevienā citā nācijā.*<sup>44</sup>

Nedaudz mazāk idealizēts latviešu zemniecības mūzikas dzīves tēlojums atrodams Kārļa Konrāda Ulmaņa (*Ullmann*) 1874. gadā izdotajā krājumā *Lettische Volkslieder* (šī autora tēvs – mācītājs Kārlis Kristiāns Ullmanis, kura *Dziesmiņas latviešu bērniem un jaunekļiem* 1845. gadā kļuva par impulsu centieniem ieviest latviešu sabiedrībā vācu modelim atbilstošas kordziedāšanas tradīcijas). 1874. gada krājuma priekšvēsture pati par sevi jau atspoguļo paradoksu, kas piemita vācbaltiešu kultūras misijai kopumā. Kārlis Kristiāns gandrīz visu savu darba mūžu mudināja vietējos latviešus aizstāt tautas dziedāšanas tradīcijas ar vācu dievbijīgo kormūziku, taču vienlaikus viņš vēltīja daudz laika, lai savāktu tūkstošiem tradicionālo latviešu tautasdziesmu tekstu paša pētījumiem.<sup>45</sup> 1874. gadā, trīs gadus pēc Kārļa Kristiāna nāves, viņa dēls pārtulkoja vācu valodā 512 tekstus no tēva arhīviem un tādējādi izveidoja krājumu *Lettische Volkslieder*. Tā poētiskajā priekšvārdā (*Vorrede*) Kārlis Konrāds aprakstīja savu pirmo saskarsmi ar latviešu tautasdziesmām kā garīgu ceļojumu idilliskā mežā, kas uzsākts, meklējot mierinājumu pēc modernās pilsētas dzīves likstām un pārbaudījumiem:

*Noguris no pasaulīgās burzmas, / No šodienas un rītdienas slavinājuma, / Noguris no dienas priekiem, / Noguris no dienas rūpēm, / Es ienācu pavasarīgi svaigā mežā / Ar zaļojošiem krūmiem.*<sup>46</sup>



Turpinājumā autors apraksta latviešus kā naivus meža iemītniekus, kurus viņš satiek kāzu ceremonijas laikā (kā zināms, šis rituāls savas pagāniskās simbolikas dēļ kopš 17. gadsimta bija bēdīgi slavens luterāņu mācītāju vidū), liksmojot pašas dabas mūzikas pavadībā:

*Muzikanti ir putni, / Un nevilto tā priekā / Atraisītie kāzu viesi / Dejo un rotaļājas mežā; / Mazs strautiņš čalo līdz korim, / Un pie mežezera šalc nedres.*<sup>47</sup>

Priekšvārda noslēgumā K. K. Ulmanis apcer, cik ļoti viņu un viņa tautiešus vācbaltiešus savaldzinājis latviešu tautasdziesmu spēks un kā tikuši iegūti krājumos apkopotie teksti:

*Bet mani kaut kas aicina uz zvejnieka būdu! / Iekšpusē, mājīgi siltā istabā / Pie vērpjamiem ratiņiem / Sēž darbīgas, jaunas meitas – / Cik cītīgi tās vērpj un auž, / Lai sagatavotu līgavas pūru! / Un pie stellēm sēž māte; / Dziesma pēc dziesmas skan pulciņā, / Un, lai kur es mestu skatu, / Tās sniedz man savas dziesmotās vēstis! / Šo dziesmu īsteni svaigu atbalsi / Jums piedāvā mana mazā grāmatiņa.*<sup>48</sup>

Protams, šis K. K. Ulmaņa priekšvārds ilustrē agrārā dzīvesveida romantizēšanu un kultūras artefaktu fetišizāciju, kas bija raksturīga lielākajai daļai no 19. gadsimta Eiropas koloniālajās lielvalstīs tapušās literatūras.<sup>49</sup> Tomēr viņa dzejoli mēs atrodam arī tautasdziesmu patiesās estētiskās vērtības koncepciju, kas, pēc K. Dālhauza atziņas, raksturo pašu vācu romantiskās domas būtību. J. G. Herdera un viņa līdzgaitnieku veiktā tautasdziesmu vākšana 18. gadsimta beigās, tāpat arī H. G. Nēgeli, J. Ā. P. Šulca u. c. 19. gadsimta vācu koru kustības dalībnieku pievēršanās tautasdziesmu aranžēšanai tika motivēta kā *filantropiska nosliece* un *vietējās sabiedrības izglītošana*, turpretī daudzi vēlākie domātāji nodevās tautasdziesmu vākšanai un dziedāšanai, cenšoties romantiskā aizrautībā rast garīgu vienotību ar *izcili pievilcīgo senatni*, kad šīs dziesmas radušās.<sup>50</sup> Gan Kārlim Konrādam Ulmanim, gan citiem latviešu tautas kultūras pētniekiem – vācbaltiešiem – *izcili pievilcīgā senatne*, kas bija attēlota latviešu tautasdziesmu tekstos, protams, palika neaizsniedzama. Vienlaikus gadsimta otrajā pusē arvien pieauga to latviešu skaits, kuri tautasdziesmu tekstu mītisko tēlainību interpretēja kā ideālas nākotnes vīziju, ko sabiedrībai kopumā vajadzētu censties īstenot.

Šis jaunās un izteikti latviskās balss iesaistīšanos gadsimta vidus dialogā par latviešu tautasdziesmām noteica kāda apstākļu sakritība; to var izsekot līdz dzimtbūšanas atcelšanai gadsimta sākumā, un latviešu tautai pašai tajā bija relatīvi maza loma. Atšķirībā no Krievijas vidienes, kur nopietna agrārā reforma tika uzsākta vienīgi pēc Aleksandra II nākšanas pie varas 1855. gadā, Baltijas guberņās dzimtbūšanu atcēla laikposmā starp 1816. un 1819. gadu. Tomēr vairumam krievu zemnieku tūlīt pēc brīvīšanas 1861. gadā tika dotas tiesības ņemt īpašumā zemi un apstrādāt to, turpretī Baltijā brīvīšana tika īstenota, nepiešķirot zemniekiem līdzīgas privilēģijas. Pat pēc dzimtbūšanas atcelšanas 1816.–1819. gadā vairums latviešu un igauņu palika saistīti ar saviem agrākajiem kungiem, pateicoties t.s. *corvée* jeb rentes principam. Vienlaikus Baltijas brīvīšanas nosacījumi paredzēja, ka zemes īpašniekiem vāciešiem jānodrošina bijušie dzimtcilvēki ar bezmaksas elementārizglītību, un

<sup>47</sup> *Vögel sind die Musikanten, / Und in ungebund'ner Freude / Tanzen und ergehen im Walde / Sich die freien Hochzeitsleute; / Bächlein murmelt mit im Chor, / Und am Waldsee rauscht das Rohr. – Turpat, vi.*

<sup>48</sup> *Doch mich zieht's zum Fischerhäuschen! / Drinnen sitzen an den Rädchen, / In dem wohlwärmten Stübchen, / Fleißigfrische junge Mädchen, / Wie sie emsig drehn und spinnen, / Daß den Brautschatz sie gewinnen! // Und am Webstuhl sitzt die Mutter; / Lied auf Lied klingt in die Runde, / Und von Allem, was ich schaute, / Gaben mir die Lieder Kunde! – / Treuen Nachklang solcher Lieder / Gibt euch frisch mein Büchlein wieder. – Turpat, x.*

<sup>49</sup> Klasisku šīs problēmas apskatu sk. Edvarda V. Saīda (*Edward W. Said*) darbā *Orientalism* (New York, 1979).

<sup>50</sup> Sk. K. Dālhauza (*C. Dahlhaus*) pētījumu *Nineteenth-Century Music*, 108. lpp. Par filantropiskām tendencēm, kuras, pēc J. G. Herdera domām, iezīmēja viņa kultūras aktīvista darbu, sk. arī Džeimsa Dž. Šiena (*Sheehan*) *German History*, 201. lpp.

<sup>51</sup> Šajā rindkopā pausto atziņu pamatā ir sekojoši avoti: A. Plakans, *The Latvians*, 81.–87. lpp.; Toivo U. Rauns (*Toivo U. Raun*), *Estonia and the Estonians* (Stanford, 2001), 45.–49. lpp.; *Russia: A History* / ed. Gregory L. Freeze (Oxford and New York, 1997), 171.–180. lpp.; Edvards K. Tādens (*Edvard C. Thaden*), *Russia's Western Borderlands*, 107.–112. un 183.–186. lpp.

<sup>52</sup> Sk. E. K. Tādēna (*Thaden*) *Russia's Western Borderlands*, 218.–230. lpp.; arī F. Singltona (*Singleton*) *A Short History of Finland*, 78.–81. lpp.

<sup>53</sup> Sk. Ježija Lukovska (*Jerzy Lukowski*) un Huberta Zawadzka (*Hubert Zawadzki*) pētījumu *A Concise History of Poland* (Cambridge, 2001), 146.–151. lpp.

<sup>54</sup> Par latviešu preses aktivitātēm un Pēterburgas slavofilu sabiedrības veikumu sk. E. K. Tādēna (*Thaden*) darbu *The Russian Government // Russification in the Baltic Provinces and Finland* / ed. Edward C. Thaden (35.–39. lpp.) un Andreja Plakana *The Latvians* (220.–226. lpp.).

<sup>55</sup> Tās igauņu līdzinieks *Perno Postimees* (*Pērnavas Kurjers*) sāka iznākt nākošajā gadā.

<sup>56</sup> Krišjānis Barons, *Iggaņu tautas dzeesmas // Mājas Viesis*. – 1857 / 18. februāris, 55. lpp.

tādējādi gadsimta vidū Baltijas zemnieku lasīt- un rakstītprasme bija līdzīga kā Rietumeiropas lielākajā daļā. Šī situācija – izglītības nodrošināšana (un rezultātā neliela, bet pastāvīgi augoša latviešu un igauņu inteligences slāņa veidošanās), neradot iespēju ekonomiskam vai sociālam progresam, galu galā izrādījās katastrofāla pašam Baltijas *status quo*.<sup>51</sup>

Līdz ar vispārējo Krievijas kultūrdialoga liberalizāciju Aleksandra II valdīšanas laikā dzīve pilnīgi izmainījās visām impērijas rietumrobežas tuvumā mītošajām nekrievu tautām. Somu aktīvisti šajā reformu gaisotnē pirmoreiz skaidri formulēja savu vēlmi gūt kulturālu un ekonomisku autonomiju reformētās impērijas likumdošanas ietvaros.<sup>52</sup>

Krievijas kontrolētajā Polijā Aleksandra II reformu gaitā tika atcelti daudzi no stingrajiem ierobežojumiem, kas attiecās uz visām kultūras norisēm, publikācijām, kā arī uz augstāko izglītību un bija stājušies spēkā tūlīt pēc 1830.–1831. gada sacelšanās.<sup>53</sup> Baltijā divas juridiskās un administratīvās reformas sagatavoja augsni latviešu un igauņu kultūras aktivitātēm: zemniekiem beidzot piešķīra tiesības iegūt īpašumā zemi (un līdz ar to arī nostiprināt ekonomisko stāvokli) un publicēt savus viedokļus bez iepriekšējas saskaņošanas ar vācbaltiešu cenzūru. Ņemot vērā situācijas attīstību, neliela grupa latviešu rakstnieku sāka izglītēt savus baltiešu līdzpilsoņus par sociālajām un politiskajām kustībām gan Krievijas impērijā, gan aiz tās robežām. Daži no viņiem ar vietējo krievu slavofilu aktīvu atbalstu (pēdējie visai rezervēti izturējās pret vācbaltiešu muižniekiem vēl Pētera I laikā piešķirto administratīvo autonomiju) publiski pauda uzskatus par svešas varas – t. i., vāciešu – vēsturisko kundzību.<sup>54</sup> Bruņojušies ar J. G. Herdera iedvesmoto, vācbaltiešu rakstnieku trijās paaudzēs popularizēto nacionālromantisko ideoloģiju un plašu kultūras artefaktu klāstu, kas ļāva veidot teorijas par kulturāli atšķirīgu nāciju, vairāki latviešu aktīvisti sāka propagandēt idejas, kā dažus vācbaltiešu kultūras programmas aspektus izmantot saviem, tīri latviskiem mērķiem.

Tūlīt pēc cenzūras atslābuma 1856. gadā Rīgā tika laista klajā pirmā latviešu izdotā avīze *Mājas Viesis*.<sup>55</sup> Jau pēc gada tajā sāka parādīties raksti ar mudinājumiem visiem latviešiem aktīvāk iesaistīties tautas mūzikas vākšanā un saglabāšanā. 1857. gada februārī skolotājs Krišjānis Barons pat ieteica saviem tautiešiem izmantot kā paraugu J. G. Herdera tautasdziesmu vākšanas projektu, kas tika realizēti Vācijā 19. gadsimta sākumā. Viņš rakstīja:

*Ikweenai tautai irr stahsti un dseešmas, kas ļauschu widdû zehlušchahs un kā katram tautas lohzeklam peederriga manta mutti no muttes eet un weenumehr daudsinatas tohp. Wišswairak zehlas šchadas dseešmiņas wiņņôs laikôs, kur ļaudis šawâ wallâ wehl weenteesigi ar dabbu beedrojahs, no wiņņas šawus preekus un behdas baudija [...] Wahzu un zittahm tautahm irr dauds tahdu jauku dseešmu šakrahtu, jo mahziti wihri no ļaudim noklausijušchees tahs ussihmeja preekšč tam gahdadami, lai šchi dahrga wezztehwi peemiņņa ne muhscham nesustu. Muhsšu tautas dseešmas gan mas wehl eekrahtas un dauds deemschehl ar laiku pawiššam no ļauschu muttehm sudduščhas un aismirstas.*<sup>56</sup>

Sekojojot K. Barona ieteikumam, latviešu presē sāka parādīties regulāri aicinājumi lasītājiem pārrakstīt un sistematizēt savu novadu autentiskos tekstus. Drīz vien sabiedrība tika iepazīstināta ar šo pūliņu rezultātiem: 1860. gadā jaunais kultūras izdevums *Sēta, daba, pasaule* publicēja 135 dziesmu tekstus, kurus bija savākuši lasītāji četros Vidzemes lauku novados.<sup>57</sup> 1864. gadā slavofilu atbalstītais laikraksts *Pēterburgas Avīzes* publicēja Kurzemes guberņas iedzīvotāju savāktos 46 tautasdziesmu tekstus, kuru fonētiskā transkripcija bija tuva šā reģiona latviešu valodas dialektam.<sup>58</sup> Trīs gadus vēlāk slavofilu biedrības Maskavā un Pēterburgā sponsorēja tautasdziesmu vākšanas ekspedīcijas impērijas latviešu reģionos; tās vadīja Maskavā dzīvojošais latviešu etnogrāfs Fricis Brīvzemnieks. Šo ekspedīciju ietvaros radītā un Maskavā 1873. gadā publicētā kolekcija sastāvēja no vairāk nekā 1000 dziesmu tekstiem, kas bija pierakstīti kirilicā.<sup>59</sup>

Ievadā izdevuma *Sēta, daba, pasaule* 1860. gada trešajai grāmatai skolotājs Jēkabs Zvaigznīte viens no pirmajiem tiecas raksturot šo tautasdziesmu vākšanu kā projektu ar skaidri izteiktu politisku zemtekstu. Tāpat kā K. Barons, arī J. Zvaigznīte kā paraugu nesenajiem latviešu projektiem izceļ Centrāleiropas vāciski runājošo iedzīvotāju iepriekšējo gadu praksi. Vispirms viņš atgādina lasītājiem, ka arī vācu tauta pārcietusi feodālo apspiestību savā zemē. Vienlaikus J. Zvaigznīte apgalvo, ka vācieši pat šajā tumšajā laikā spējuši rast spēku atmiņās par mītisku, laimīgāku pagātni, un tieši šis emocionālais spēks ļāvis viņiem tiekties pēc labākas nākotnes, brīvas no feodālā jūga. Par šo atmiņu saglabāšanas galveno formu J. Zvaigznīte, līdzīgi kā J. G. Herders, uzskata vācu tautas dziesmas. Atsaucoties uz šādu vācu kultūrvēstures traktējumu, J. Zvaigznīte raksta grāmatas priekšvārdā:

*Tik lihds ſchee nemeerigi laiki bij stahjuſchees, tik lihds pastahtwigu walstibu bij eetaiſijuſchi, tuhliht arr jaw, lai tehww tehww darbi behrnu behrneem peemiņņā paliktu, wezzi notikkumi nahza tautas behrnu muttē. Tee tikka dseedati un ſlaweti no tehwa us dehlu un no dehla us dehla-dehlu. Wiſſſur, wiſſſur dsirdeja wezzus notikkumus, leelus warenus darbus ſkandinoht. Katra Wahzeeſchu jaunekļa aſſiins ſkrehja ahtraki, katra ſirds puksteja augstaki. Kad par ſchķehpeem un sohbeneem dseedaja, tad ſchķehpu un sohbenu jaunekļam ſaņehmuſcham wezzu tehww darbus apseedoht prahts ar us to dsinnahs, wezzu tehww darbus isdarriht, dehla dehls gribbeja tehww tehweem lihdsinatees. Kahda drohſchiba, kahda ustizziba katram ſirdt nenahza, kad eedomaja un warreja ſazzit: es peederru pee weenas warrenas tautas. Manni tehww tehwi irr warrenus darbus pastrahdajuſchi; kapehz es to paſchu newarru isdarriht? [...] Tā d s e e d a j a Wahzeeſchi, tā d s i h w o j a Wahzeeſchi preekſch 600 un wairak gaddeem.<sup>60</sup>*

J. Zvaigznītem bija skaidrs, ko viņa tautiešiem māca vācu piemērs. Vienīgais veids, kā latvieši varēja cerēt atbrīvoties no svešautiešu, šajā gadījumā vācu, kundzības, bija iet to pašu ceļu, ko gājuši vācieši. Viņiem vajadzēja smelt spēku savas tautas kultūras mantojumā un sākt ar tautasdziesmu tradīciju saglabāšanu. Turpinājumā J. Zvaigznīte raksta:

*[..] tautas-dseeſmas leela dahrga manta, un ja weena tauta ſcho mantu labbi naw paglabajuſi, tad ta wairs naw tauta ſauzama. [...] Es tik gribbeju praſſiht:*

<sup>57</sup> Jēkabs Zvaigznīte, *Par Latweeſchu tautas-dseeſmahm // Sēta, daba, pasaule*. – 1860 / 3. grāmata, 1.–48. lpp.

<sup>58</sup> *Suhrineeku dseeſmas // Pēterburgas Avīzes*. – 1864 / 11. jūnijs (24. nr.), pielikuma 46.–48. lpp.

<sup>59</sup> Fricis Brīvzemnieks, *O narodnoy poezii latſhey: Sbornik antropologicheskikh i etnograficheskikh statey o Rossii i stranakh*, 2 (Maskava, 1873). Par turpmākajām diskusijām sakarā ar latviešu aizsāktajiem centieniem vākt savu tautasdziesmu tekstus un melodijas sk. D. Bulas grāmatu *Dziedātājtauta*, 55.–56. un 101.–106. lpp., un Māras Viksnas rakstu *The History of the Collection of Folklore in Latvia // Humanities and Social Sciences Latvia*, 11 (1996), 85.–101. lpp.

<sup>60</sup> Jēkabs Zvaigznīte, *Par Latweeſchu tautas-dseeſmahm*, 9.–10. lpp.

<sup>61</sup> Turpat, 11.–12. lpp.

<sup>62</sup> Džeimss Dž. Šiens (Sheehan), *Nation und Staat*: sk. 35.–37. lpp. (citāts no 35. lpp).

<sup>63</sup> Klasisks pētījums par saikni starp lasītprasmi, presi dzimtajā valodā un nacionālās pašapziņas atmodu ir Benedikta Andersona (*Benedict Anderson*) *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London, New York, 1991). Sk. arī Ērika Dž. Hobsboma (*Eric J. Hobsbawm*) *Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality 2*. izdevumu (Cambridge, 1992), īpaši otro nodaļu.

*Latweeschi, kur juhs šawas tautas dseešmas likkat? Kurrôš kappôš juhs wiņņas aprakkat? Woi jums nebij wihru, ko juhs warretu apdseedahrt? woi tee nedarrija darbu, ko behrnu-behrni warretu dseešmâš škandinaht? Turraidas kalni, woi jums neweenas atbalšs naw, wezzu laiku notikkumus škandinaht? Daugawa, Gauja, Wente, woi juhs tehwu-tehwu darbu šlawu ar šaweem wiļņeem juhrâ aisnešsat?*<sup>61</sup> J. Zvaigznīte ticēja: ja latviešu tautu izdotos iedvesmot, lai tā sekotu vācu paraugam, saglabājot un smeļot spēku savas kultūras mantojumā, tā varētu tikpat sekmīgi veidot lingvistiski vienotu un politiski dzīvotspējīgu nāciju.

Vēsturnieks Džeimss Dž. Šiens (Sheehan) savā nesen tapušajā pētījumā par 19. gadsimta vācu nacionālisma pirmavotiem uzsver: J. G. Herdera ģēnijs attiecībā uz nacionālo jautājumu izpaudās kā spēja radīt savos lasītājos vācu tautiskuma izjūtu; tādējādi *viņa laikabiedru ilgas pēc vienotības tika apvienotas ar reālo pieredzi* periodā, kad vācu tautai nebija nedz politiskas varas, nedz dialektu vai ieražu vienotības. Pēc Dž. Dž. Šiena domām, pateicoties šiem apstākļiem 19. gadsimta sākumā, J. G. Herdera idejas saglabāja savu vērtību vācu sabiedrībā, un filozofa darbu iedvesmotās kultūras aktivitātes ieguva arvien lielāku politisko rezonansi.<sup>62</sup>

Uzdrošinos apgalvot, ka situācija J. Cimzes dzimtajā Baltijā bija ļoti līdzīga. Arī pēc lielajām reformām 19. gadsimta 50.–60. gados latviešu zemniecībai nebija politiskas pārstāvniecības un, kā pierāda latviešu tautasdziesmu publikācijas 1864. gada *Pēterburgas Avīzēs*, pat kopīga dialekta. Toties tai bija kopīga literatūra – proti, daudzie tautasdziesmu teksti, kurus vācbaltieši bija vākuši un publicējuši kopš 19. gadsimta sākuma. Turklāt līdz ar impērijas reformām 19. gadsimta 50. gados latviešiem radās izdevība veidot *iedomātu sabiedrību*, kuras locekļi būtu visi dzimtajā valodā lasošie; šādu iespēju Dž. Dž. Šiens, Benedikts Andersons (*Benedict Andeson*), Ēriks Dž. Hobsboms (*Eric J. Hobsbawm*) u. c. nacionālisma vēsturnieki raksturo kā izšķirošu momentu nacionālās pašapziņas attīstībā dažādos 19. gadsimta kontekstos.<sup>63</sup>

J. Cimzes lielais nopelns, kas izpaužas viņa veidotajā *Dziesmu rotā*, bija spēja saskatīt un izmantot šo unikālo kulturāli politisko apstākļu kopumu. Nesen savāktās latviešu tautasdziesmu melodijas (kopā ar to tradicionālajiem tekstiem) tika harmonizētas atbilstoši luterāņu mācītāju veidotajam Baltijas koru pamatreperuāram, un līdz ar to J. Cimze apvienoja divas tendences vācbaltiešu kultūras mantojumā. Tika radīta jauna, laikmetīga un tīri latviska kolektīvās izteiksmes forma. Tādējādi *Dziesmu rota* pavērsa pašu vācbaltiešu kultūras misiju pret tās sākotnējo būtību.

**Tas irr kauls no manneem kauleem, ta irr meeša no mannahm meešahm: Dziesmu rota un muzikālā identitāte kā divu nacionālo tradīciju sintēze**

Iekams *Dziesmu rota* 1872. gadā parādījās Vidzemes guberņas grāmatnīcās, bija publicēta tikai neliela saujiņa latviešu tautasdziesmu melodiju; neviena no tām agrāk nebija aranžēta četrbalsīgiem koriem, kādus luterāņu mācītāji finansēja un veidoja Vidzemes laukos kopš 19. gadsimta 40. gadiem.<sup>64</sup> Un, lai gan bija izskanējuši aicinājumi Vidzemes un Kurzemes latviešiem pārrakstīt un vākt ne tikai sava novada tautasdziesmu tekstus, bet arī melodijas, J. Cimze paļāvās uz nelielu draugu un bijušo skolnieku pulciņu; tas palīdzēja viņam apkopot melodijas, kuras vēlāk tika harmonizētas un publicētas *Lauka puķēs, Dziesmu rotas* otrajā daļā.<sup>65</sup> 1871. gadā, paziņojot par drīzumā gaidāmo *Lauka puķu* iznākšanu, J. Cimze tēlaini aprakstīja šo vākšanas procesu: *Newarreja un newarreja atstaht neusņemtās šchahs šihkahs puķķites, kas tā mihliģi un pasemmigi škattahs azzīs. Bija un bija tahs japinn krohnū, lai paleek par ihpašchu rohtu, ar ko Latweešchu dsihwi warretu pušchkoht.*<sup>66</sup> Turpinājumā viņš izteica cerību, ka šajā daļā ietvertās apdares bez grūtībām iekļausies latviešu zemniecības aktīvajā repertuārā (jo tradicionālo dziedāšanas veidu 19. gadsimta 70. gados jau daudzējādā ziņā bija aizstājusi vācbaltiešu modelim atbilstoša kordziedāšana). Savu nodomu J. Cimze pauda vārdos, kas sasaucās ar J. Zvaigznītes aicinājumu latviešiem apzināt savu vēsturisko kolektīvo identitāti, kas attēlota tautasdziesmu tekstos:

*Latweeti! Šchè nu irr wezzu tehwu weeniga wezzu wezza manta, kas tew rahda, kā wiņņi preezajušchees, kā wiņņi behdajušchees. Wai man nu isdeweēs šcho mehšlōs gulledamu, aismirstu mantu leetā likt un gohdā zelt, wai tu to atsihši par šawu ihpašchumu, wai šassiši: tas irr kauls no manneem kauleem, ta irr meeša no mannahm meešahm [..].*<sup>67</sup>

Pirmais skaņdarbs *Lauka puķēs* ir *Rekrūša dziesma*, ko apdarinājis J. S. (viens no nedaudzajiem Vidzemes mūziķiem, kas palīdzēja J. Cimzem aranžēt šajā sējumā publicētās melodijas); tā lielā mērā atklāj izdevumam kopumā raksturīgas iezīmes (sk. 1. ilustrāciju 22. lpp.).

Homofons skaņuraksts, periodiska uzbūve, ierobežots vokālais diapazons un vienkārša harmoniskā valoda iemieso tautisko *cēlās vienkāršības* ideālu, kas izpaužas F. Zilhera, J. F. Reiharta u. c. 19. gadsimta vācu koru kustības pārstāvju mūzikā (sal., piem., ar F. Zilhera *Aennchen von Tharau* Frīdriha Zilhera un Frīdriha Erka veidotajā izlasē *Allgemeines deutsches Commersbuch*; sk. 2. ilustrāciju 23. lpp.).

Zīmīgi tomēr, ka *Rekrūša dziesmas* teksts krasi atšķiras no dievbijīgajām vārmām, kurām labprāt pievērsās vācbaltiešu mācītāji, veidojot savus krājumus no kanoniskā vācu repertuāra: šoreiz ir runa par mīlestību un nenovēršamo šķiršanos no iemīļotās, jo jādodas karā:

*Manas sirds pavēlniece, / drīz es tevi atstāšu. / Bet, lai kur es ietu, / es par tevi domāšu.*<sup>68</sup>

<sup>64</sup> J. Cauniša un J. Kaktiņa *100 dziesmas un ziņģes ar notēm* (1858) ietver piecas neharmonizētas latviešu tautas melodijas (36.–40. dziesma).

<sup>65</sup> Par materiālu vākšanā iesaistīto J. Cimzes draugu un skolnieku pulciņu sk. jau pieminēto Dzidras Bērziņas rakstu *Jānis Cimze*, 96.–97. lpp. Vienu no pirmajiem aicinājumiem *Mājas Viesā* lasītājiem – latviešiem – vākt tautas melodijas un sūtīt tās uz Tērbatas (tagadējā Tartu) Skolotāju semināru publicējuši Atis Kronvalds un Frīdrihs Hermanis Lange: sk. rakstu *Luhg-schana* // *Mājas Viesis*. – 1868 / 20. maijs, 167. lpp.

<sup>66</sup> Jānis Cimze, *Dseešmu rohta jauneklēm un wihtreem* // *Mājas Viesis*. – 1871 / 1. maijs, 140.–142. lpp. (citāts no 140. lpp.).

<sup>67</sup> Turpat, 141. lpp.; J. Cimze te citē radišanas mītu no Bībeles (2:23). Dace Bula norāda trīs citus 19. gadsimta nogales latviešu literatūras avotus (to skaitā nav J. Cimzes raksta), kuros šis Bībeles motīvs izmantots, lai raksturotu attiecības starp latviešu tautu un tās tradicionālo mūziku; sk. D. Bulas pētījumu *Dziedātājtauta*, 59.–60. lpp.

<sup>68</sup> J. Cimze, *Dziesmu rota*, 2. d., 1. lpp. (J. S., *Rekrūšča dseešma*).

## 1. Rekrūšča dseefma.

1. un 2. tenors.

3. S.



1. Mei-tir mannas dweh'les, drihs tew at-stah = ſchu;  
2. Tu bij is-re = dse = ta preetſch mann' dſimmu = fi,  
1. un 2. baffe.



3. Bet kad liſ-tens weh = le, tad man ja ais = eet  
4. Tur gan ſtroh-tes, loh = des dseed ka bit = ti = tes,  
5. Kad es tah-dās bai = lēs tur tad stah = we = ſchu,  
6. Tad es pats pee fe = wis to ap = boh = ma = ſchu,  
7. Un kad wee = na loh = de mann' pee ſem = mes raus,



to = mehr, lai kur buh = dams tew' pee = min ne = ſchu.  
un man no = weh = le = ta, lee = la au = gu = fi.



pret = ti niſ = nam Tur = kam, ſa = was aff' = nis leet.  
un pa ſtarpahm ſwil = pe bun = gas, piſ = pe = res.  
ruh' = tā nah = wē miſ = toht, drau = gus re = dse = ſchu.  
taſ sinn, wai wehl ſa = wu miſ = lo re = dse = ſchu.  
buh's mans peh = dig's wahrdirſch: tu, tu mans, es taw's.

I

<sup>69</sup> Sk., piem., Oļģerta Grāvīša pētījumu *Jāzeps Vitols un latviešu tautas dziesma* (Rīga, 1958), 76.–78. lpp.; pretējs uzskats atspoguļots Dz. Bērziņa rakstā *Jānis Cimze*, 102.–109. lpp.

<sup>70</sup> J. Cimze, *Dziesmu rota*, 2. d., 27.–28. lpp. (J. Cimze, *Dsihwoj' pee kundsiņa*).

Arī pārējās *Lauka puķēs* apkopotās dziesmas aranžējuma komponentu ziņā būtiski neatšķiras. Visa pamatā ir 19. gadsimta sākumam raksturīgais vācu modelis, kuru lietot latviešu zemniekus mudināja un spieda jau kopš K. K. Ulmaņa *Dziesmiņu latviešu bērniem un jaunekļiem* publicēšanas 1845. gadā. Tomēr, kaut arī J. Cimzes krājuma apdaru mūzikā nepārprotami jūtams vācu koru kustības iespaids (un, kā norādījuši padomju laika publicisti, tradicionālās latviešu melodijas acīmredzot pārveidotas, lai piemērotu tās Rietumu tonalitātes prasībām)<sup>69</sup>, tekstu tēlainība un saturs atspoguļo Baltijas guberņu iedzīvotāju – latviešu – specifisko pieredzi. Piemēram, tautasdziesmā *Dzīvoj' pie kundziņa* zemnieks atceras, kā labais kungs viņu katru gadu apdāvinājis, piešķirot cāli, gaili, pīli, cūku, aitu un govi.<sup>70</sup> Taču cita dziesma šajā krājumā, *Puiši meitas apsūdzēja*, liek noprast, ka tik

## 2. Aennchen von Tharau.

Mäßig.

Friedr. Silcher.



1. } Aenn=chen von Tha=rau ist, die mir ge=fällt,  
Aenn=chen von Tha=rau hat wie=der ihr Herz



sie ist mein Le=ben, mein Gut und mein Geld.  
auf mich ge=rich=tet in Lieb' und in Schmerz.



Aenn=chen von Tha=rau, mein Reichthum, mein Gut,



du mei=ne See=le, mein Fleisch und mein Blut!

2. Käm' alles Wetter gleich auf uns zu schlahn, wir sind gesinnt bei einander zu stahn. Krankheit, Verfolgung, Betrübniß und Pein soll unsrer Liebe Verknötigung sein. Aennchen von Tharau ic.

3. Necht als ein Palmenbaum über sich steigt, je mehr ihn Regen und Hagel anfiht: so wird die Lieb' in uns mächtig und groß durch Freud' und Weiden, durch allerlei Noth. Aennchen von Tharau ic.

2.- Frīdrihs Zilhers, Aennchen von Tharau (F. Zilhers /Silcher), F. Erks /Erk/, Allgemeines deutsches Commersbuch, 17. izdevums, bez gada norādes, 278. lpp.). Reprodukciņa publicēta ar Latvijas Nacionālās bibliotēkas Mūzikas nodaļas atļauju.

<sup>71</sup> Turpat, 18. lpp. (J. Cimze, *Puišchi meitas apšuhdseja*).

<sup>72</sup> Turpat, 56.–57. lpp. (J. Cimze, *Wakkar gahja diw' bahliņi*).

<sup>73</sup> Turpat, 8. lpp. (A. K., *Tur es dsehru, tur man tihkaks*).

<sup>74</sup> Turpat, 48.–49. lpp. (J. Cimze, *Es nabags bahra behrns*).

sirsnīgas attiecības starp latviešu zemnieku un vācu kungu bija diezgan neparastas. Runa ir par bargu sodu, kas tika piespriests zemnieku puīšiem par kādu sīku nedarbu:

*Puišchi meitas apšuhdseja / šupurdentem Jelgawâ. // Tohs aidsinna us kuġġehm; / No kuġġehm us Wahzsemmi. // Tur teem likka puppas malt, / Dsirnatw' puššê mugguru.*<sup>71</sup>

Dažas dziesmas vēsta par grūtībām, ar kādām bija jācīnās latviešiem, lai izdzīvotu un saglabātu cieņu skarajā ziemē dabā. Piemēram, *Vakar gāja diw' bāliņi* stāsta, kā trīs jaunas māsas izmisīgi meklē savus noslikušos brāļus. Dziesmas beigās viena no māsām piedāvā sevi zvejniekiem apmaiņā pret viņu palīdzību, uzticot savu likteni Laimes mātei:

*Wakkar gahja diw' bahliņi / gar juhrinu spehledami: / šchodeen' nahza trihs mahšņas / gar juhrinu raudadam'. // Ai, juhs juhrras sweineeziņi, / Wai redsejaht muhš' bahliņus? / Ai, Widsemmes seltenites, / Kahdi bija juhš' bahliņ'? // Ai juhs juhrras sweineeziņi, / Tahdi bija muhš bahliņi: / Dseltaneemi mattiņeemi, / Šarkaneemi waidsiņeemi. // Ai, Widsemmes seltenites, / Wiņņ' guļ! juhrras dibbinajê, / Šmiltis wiņņu kaulus bahle, / Uhdens mattus pluddina. // Ak, juhs juhrras sweineeziņi, / Welkat wiņņus mallinajê, / Welkat wiņņus mallinajê, / Rohkat wiņņus šmiltinâs. // Ai, Widsemmes seltenites, / Ko tad juhs mums makšaseeti? / Weenam dohšču linnu kreklu, / Ohtram sihschu nehdsdoziņ'. // Treščam dohšču šaw' rohziņu, / Šawu selta gredseniņu, / Un es patti padohščohs / Pehz laimites likkuma.*<sup>72</sup>

Citas dziesmas skar luterāņu sabiedrībā gadsimtiem aizliegtās tēmas, piemēram, latviešu zemniekiem it kā piemītošo kāri pēc stiprākiem dzērieniem. Šeit var minēt *Tur es dzēru, tur man tika* A. K. aranžējuma<sup>73</sup> (sk. 3. ilustrāciju 25. lpp.).

Vēl vairākas dziesmas J. Cimzes krājumā atspoguļo grūtības, kuras bija jāpārvar latviešiem, lai pielāgotos luterāņu ticības mācībai un rituāliem. Dziesmā *Es nabags bāra bērns* jauneklis stāsta par nespēju rast mierinājumu baznīcas mācībā: *Pee Deewa gribu buht, / Bet newarru peekļuht; / Gar waigu aššaras / Kā sirņu gaudi birst. // Jau ohtru trešču deen' / Šahk swanniht basnizâ; / Jau ļaudis waizaht šahk, / Wai kahdu lihķi raks? / To meitu šchodeen raks, / Kas behdâs nomirruš'. / Laid manni luhkotees, / Kâ wiņņa apgehrbta. // Ar baltahm drehbitehm, / Ar mellu deķķiti. / Dohd' aššu nasi, dohd! / Lai pahršchķell mannu šird'. // Lai manna azs neredis, / Lai manna aušs nedsird, / Lai manna aušs nedsird, / Lai manna širds nešahp.*<sup>74</sup>

J. Cimzes *Lauka puķu* centrā ir kora svīta četrās daļās *Jāņa dziesma dažādos meldīnos*. Lai izveidotu šo darbu, viņš aranžēja trīs līgomelodijas – tradicionālās dziesmas, ko dziedāja vasaras saulgriežos – un izveidoja no tām noapaļotu formu ABCA. Šī *Jāņa dziesma* ar raksturīgo piedziedājumu *līgo!* ir ilustrācija melodijas tipam un tekstam, kuru vācu mācītājs Georgs Mancelis 17. gadsimtā apzīmēja kā pagānisku, hēdonisku un pat sātānisku un kuru latviešu luterāņi, skolotāji Juris Caunītis un Jānis Kaktiņš, savā 1858. gada krājumā *100 dziesmas un ziņģes ar notēm* mēģināja pielāgot evaņģēliskiem mērķiem (sk. 4. ilustrāciju 26. lpp.).



## 6a. Tur es dšehru, tur man tihkajs —

H. A.

*mf*

1. Tur es dšeh=ru, tur man tih=kajs, tai ma=fa=jē

2. Sarkans al=luš, bal=ta kan=na, dai=la pat=ti

3. Pats es dšeh=ru, pats ma=fa=ju kroh=ga šal=du

4. Pats prez=ze=ju lih=ga=wi=au teh=wam, mah=tei

*f*

kroh=dsi=nā. Tur es dšeh=ru, tur man tih=kajs,

nef=še=jia. Sarkans al=luš, bal=ta kan=na,

al=lu=tia'. Pats es dšeh=ru, pats ma=fa=ju

ne=fin=noht. Pats prez=ze=ju lih=ga=wi=au

*mf*

tai ma=fa=jē kroh=dsi=nā.

dai=la pat=ti nef=še=jia.

kroh=ga šal=du al=lu=tia'.

teh=wam, mah=tei ne=fin=noht.

J. Cimzes *Jāņa dziesmas* teksts atspoguļo tradicionālos Jāņu svinēšanas komponentus: vispirms bungu rīboņa vēstī par līgotāju ierašanos pie vārtiem (pirmā daļa, pirmais pants – *Sit, Jānīti, vara bungas*): *Šitt, Jahniti, warrabungas, / lihgo, lihgo, / wahrtu stabba gallinā – / lihgo, lihgo! // Wiššeeem wahrti appuščkoti, / lihgo, lihgo, / nahburgami nepuščkoti, / lihgo, lihgo! // Jahņa mahte šeeru šehja, / lihgo, lihgo, / dewiņeemi štuhrišcheemi, / lihgo, lihgo!*<sup>75</sup>; seko vārtu izdaiļošana ar smaržīgām ozolu un bērzu meijām (otrā daļa, pirmais pants), kā arī Līgosvētku tradicionālā ēdiena gatavošana – Jāņusiera siešana (ceturtā daļa, pirmais pants).

3. – A. K., *Tur es dzēru, tur man tika* (J. Cimze, *Dziesmu rota*, 2. d., 8. lpp.).  
Reprodukcija publicēta ar Misiņa bibliotēkas atļauju.

<sup>75</sup> Turpat, 86.–89. lpp. (J. Cimze, *Jahņa-dseešma daschādōs meldinōs*).

**62. Jāņa-dziesma dažādās mēdiņos.**

a.

**Mudri.**  
**Wiffi.**

3. 3.

1. Sitt, Jāh = ni = ti, war = ra = bun = gaß, lih = go, lih = go,  
2. Lai zēt = ka = fi Jāh = na mah = te, lih = go, lih = go,  
3. Labb' wak = ka = ri, Jāh = na mah = te, lih = go, lih = go,  
4. Milt = stu fē = ru ša = fēh = ju = fi, lih = go, lih = go.

wahr = tu stab = ba gal = li = nā —, lih = go, lih = go,  
lai ša neh = ma Jāh = na behr = nus, lih = go, lih = go,  
wai tu muh = fu gai = di = ju = fi? lih = go, lih = go,  
šal = du al = lu dar = ri = ju = fi? lih = go, lih = go,

ritard.

wahr = tu stab = ba gal = li = nā —, lih = go!  
lai ša neh = ma Jāh = na behr = nus, lih = go!  
wai tu muh = fu gai = di = ju = fi? lih = go!  
šal = du al = lu dar = ri = ju = fi? lih = go!

26

<sup>76</sup> Par vispārējo vācu dziesmu svētku saturu un politisko nozīmi 19. gadsimtā sk. D. Didinga (*Düding*) pētījumu *Organisierter gesellschaftlicher Nationalismus*.

Par vācbaltiešu dziesmu svētkiem Rīgā un Rēvelē (tagadējā Tallinā) 19. gadsimta otrajā pusē sk. Baibas Jaunslavietes rakstu *Ieskats vācbaltiešu dziesmu svētku vēsturē // Mūzikas akadēmijas raksti*, 3 (Rīga, 2007), 33.–52. lpp., un Ferija Millera rakstu *Baltvācu kordziedāšanas tradīciju pārmantošana // Latvijas Zinātņu Akadēmijas Vēstis*. – 1990 / A, 44/6, 29.–33. lpp.

<sup>77</sup> Rihards Tomsons, *Siņas par Latveešchu dseadatajeem un wiņu pirmēem wispāhrigēem dseedaščhanas šwehtkeem*: raksts piemiņas bukletā *Pirmie vispārīgie Latviešu dziedāšanas svētki Rīgā, no 26tā līdz 29tam jūnijam 1873* (Rīga, 1873); sk. 24. lpp.

J. Cimzes *Jāņa dziesmas* partitūra ietverta bukleta 62.–65. lpp, tā ir identiska komponista *Jāņa dziesmai dažādos mēdiņos*, kas publicēta *Dziesmu rotas* 2. daļā, 86.–89. lpp.

Tā nu iznāca, ka J. Cimzes *Jāņa dziesma* piedzīvoja pirmatskaņojumu 1873. gada jūnijā – tikai dažas dienas pēc kārtējiem Ligosvētkiem, Pirmajos Vispārējos latviešu dziesmu svētkos Rīgas Ķeizardārzā. Paši svētki, protams, vēlreiz apliecina, ka latvieši pārņēma 19. gadsimta sākuma vācu nacionālās kustības tradīcijas; svētku repertuāru, līdzīgi kā vācu dziesmu svētkos, kas kopš gadsimtu mijas notika visā Centrālajā un Austrumeiropā, veidoja galvenokārt tautasdziesmu apdares – harmonizācijas.<sup>76</sup> Vispārējos latviešu dziesmu svētkos 1873. gadā starp 18 laicīga satura darbiem divpadsmit pārstāvēja J. Cimzes *Dziesmu rotu*, un, kā atzīmē svētku piemiņas bukleta autors, visjūsmīgāk tika uzņemta *Jāņa dziesma* ar refrēnu *līgo*.<sup>77</sup> Divus gadus iepriekš, rakstot *Mājas Viesim*, J. Cimze nepārprotami bija paudis cerību, ka *Dziesmu rotas* iznākšana varētu pavērt iespēju tieši šādiem svētkiem:

*Pee weenas grahmatas turrotees, warrešim jo weeglak weenreis wišši kohpā w e e n u s swehtkus swehtih, tā weenprahtibu, mihlestibu un tautas isplaukšchanu kohpt, un zaur tahdeem augļeem wiššeem parahdiht, ka muhšu dseešmas vairs naw blehņu dseešmas, bet Deewam patihkamas gohda dseešmas, no kurrahm arri Wahzsemme šcho laiku brahļu draudse neatraujahs.*<sup>78</sup>

Dziesmu rotas izdošana 1872. gadā bija tās veidotāja māksliniecisks triumsfs, savukārt šī krājuma apdaru iekļāvums Pirmo Vispārējo latviešu dziesmu svētku repertuārā kļuva par sapņa piepildījumu. Gatavojot *Lauka puķes*, J. Cimzem izdevās iemiesot latviešu dzimstošo nacionālo jūtu izpausmi mūzikas valodā, kuru, kā viņš uzskatīja, pat visskeptiskāk noskaņotie vācbaltieši būtu spiesti respektēt. Publikas atsaucība viņa *Jāņa dziesmai* 1873. gada svētkos nepārprotami liecina, ka klātesošie 11 000 latvieši – Krievijas pavalstnieki – lieliski saprata šā darba zemtekstu.<sup>79</sup>

### **Gals un sākums: J. Cimzes mantojums un politiskā dialoga rašanās**

J. Cimzes *Lauka puķu* publikāciju latviešu prese cildināja nepārprotamā vienprātībā, turpretī pārējais *Dziesmu rotas* materiāls netika uztverts ar līdzīgu entuziasmu.<sup>80</sup> Jau 1872. gada novembrī Rīgas laikrakstā *Baltijas Vēstnesis* parādījās recenzija, kas izvirzīja dažus provocējošus jautājumus attiecībā uz izdevuma pirmo daļu *Dārza puķes*, kurā J. Cimze bija apkopojis laikmetīgo vācu komponistu kordziesmas ar tekstiem latviešu valodā. Šajā apcerējumā kritiķis ar pseidonīmu *Klmm.* (literāts Kārlis Kalniņš, 1845–1919) jau sākotnēji uzsver, ka atbalsta J. Cimzes uzskatus par nepieciešamību saglabāt un atskaņot latviešu tautas tradicionālās dziesmas. Runājot par *Lauka puķes* publicētajām tautas melodijām, kritiķis atzīmē:

*Šchajās škaņās mehs klaušam šawas tautas šeno likteni, preekus, behdas, gaudas un lihgšmibu. [...] Tauta wiņas zaur dseedašchanu glabaja kā šwehtu mantu un tahs atstahja mums, wiņas manteneekeem.*<sup>81</sup>

Kritiķis atbalsta arī J. Cimzes bieži pausto domu, ka tautasdziesmu dziedāšana ir būtiska sabiedrības kultūrizglītības sastāvdaļa:

*Ja dseedašchana ir t a u t a s isglihtošchanas lihdseklis – un wiņa ir wišu šwarigakais tautas gara, širds un prahta daiļotajs – tad gan nahkahs par wiņas selšchanu un augļošchanos ruhpiģi puhletees.*<sup>82</sup>

Pievēršoties vācu repertuāram J. Cimzes *Dārza puķes* un dažu dziesmu tulkojumiem, raksta autors jautā, kādu labumu latviešu tautai dod vācu kultūrvēstures ievērojamāko personu un notikumu apdziedāšana. Visasākā kritika vērsta pret dažām dziesmām, kuras slavina prūšu ģenerāļa Gebharta Blihera uzvaras karā pret Napoleonu un cildina 1809.–1810. gada Tiroles sacelšanās varoni Andreasu Hoferu:

*Ka tahs dseešmas: 22., 26. un 30. Latweešchu dseešmu starpā usņemtas, par to mums teeščam jabrihnahs. Kadehļ tad Latweeščam Wahzu ģeneralis jausšlawe un wiņa leeliba jaapdseed? Andreaša Hofera, kā dedsiga tehwiņas mihļotaja apdseedašchana buhtu gan aisbildinajama, ja Latweešchu t a u t a i, preekšč kuņas šchahs dseešmas ihpašchi gahdatas, nebuhtu Hofera liktens gluschi sweščs.*<sup>83</sup>

<sup>78</sup> J. Cimze, *Dseešmu rohta jaunekļeem un wihreem* // *Mājas Viesis*. – 1871 / 1. maijs, 140.–142. lpp. (citāts no 142. lpp.).

<sup>79</sup> Šo skaitli, kas acīmredzot izriet no pārdoto biļešu skaita, min Rihards Tomsons: sk. *Siņas par Latweešču dseedatajeem un wiņu pirmem wis-pahriģeem dseedašchanas-šwehtkeem*.

<sup>80</sup> Detalizētu ieskatu pirmavotos, kas atspoguļo laikposmā līdz 1879. gadam vērojamo reakciju uz Jāņa Cimzes darbu, sniedz Padomju Savienībā publicētais, bet no marksisma ļeņinisma ideoloģijas relatīvi neatkarīgais Vizbulites Bērziņas pētījums *Tautas muzikālā atmoda latviešu publicistu skatījumā* (Rīga, 1983), 56.–91. lpp.

<sup>81</sup> Klmm., *Dseešmas un dseedašchana* // *Baltijas Vēstnesis*. – 1872 / 15. novembris, 365.–366. lpp. (citāts no 365. lpp.).

<sup>82</sup> Turpat, 366. lpp.

<sup>83</sup> Turpat, 366. lpp.

<sup>84</sup> Turpat, 366. lpp.

<sup>85</sup> J. Cimze, *Par dseešmu šijašchanu* // Mājas Viesis. – 1873 / 27. janvāris, 29.–30. lpp. (citāts no 30. lpp.).

<sup>86</sup> Turpat, 30. lpp.

<sup>87</sup> Klīn., *Par dseešmu šijašchanu* // Baltijas Vēstnesis. – 1873 / 21. februāris, 55.–56. lpp. (citāts no 56. lpp.).

Visbeidzot, kritiķis atzīmē: *Šchè mums nahk prahtâ, ko reis wezs wihrs teiza: "Dseed ko dseed, bet dseed alasch kas der dseedah" .<sup>84</sup>*

Nākošā gada janvārī publicētajā rakstā J. Cimze atbild uz K. Kalniņa pārmetumiem. Viņš uzsver, ka iepazīt pasauli, kas atrodas aiz Baltijas guberņu robežām, lai tā būtu Vācija vai kāda cita valsts, ir būtiski katra latvieša izglītūbai; bez tam J. Cimze paziņo, ka viņa lēmumu ietvert *Dziesmu rotā* dziesmas, kas radušās ārpus Baltijas, visiem latviešu iedzīvotājiem vajadzētu drīzāk apsveikt, nevis nožēlot. Novedot sava kritiķa argumentus līdz loģiskai konsekvencei, J. Cimze raksta: *Pehz Klīn. k. rehķina mums nepeenahkajs muhšu behrneem ne par Mohsu stahstiht, ne par Abraāmu, jo tee nebija Latweešchi, bet – schihdi.<sup>85</sup>*

Ar to vien J. Cimze neapmierinās, un raksts krājuma aizstāvībai kļūst jūtami dogmatisks: autors izmanto kritiķa izvīrītus jautājumus, lai kvēli aizstāvētu kosmopolītiski intelektuālo orientāciju, kuru, viņaprāt, vajadzētu pieņemt visai latviešu sabiedrībai, ja tā cer kļūt par modernu, kulturāli (ja ne politiski) dzīvotspējīgu nāciju. Vēl vairāk, J. Cimze cenšas brīdināt lasītājus par briesmām, kas piemīt kultūras izolācijai (to, pēc viņa domām, propagandē *Dziesmu rotas* kritiķis):

*Dsimtibas laikōs Latweešchi tik dsiļli bija krittūšchi šawâ apsinnašchanâ par z i l w e k u n t a u t u laizigu w e h r t i b u, ka dsiļlaki wairs newarreja. [...] Taggad no šcha dsiļļa grahwa israhpušchees, Latweešchi šahk staigaht pa zeetu zeļļu un šawas tautas behrnus zeeniht, un mahzitaļus ihpašchi no šawejeem zelt. Bet k a t r a m zellam irr abbejās puššēs g r a h w j i, un daschu reis dsiļļas behres, ja zeļsch pats irr augsts. Lai nekriht nu ohtrâ puššē atkal grahwî, un tas notiks, ja Latweešchi šew pašchus ween šahks laisiht un butšchoht, šwešchu tautu wihrus un šwešchu tautu augstaku buhšchanu un kulturu atbihdidami un nizzinadami.<sup>86</sup>*

Tomēr, lai cik dedzīgi J. Cimze aizstāvēja savu *Dziesmu rotu* un šī krājuma iezīmēto latviešu kosmopolītisma vīziju, viņa retoriskā stratēģija atdūrās pret ne mazāk iedarbīgiem kritiķa argumentiem; K. Kalniņa atbildes J. Cimzem ievadīja kritiku, kas turpmākajos gados tika adresēta komponistam un viņa darbam, turklāt kļuva arvien asāka. Vēršoties tieši pie J. Cimzes, K. Kalniņš rakstīja sekojoši:

*Juhs šakat: "Dseedoht jau neapdseed ne Wahzeešcha, ne Wahzeetibas, bet zilweka leelus darbus" u. t. pr. Kad nu es pehz Juhšu konsekwenzes tahļak eetu, tad es tà špreestu: Blüchera dsesma mums ir; naw jaļauņojahs, kad tagad tahds Latwoju dehls pahrtulko "Prinz Eugen der edle Ritter" un Latweešchi dseed šcho dseešmu, nu! aibildinadamees, ka wiņeem zitu jeb labaku naw. Ešam šcho dseešmu isdseedajušchees un wiņu apnikušchi, tad ķeršimees atkal pee "Was ist des Deutschen Vaterlands" pahrtulkošchanas; tad pahrtulkošim un dseedāšim "Deutschland ist mein Vaterland" un "Es geht ein Ruf wie Donnerhall".<sup>87</sup>*

Vārdu apmaiņa starp J. Cimzi un K. Kalniņu līdz ar to beidzās, tomēr kritiķa skartās problēmas arvien biežāk turpināja tirdīt komponistu turpmākajos gados. 1873. gada jūnijā, mielastā par godu tiem pašiem Vispārējiem latviešu dziesmu svētkiem, kas bija J. Cimzes kā komponista un kultūras aktīvista lielākais triumsfs, viņš saņēma skarbus vārdus no skolotāja un polemika Ata Kronvalda, jo, pēc pēdējā domām, pauda

pārāk labvēlīgu attieksmi pret vācbaltiešu sabiedrību un tās institūcijām. Kā atceras viens no viesiem, J. Cimze savā oficiālajā uzrunā *salīdzināja latviešu tautu ar to māsu, kuŗai "trejādi bāleniņi" "kala pūru", un vienu no tiem "bāleniņiem" ar "vācu skolām", otru ar Baltijas muižniecību un trešo laikam ar Rīgas pilsētu.*<sup>88</sup>

Lai cik daudz patiesības būtu šajos J. Cimzes izteikumos un lai kā latviešu aktīvistu, organizējot dziesmu svētkus, būtu balstījušies uz vācbaltiešu sabiedrības paraugu un tās biedru atbalstu, šāds apgalvojums izsauca vairāku goda mielasta viesu nepatiku, kaut arī daži no viņiem paši mēģināja veidot kultūras dialogu, kas ļoti strauji politizējās. A. Kronvalds vienkārši nespēja mierīgi noklausīties J. Cimzes replikas. Uztājoties ārpus kārtas, viņš apvainoja J. Cimzi par tādu nopelnu piedēvēšanu vācu sabiedrībai, kuri, pēc A. Kronvalda domām, pilnībā pienākas latviešiem. Viņš arī paziņoja, ka latviešiem izdevies saglabāt savu tautasdziesmu mantojumu cauri vācbaltiešu apspiestības gadsimtiem. Vēl vairāk, novērtējot svētku organizāciju, A. Kronvalds uzsvēra, ka pateicība pienākas jaundibinātajai Rīgas Latviešu biedrībai, nevis vācu muižniecībai, kas negribīgi deva atļauju šā pasākuma norisei. Viens no šīs vārdu pārmaiņas lieciniekiem atminas, ka A. Kronvalds teicis:

*Cimze nepareizi piešķīris vācu skolām to nopelnu, ka tagad "Rīga dimd" no latviešu dziesmām,<sup>89</sup> jo vācu skolas pastāvēt ilgus laikus, bet neesot izaudzējušas nevienu tādu latvju tautas svētku, tāpēc īstais gods piekrīt latviešu mātēm, Rīgas latviešu biedrībai un pār visu kopā latviešu tautas garam, ko katrs bērns iezīdis no mātes krūtīm un saņēmis ar pirmām vārdu skaņām no viņu lūpām – savas tautas valodā. Šis tautas gars pastāvējis tik varens un spēcīgs, ka pat seši simti gadus gaŗais verdzības laiks nevarējis viņa pavīsam nospīest. Viņš palicis dzīvs caur visiem grūtiem kalpošanas laikiem un tagad, brīvības saules siltumā, rādot savu nenomākto spēku ar atjaunotu spirtumu, ka dziedātājiem un dziedātājām bijis iespējams tik dedzīgi un ar tik košām sekmēm sarīkoties uz šiem dziesmu svētkiem. Šis nemirstīgais tautas gars sākot nu dzīvot no jauna latviešu sirdīs un esot īstenais viņu sapulcinātājs uz šiem dižēniem svētkiem. Viņš skanot iz mūsu tautas dziesmām, iz šā mūžīgi nemirstošā tautas gara avota.*<sup>90</sup>

Noklausījies A. Kronvalda pārmetumus, J. Cimze atstāja zāli un pasākumu, kas bija sarīkots galvenokārt viņam par godu.<sup>91</sup>

Turpmākajos gados pretrunas, kas apvija J. Cimzi un viņa darbu, kļuva arvien dziļākas. *Dziesmu rotas* trešo daļu (1874) – latviešu tautasdziesmu apdaru otro krājumu – latviešu presē asi kritizēja Sanktpēterburgā dzīvojošais Baumaņu Kārlis. Viņš nosodīja krājuma sastādītāja nespēju *kritiski* atlasīt tautasdziesmu melodijas. Pēc šī autora domām, J. Cimze kļūdaini attēlojis latviešu kultūras mantojumu, jo ietvēris savā krājumā daudzas vācu un krievu izcelsmes tautasdziesmas, kā arī vairākas samērā jaunas populāras dziesmas. Baumaņu Kārlis apgalvoja, ka starp 125 dziesmām J. Cimzes krājumā spējis viennozīmīgi saskatīt tikai divas īstas latviešu tautas melodijas.<sup>92</sup> Viņaprāt, J. Cimzes metodoloģiskās kļūdas stipri pārsniedza tīri etnogrāfiska pētījuma robežas. Baumaņu Kārlis to uztvēra drīzāk kā latviešu tautas kulturālās integritātes nodevību.

<sup>88</sup> Matīss Kaudzīte, *Atmiņas no "tautiskā laikmeta" un viņa aizgājušiem darbiniekiem*, 1 (Cēsis un Rīga, 1924), 238. lpp.

<sup>89</sup> Šeit A. Kronvalds – vai arī liecinieks M. Kaudzīte – šķiet, rotaļājas ar latviešu tautasdziesmas *Rīga dimd* nosaukumu; J. Cimzes apdare tika atskaņota 1873. gada dziesmu svētkos.

<sup>90</sup> M. Kaudzīte, *Atmiņas no "tautiskā laikmeta" un viņa aizgājušiem darbiniekiem*, 237. lpp.

<sup>91</sup> Turpat, 239. lpp.

<sup>92</sup> Baumaņu Kārlis, *Dzeesmu rota jaunekļiem un vīhreem. Trešā daļa. Lauka puķes // Baltijas Vēstnesis*. – 1874 / 30. oktobris, 343.–345. lpp. (sk. 344. lpp.).

*Juhs pašchi, zeenigs Zimses k., ar šaweem pašcha wardeem Latw. t. dseešmas, iten meldijas (= musikas dwehšeli), atsihstat par dahrgu, miħļu, jauku un wezu šentehwu mantu; bet kad nu Juhšu krahjuma meldijas šchķirtos kreewiškās, wahziškās un nesin zik ziškās – kas turklaht nemahksligi šalašitas – kà tad pahr tahm špreest?*<sup>93</sup>

Noslēgumā jāsecina: lai kā mēs vērtētu 19. gadsimtam tik raksturīgos mēģinājumus noteikt tautas kultūras artefaktu autentiskumu (Baumaņu Kārlis) vai kultūras iniciatīvas etnisko tīrību (A. Kronvalds), svarīgākais J. Cimzes mantojuma aspekts ir sekojošs: Krievijas [impērijas] latviešu vidē viņa veikums rosināja aktīvas diskusijas par šīm problēmām. Atsaucoties uz J. Cimzes *Dziesmu rotu*, latviešu tauta pirmo reizi sāka diskutēt, kas ir un kas nav latviešu nācija, – un viņa darbā atrada atbildes uz abiem jautājumiem. Tautasdziesmu tekstos un melodijās, kas publicētas J. Cimzes *Lauka puķēs*, komponista laikabiedri atpazīna paši sevi kā sabiedrības locekļus, kurus vieno kopīga vēsture, kopīga valoda un vēsturiski noteikts paražu kopums – kā *dziedātājtautu*, kuras tēls līdz pat šai dienai turpina pastāvēt latviešu tautas cīņā par pašnoteikšanos. Vienlaikus vācu tēmas, kam J. Cimze pievērsās *Dārza puķēs*, krievu un vācu melodijas, kuras komponists bija nepiesardzīgi ietvēris sava krājuma trešajā daļā, un pati J. Cimzes personība (jaunā aktīvistu paaudze viņu uztvēra kā pusvācieti – *halbdeutsch*, latvieti ģermanofilu) – tas viss lika laikabiedriem mācīties izprast savus atšķirīgos tautasbrāļus.

\* \* \*

Paldies Annegretai Fauzerei (*Annegret Fauser*), Guntim Šmidhenam, Mārtiņam Boiko un Silvio dos Santosam (*Silvio dos Santos*) par viņu vērtīgajiem ieteikumiem, izvērtējot šā raksta sākotnējo versiju; gribētu pateikties arī Misiņa bibliotēkas darbiniekiem, kuri man laipni palīdzēja atrast nepieciešamos materiālus, un Dienvidkarolīnas universitātes Pētniecības fondam, kas projektu atbalstīja finansiāli.

A GARLAND OF SONGS FOR A NATION OF SINGERS:  
AN EPISODE IN THE HISTORY OF RUSSIA,  
THE HERDERIAN TRADITION AND THE RISE  
OF BALTIC NATIONALISM  
Kevin C. Karnes

**Summary**

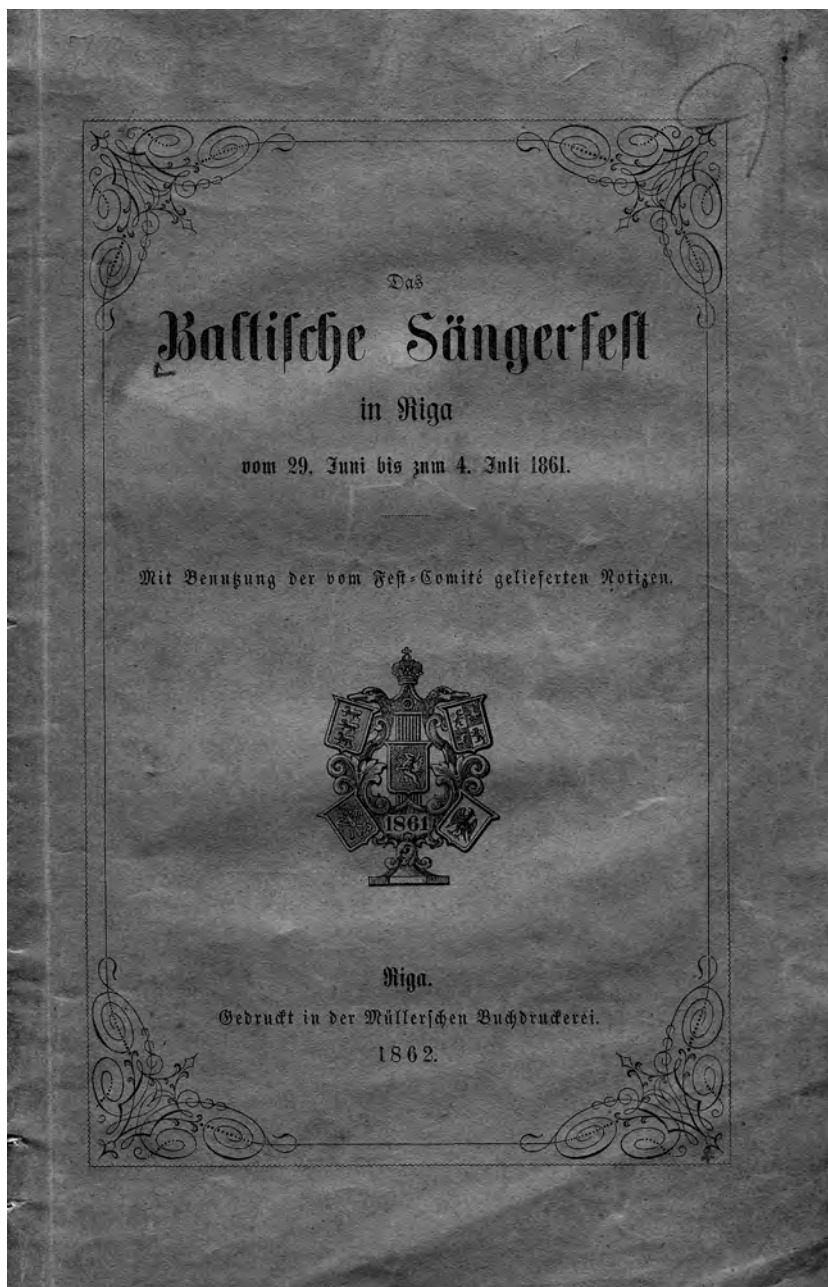
In 1872 the Latvian schoolteacher and composer Jānis Cimze (1814–81) published, in Leipzig, a two-volume collection of four-part choral works entitled *A Garland of Songs (Dziesmu rota)*. Its first volume, *Garden Flowers (Dārza puķes)*, contained a selection of works widely known from the repertory of the German choral movement of the early and mid-nineteenth century, with texts newly translated into Latvian. Its second volume, *Wild Flowers (Lauka puķes)*, contained eighty-six Latvian folksong melodies arranged for four voices by Cimze and a handful of his Livland colleagues. Over the course of the following decades, Cimze's *Wild Flowers* would emerge as one of the seminal texts in the history of Latvian nationalism, widely acknowledged among his contemporaries as one of the most powerful expressions of Latvian national sentiment articulated during the period. Indeed, the arrangements it contained would form the core repertoire of the First All-Latvian Song Festival of 1873.

Despite its immediate reception, however, analysis of the contents of Cimze's volume and the cultural context in which was published reveals its musical portrait of an emergent Latvian nation to be a synthetic construct. With respect to its scoring and harmonic language, Cimze's *Wild Flowers* borrow directly from the same German choral repertory represented in his *Garden Flowers*—a repertory that had been introduced to the Baltic *gubernii* by Evangelical Lutheran pastors seeking to extinguish the Latvians' folk-song traditions. At the same time, Cimze also drew upon another aspect of the Baltic German legacy in the region, by setting traditional Latvian folksong texts and melodies such as those collected by generations of Baltic Germans in an attempt to preserve a record of the traditional musics of the Latvian people.

By drawing simultaneously upon these two distinct aspects of the Baltic German cultural legacy, and by exploiting for creative purposes the paradox inherent in that legacy, Cimze succeeded in creating a work that was decidedly modern in its Germanic musical language, but that was immediately recognizable as an essential expression of the historical experience of the Latvian people. As Cimze's remarks made clear in the following years, the composer himself was well aware of the essentially cosmopolitan nature of his endeavor. At the same time, however, a new generation of Latvian cultural activists would deride Cimze's work for its Germanic roots. While standing as a testimony to the cosmopolitan outlook of the first generation of Latvian cultural activists, Cimze's *Garland of Songs* also inspired increasingly xenophobic debate about the destiny of his people in pre-revolutionary Russia.

Piemīņas izdevums, veltīts  
1861. gada dziesmu svētkiem Rīgā

32





# IESKATS VĀCBALTIEŠU DZIESMU SVĒTKU VĒSTURĒ

Baiba Jaunslaviete

No dažādajām vācbaltiešu mūzikas dzīves sfērām latviešu profesionālās mūzikas pirmsākumus 19. gadsimta pirmajā pusē visspēcīgāk iespaidojusi kora māksla. Jādomā, ka tā nav nejaušība – vairāki laikabiedri kordziedāšanu raksturojuši kā visaugstāk attīstīto vācbaltiešu amatiermuzicēšanas jomu, caurmērā izkoptu labāk nekā pašā Vācijā. Zīmīgi šai ziņā ir respektablajā žurnālā *Neue Zeitschrift für Musik* publicētie korespondenta Johanna Feila (*Feyhl*) vērojumi par Baltijas mūzikas dzīvi:

*K o r d z i e d ā š a n a t i e k a p g ū t a g a n d r ī z t ā p a t k ā V ā c i j a s i e s t ā d ē s, k u r k o p ā d z i e d 10–20 g a d u s v e c i j a u n i e š i. T o m ē r s k o l o t ā j s š e i t i r p r i v i l e ģ ē t ā s t ā v o k l ī. V i ņ a m n a v n e p i e c i e š a m ī b a s s t r ā d ā t a r ī a r p i l n ī ģ i n e t a l a n t ī g a j i e m, k ā p a s n i e d z o t k l a v i e r u v a i v i j o l e s s p ē l i, u n v i ņ š v a r i z v ē l ē t i e s p i e m ē r o t a s b a l s i s [..]. K o r d z i e d ā š a n a, d i v- u n v a i r ā k b a l s ī g a, l i e l ā k o t i e s s k a n t ī r i u n k u p l i* [9, 169; sk. arī *Rīgasche Stadtblätter* sniegto šā raksta pārpublicējumu – 17, 357].<sup>1</sup>

Kulminācijas brīžus vācbaltiešu koru kustība neapšaubāmi piedzīvoja dziesmu svētkos – tie risinājušies četrreiz, pārmaiņus Rēvelē jeb tagadējā Tallinā un Rīgā (1857, 1861, 1866, 1880), un, kā liecina preses atsauksmes, piederēja pie lielākajiem notikumiem šīs nacionālās kopienas kultūrvēsturē. Vispāratzīts ir fakts, ka gan latvieši, gan igauņi pašu dziesmu svētku ideju aizguvuši no vācbaltiešiem. Tāpēc pirmajā mirklī šķiet paradoksāli, ka latviešu prese plašāku interesi par vācbaltiešu dziesmu svētkiem gandrīz nav izrādījusi. Izņēmums ir visnotaļ cildinošā *Mājas Viesa* redaktora Anša Leitāna (paraksts R.) atsauksme par 1861. gada svētkiem Rīgā [15]. Tomēr viņa sniegtā informācija neietver svētkos dzirdētās dziedāšanas un skaņdarbu izvērtējumu, kas arī saprotams – mūzikas kritika šī perioda latviešu publicistikā vēl nepastāvēja. Savukārt vācbaltiešu dziesmu svētki Rīgā 1880. gadā notikuši jau latviešu mūzikas kritikas intensīvas attīstības periodā: to apliecina arī gandrīz vienlaikus ritējušo Otro Vispārējo latviešu dziesmu svētku plašais iztirzājums preses slejās. Taču arī šoreiz recenzentu atsauksmes par vācbaltiešu dziesmu svētkiem latviešu presē neatrodam – tā aprobežojusies vienīgi ar skopu informāciju pašā svētku priekšvakarā, publicējot paredzēto programmu. Iemesls šai vismaz šķietamajai neieinteresētībai acīmredzot meklējams abu kopienu sarežģītajās politiskajās attiecībās. Vienlaikus jāatzīst, ka pretējā pusē līdzīgu ignoranci nav paudusi: gan Pirmos, gan Otros Vispārējos latviešu dziesmu svētkus vācbaltiešu recenzenti izvērtējuši visai siki. Detalizētu ieskatu šajā tematikā, kā arī laikmeta politiskā fona raksturojumu piedāvā B. Jaunslavietes sastādītā izlase *Latviešu mūzika cittautu kritiķu skatījumā* [12].

Katrā ziņā latviešu recenzentu savulaik vienaldzīgā attieksme pret vācbaltiešu dziesmu svētkiem, iespējams, ir viens no iemesliem, kāpēc šie svētki pagaidām nav guvuši plašāku raksturojumu arī turpmāko paaudžu latviešu pētnieku darbos.<sup>2</sup> Uz visaptverošu to analīzi nepretendē arī šis raksts. Taču tajā apkopota, pēc autores ieskata, būtiskākā informācija par

<sup>1</sup> Citāti šeit un turpmāk sniegti raksta autorei tulkojumā.

<sup>2</sup> Viens no nedaudzajiem autoriem, kas tiem pievērsies, ir Ferijs Millers. Rakstā *Baltvācu kordziedāšanas tradīcijas pārmantošana* (1990) viņš ieskicējis svētku hronoloģiju, kā arī sniedzis īsu informāciju par abu Rīgas dziesmu svētku nozīmīgākajiem koncertiem, tomēr bez plašāka programmu un svētku norises apraksta. Vērtīgs ir salīdzinājums ar latviešu dziesmu svētkiem: kā atšķirīgas iezīmes autors min krievu krievu dalībnieku skaitu – vācbaltiešu dziesmu svētkos bijusi pārstāvēta tikai sabiedrības elite – un aprobežošanas ar vīru koriem (turpretī latviešu vispārējos dziesmu svētkos jau kopš to pirmsākumiem piedalījušies arī jaunkie kori un dažādu sociālo slāņu pārstāvji). Savukārt kā kopīga iezīme izcelta dziesmu svētku organizatoriskā struktūra, kas ietvērusi gan garīgo un laicīgo koncertu, gan svētku gājieni un dziesmu karu [13, 32–33]. Šo līdzību akcentē arī Ilma Grauzdiņa grāmatā *Dziesmu svētku mazā enciklopēdija* [8, 18]. Līdztekus īsai informācijai par pašiem svētkiem [8, 29] tajā ietvertas Rīgas vēstures un kuģniecības muzeja speciālistes Anitas Gailiņas sniegtās ziņas par šajā muzejā glabāto svētku piemiņas lenti – *gaiši zila zīda, augšā sasieta tauriņšējumā, ar sudraba brokāta bārkstīm, izšuovumiem un uzrakstu vācu valodā: Sāngerfest zu Riga 1880. Froher Sang, Ernstes Wort, Unsere Freude, Unser Hort* (Priecīga, dziesma, nopietns vārds, mūsu prieks, mūsu balsts) [8, 207]. Tomēr kopumā vācbaltiešu dziesmu svētku vēsture latviešu muzikologu darbos joprojām nav vispusīgi izvērtēta.

<sup>3</sup> Šajā rakstā izmantota H. Vitroka piedāvātā svētku numerācija; tomēr jāatzīmē, ka tā ir visai nosacīta, jo paši vācbaltiešu dziesmu svētku rīkotāji tos, atšķirībā no latviešiem, nenumurēja. F. Millers pamatoti norāda, ka dažādos avotos kā pirmie vācbaltiešu dziesmu svētki tiek izcelti gan 1857. gada svētki Rēvelē, gan 1861. gada svētki Rīgā [13, 31]. Kā svētku norises laiks šeit un turpmāk minēts periods no pirmā svētku gājiena (parasti vēl pirms koncertiem) vai oficiālās atklāšanas līdz noslēguma ceremonijai vai atvadu ballei, lai gan atsevišķi ar svētkiem saistīti pasākumi reizēm risinājušies arī vienu vai divas dienas agrāk vai vēlāk.

četriem vācbaltiešu dziesmu svētkiem. Tās avoti – svētku atspoguļojums pašos vācbaltiešu izdevumos: gan laikrakstos un žurnālos, gan atsevišķos pētījumos. Nozīmīgākais no tiem ir Hugo Vitroka (*Wittrock*) 1933. gadā izdotā grāmata *Der deutsche Männergesang im Baltenlande* [20]. Rakstā iekļauts arī īss pārskats par dziesmu svētkos atskatotajiem vācbaltiešu komponistu darbiem un izceltas dažas tendences, kas turpinājumu radušas latviešu dziesmu svētkos.

\* \* \*

Pašu dziesmu svētku ideju vācbaltieši nenoliedzami aizguvuši no Vācijas, kur atsevišķos reģionos šādi svētki rīkoti jau kopš 19. gadsimta 20. gadiem. Pēc Fridhelma Brusnjaka (*Brusniak*) sniegtajām ziņām, pirmie visas Vācijas dziesmu svētki (*das erste deutsche Sängerefest*) notikuši 1845. gadā Virzburgā [4, 791]. Ideja organizēt ko līdzīgu arī Krievijā, Baltijas provincēs, vietējo vāciešu vidē virmoja ilgi. Tomēr tās īstenojumam bija šķēršļi. Izdevumā *Das Baltische Sängerefest in Riga vom 29. Juni bis zum 4. Juli 1861* (1862) lasām:

*Un tomēr – lai cik jūsmīgi visi un īpaši dziedātpriecīgie kora biedrību locekļi uztvertu ideju par lieliem dziesmu svētkiem [..], nevajag slēpt, cik grūti tos šeit realizēt, salīdzinot ar Vāciju. Visi nosacījumi, kas tur šādu svētku izdošanas atvieglo un veicina – lielāks dziedāšanas biedrību un dziedātāju skaits, lielāka mākslinieciskā izglītība, iespēja vieglāk un ātrāk apvienoties utt. – pie mums izpaužas tikai daļēji vai mazākā mērā. Piedevām vēl pastāvēja bažas, ka diez vai var rēķināties ar lielu pilsētas publiku, ņemot vērā, ka šeit ir daudz n e v ā c u elementu [..] un līdz ar to ienākumi varētu nesegt daudzus dziesmu svētku sarīkošanai neizbēgamos izdevumus [3, 7].*

Domājams, tieši šo iemeslu dēļ vācbaltiešu dziesmu svētku ideja tika īstenota vienīgi 19. gadsimta otrajā pusē. Tiesa, H. Vitroks min arī divus šo svētku priekštečus [20, 22]. Pirmkārt, jau 1836. gadā Rīgā risinājās visas Baltijas (*allbaltisches*) mūzikas svētki (*Düna-Musikfest*), kuros līdzās citiem atskatotajiem būtiska loma bija arī korim – tomēr tie vēl nebija dziesmu svētki šī jēdziena tradicionālajā nozīmē. Otrkārt, 1853. gadā Rēvelē notika dziesmu svētki (*das Liederfest*), taču tiem bija lokāls rakurss. **Pirmie vācbaltiešu dziesmu svētki**<sup>3</sup> (*das baltische Sängerefest*), kas pulcēja dalībniekus no d a ž ā d i e m Baltijas reģioniem un arī vairākiem citiem toreizējās Krievijas apgabaliem, risinājās Rēvelē 1857. gadā no 29. jūnija līdz 3. jūlijam. Pilsētas iedzīvotājiem un viesiem tas bija saviļņojošs notikums, kura pirmreizību viņi apzinājās. Tērbatas nedēļrakstā *Inland* publicētais svētku apskats raksturo arī gatavošanos gaidāmajam pasākumam: *Cik bieži šī tēma [dziesmu svētki – B. J.] Rēvelē bija apspriesta jau mēnešiem ilgi! Daudzi par šo pasākumu tikai kratīja galvas, daži to visu uzskatīja par ārišķīgu muļķību. Un vai pretinieku viedokļus varēja pavisam noraidīt? Šāds pasākums taču mūsu zemē bija pirmoreiz; attālumi starp pilsētām pie mums ir lielāki un satiksme starp tām grūtāka nekā Vācijā [..]. Tā nu, mijoties bažām un cerībām, tuvojās 27. jūnijs. Pilsēta jau bija pārpilna ar svešiniekiem, kas no tuvienes un tālienes ieradās pie mums kā klausītāji, ik mirkli kāda jauna smagā ceļojumekipāža*

nodimdināja pa priekšpilsētas puteklainajām ielām, lai atvestu mums jaunus klausītājus [5, 469].<sup>4</sup>

Šis pats laikraksts vēsta, ka beidzamie viesi – Pēterburgas dziedātāji, kas Rēvelē ieradās 29. jūnijā ar tvaikoņiem – tika sagaidīti ostā, un no turienes namatēvi un viesi svinīgā gājienā devušies uz biržas zāli [5, 472]. Garīgais koncerts izskanēja tajā pašā dienā Sv. Nikolaja baznīcā.<sup>5</sup> Pēterburgas diriģenta un mūzikas direktora Karla Šūberta (*Schubert*) vadībā tika izpildīts šāds repertuārs:

1. Mārtiņš Luters (*Martin Luther*), *Dievs Kungs ir mūsu stiprā pils* (*Ein feste Burg ist unser Gott*)
2. Francis Abts (*Franz Abt*), *Svētdienā* (*Am Sonntag*)
3. K. Kleins (*C. Klein*), *Mesa c moll*

Garīgā koncerta vai tā vokālās daļas ieskandināšana ar korāli *Dievs Kungs ir mūsu stiprā pils* kļuva par tradīciju, kas guva turpinājumu vairākos latviešu dziesmu svētkos – tieša, vienīgi to pirmsākumos. Ar šo korāli vīru kori uzsākuši dziedājumu gan pirmajos novada dziesmu svētkos 1864. gadā Dikļos [14, 142], gan (pēc J. S. Baha fūgas ērģelēm) Pirmajos Vispārējos dziesmu svētkos 1873. gadā Rīgā [10, 9].

1. jūlijā pilsētas mūzikas direktora Augusta Krīgera (*Krüger*) vadībā notika koncerts brīvā dabā, iepretim pilij Katrīnas ielejā. Tērbatas nedēļraksts *Inland* raksturo svētku skatuvi: *Līdzīgi kā [garīgajā koncertā] baznīcā, tā bija izklāta ar paklājiem, un četros stūros atradās augstas kārtis, kuru galos bija četri lieli ģerboņi: priekšpusē Vidzemes un Kurzemes guberņu, aizmugurē Pēterburgas guberņas un Somijas lielkņazistes ģerboņi* [5, 474]. Jāatzīmē gan, ka gaidītie dziedātāji no Helsingforsas (Helsinkiem) nebija ieradušies – domājams, satiksmes grūtību dēļ. Svētkos piedalījās kori no Rēveles, Rīgas, Tērbatas, Pēterburgas, Pērnavas un Narvas. Laicīgā koncerta programma ietvēra 12 numurus, galvenokārt 19. gadsimta vācu komponistu darbus:

1. Frīdrihs Kūlavss (*Kuhlau*), *Ceļotāja nakts dziesma* (*Wanderers Nachtlied*; nosaukuma variants – *Vakara dziesma / Abendlied*)
2. Konradīns Kreicers (*Kreutzer*), *Svētnīca* (*Die Kapelle*)
3. Johans Vencels Kalivoda (jeb Kallivoda – oriģinālā *Kalliwoda*), *Vācu dziesma* (*Das Deutsche Lied*)
4. Nils Gāde (*Gade*), *Brauciens ar gondolu* (*Gondelfahrt*)
5. Nils Gāde, *Studenti* (*Studenten*)
6. Frīdrihs Zilhers (*Silcher*), *Neuzticība* (*Untreue*)
7. Karls Marija fon Vēbers (*Weber*), *Zobendziesma* (*Schwertlied*)
8. Francis Abts (*Abt*), *Ade* (*Ade*)
9. Jozefs Štuncs (*Stuntz*), *Svētku dziedājums* (*Festgesang*)
10. Fēlikss Mendelszons-Bartoldi, *Mednieka atvadas* (*Jägers Abschied*)
11. Gustavs Reiharts (*Reichardt*), *Kas vācietim ir tēvzeme* (*Was ist des Deutschen Vaterland*)
12. Frīdrihs Zilhers, *Loreleja* (*Loreley*)

<sup>4</sup> 27. jūnijs bija diena, kad Rēvelē ieradās lielākā daļa no svētku viesiem – citu pilsētu kordziedātājiem.

<sup>5</sup> Garīgā un laicīgā koncerta programmas publicētas nedēļrakstā *Inland* [5, 473–474], kā arī H. Vitroka grāmatā [20, 23–24].

Svētku programmā ietvertā K. Kreicera dziesma *Die Kapelle* (*Svētņica*; kopija no izdevuma *Frau Musika. Ein Buch für frohe und ernste Stunden* / von Joseph Kürschner. Zweiter Teil. – Berlin • Eisenach • Leipzig; Hermann Hillger Verlag; izdevums bez gada norādes, priekšvārds rakstīts 1897. gadā).

**Die Kapelle.**

M. - Ch. Konradin Kreuger.

Erst. Gingint.

1. Was schim - mert dort auf dem Ber - ge so schön, wenn die Stern - lein hoch am  
Him - mel auf - geh'n? wenn die  
Was schim - mert dort auf dem Ber - ge so schön?  
Stern - lein hoch am Him - mel auf - geh'n? Das ist die Ka - pel - le, hü - und - klein, sie  
la - det den Pil - ger zum Be - ten ein. Das ist die Ka - pel - le, hü - und - klein, sie  
la - det den Pil - ger zum Be - ten ein, sie la - det den Pil - ger zum Be - ten ein.

2. : Was tönet in der Kapelle zur Nacht  
So feierlich ernst in ruhiger Pracht? :  
: Das ist der Brüder geweihter Chor,  
Die Andacht hebt sie zum Herrn empor. :|

3. : Was hallt und klinget so wunderbar  
Vom Berge herab so tief und klar? :  
: Das ist das Glöcklein das in die Gruft  
Am frühen Morgen den Pilger ruft. :|

Carl Breidenstein.

36

Koncerta noslēgumā skanēja Krievijas valsts himna.

Nedēļraksts *Inland* atsauksmē par šo koncertu gan nesniedz dzirdētā kritisku izvērtējumu, toties jo trāpīgi raksturo pašu svētku gaisotni: [...] *laiks bija tik kluss, vieta izvēlēta tik labi, ka dziedātāju uzstāšanos tas ļoti atvieglāja, un vakara saule spīdēja tik maigi, it kā gribētu dalīties ar visiem kopējā priekā. Laukumu pildīja tūkstošiem cilvēku; bija pārdotas 2200 biļetes vien; pēc devītās dziesmas barjeras tika novāktas, un arī ārā gaidošā trūcīgākā publika varēja baudīt svētkus. Tiem vajadzēja kļūt par īstiem tautas svētkiem. Bet to, kādu baudu svētki sagādāja publikas izglītotajai daļai, varēja redzēt klausītāju laipnajās sejās, kad dziedātāju gājiens virzījās cauri parkam; sveicinot un pateicoties dāmas māja no pils balkona un viscaur ceļā ar lakatiņiem, kungi, priedīgi sveicinot, pacēla cepures. Tikai tautas zemākie slāņi bija lielākoties mēmi un it kā sastinguši, tie visā piedalījās, bet īsti nevarēja aptvert daudzo izdarību mērķi [5, 474].*

Īpašu komentāru – atkāpi no pamattēmas – pelnījusi vienīgā programmā iekļautā dziesma, ko radījis savulaik ar Baltiju saistīts skaņradis – mūža nogali Rīgā aizvadījušais un tepat arī apglabātais Konradīns Kreicers (1780–1849). Viņa *Svētnīca (Die Kapelle)* ir tipiska *Liedertafel* tradīcijās veidota kompozīcija. Tā izceļas ar struktūras skaidrību (strofu forma ar piedziedājumu), vienkāršu un reizē cēlu raksturu. Savdabīgu niansi mūzikā ienes bagātīgi izmantotie faktūras kontrasti. Gan korāliski tvertu akordu un unisona, gan solistu kvarteta un kora pretstatījums rosina asociācijas ar Dievnama akustisko gaisotni, balsu un atbalsu miju. Interesantu efektu – priekšstatu par *ieklausīšanos klusumā* – rada brīži, kad melodija kā sastingusi, *pianissimo* dinamikā, atkārtoti vienu un to pašu skaņu *e*, harmoniski to *pārkrāsojot* te *C dur* tonikas, te *a moll* tonikas un dominantes veidolā (vārdi *Das ist die Kapelle, still und klein – Tā ir kapela, klusa un maza*).

*Svētnīca* izceļama arī kā viena no tām dziesmām, kurām latviešu koru kustības entuziasti savulaik pievērsušies, domājams, tieši vācbaltiešu dziedāšanas biedrību ietekmē. 1876. gadā tā iekļauta krājumā *Kokle* (1. d., sastādītājs Pēteris Šanberģis; dziesmas nosaukums *Kapu baznīca*), 1900. gadā – mūzikas žurnāla *Dziesmu Pūrs* 2. numurā, 1908. un 1914. gadā – *Dziesmu rotas* paplašinātajos un pārstrādātajos izdevumos (nosaukumā teksta pirmie vārdi – *Kas kalnā krēsliņā mirdzēdams spīd*, 1908; *Kas kalnā tur krēslā tā mirdz un spīd*, 1914). Varbūt *Svētnīcas* popularitātei ir zināms nopelns tai ziņā, ka K. Kreicers latviešu dziesmu svētku vēsturē iegājis kā vienīgais tajos pārstāvētais ar vācbaltiešu kopienu saistītais komponists: viņa kordarbs *Pavasara nakts* atskaņots Otrajos Vispārējos latviešu dziesmu svētkos 1880. gadā.

Trešais Rēveles dziesmu svētku notikums bija t. s. *pamišus dziedājums (Wechselgesang)* 2. jūlijā – pretstatā koprora sniegumam tas ietvēra atsevišķu koru uzstāšanos un faktiski uzskatāms par *dziesmu kara* priekšvēstnesi. Vējainā laika dēļ šis pasākums gan neesot izdevies, kā iecerēts [20, 24].

Līdzās koncertiem svētki iekļāva vēl virkni citu norišu, tai skaitā vairākus svinīgus gājienus, uguņošanu Katrīnas ielejā 1. jūlijā, kā arī mielastu ar mūziku un daudzām runām 2. jūlijā. Pēc nedēļraksta *Inland* ziņām, divi no rīcības komitejas locekļiem mielasta gaitā uzsaukuši tostu vācu dziesmai [5, 475].

Starp pirmo vācbaltiešu dziesmu svētku dalībniekiem bija arī koris no Rīgas – 1851. gadā dibinātais, mūzikas direktora Hugo Preisa (*Preis*) vadītais *Rigaer Liederkrantz*. Tā dalībnieku gūtie impulsi zināmā mērā ietekmēja arī nākošos, **otros vācbaltiešu dziesmu svētkus** Rīgā 1861. gadā. Galvenie nopelni šo svētku realizācijā bija medicīnas doktoram Karlam Fērsteram (*Förster*): *Vispirms, 1860. gada 17. oktobrī, kā Liedertafel priekšsēdētājs viņš iedvesmoja savus līdzpriekšsēdētājus un Liederkrantz vadību mākslinieciskai sadarbībai, lai apspriestu dziesmu svētku rīkošanu*, raksta izdevums *Das Baltische Sängerefest in Riga vom 29. Juni bis zum 4. Juli 1861* [3, 7]. *Rigaer Liedertafel* un *Rigaer Liederkrantz* kopīgi organizētie svētki notika 1861. gadā no 29. jūnija līdz 4. jūlijam Rīgā, un to vēriens bija jau krietni plašāks: ne vairs 202 dziedātāji kā Rēvelē, bet 670 koristi. Līdzās pirmajos dziesmu

svētkos pārstāvētajām pilsētām Rīgā bija sabraukuši arī kori no Kuresāres (*Arensburg*), Vilandes (*Fellin*), Kuldīgas (*Goldingen*), Aizputes (*Hasenpoth*), Limbažiem (*Lemsal*; dziedātāju vidū arī nākošais Rīgas Latviešu biedrības priekšnieks Rihards Tomsons), Liepājas (*Libau*), Mītavas jeb tagadējās Jelgavas (*Mitau*), Veismaņiem (*Weissenstein*), Cēsīm (*Wenden*) un Maskavas.

Svētku ieskaņa zināmā mērā sasaucās ar to atklāšanu Rēvelē: šoreiz dziedātāji devās no ostas pa izrotātajām ielām uz Melngalvju namu, kur organizatori tos sveica un uzcienāja ar reinvīnu. Garīgais koncerts notika 30. jūnijā Rīgas Domā. Tā pirmo daļu diriģēja Rīgas pilsētas teātra kapelmeistars Johans Jozefs Šrāmeks (*Schrāmek*), savukārt otro – jau pieminētais Hugo Preiss. Programma bija sekojoša:

pirmā daļa

1. Mārtiņš Luters, *Dievs Kungs ir mūsu stiprā pils* (*Ein feste Burg*)
2. Luidži Kerubīni (*Cherubini*), *Missa pro defunctis* (Rekviēms)

otrā daļa

1. Heinrihs Māršners (*Marschner*), XI psalms
2. Bernhards Kleins (*Klein*), motete *Cik jauks ir Tavs mājoklis* (*Wie lieblich ist Deine Wohnung*)
3. Frīdrihs Šneiders (*Schneider*), *Jehova, Tev gavilējam* (*Jehovah, Dir frohlocket*)

Laicīgais koncerts notika 2. jūlijā jaunuzceltajā Rīgas dzelzceļa stacijā, kur bija ierīkota svētku halle. Programma ietvēra 15 dziesmas:

pirmā daļa (diriģē H. Preiss)

1. Konradīns Kreicers (*Kreutzer*), *Aitu gana svētdienas dziesma* (*Schäffers Sonntagsglied*)
2. Ludvigs (*Luijs*) Vilhelms Maurers (*Maurer*), *Dziedājums* (*Der Gesang*)
3. Francis Abts (*Abt*), *Meža dziesma* (*Waldlied*)
4. Frīdrihs Šneiders (*Schneider*), *Sirds drosmes pilna* (*Herz voll Mut*)
5. Frīdrihs Kikens (*Kücken*), *Normaņa dziesma* (*Normanns Sang*)

otrā daļa (diriģē J. J. Šrāmeks)

1. Ludvigs van Bēthovens, *Dieva gods* (*Ehre Gottes [aus der Natur]*)
2. Francis Abts, *Maija nakts* (*Mainacht*)
3. Karls Fišers (*Fischer*), *Rozīte mežā* (*Röslein im Wald*)
4. Jūliuss Oto (*Otto*), *Vācu mierinājums* (*Deutscher Trost*)
5. Konrāds Makss Kuncs (*Kunz*), *Himna Odīnam* (*Hymne an Odin*)

trešā daļa (diriģē H. Preiss)

1. Heinrihs Māršners (*Marschner*), *Dziesma* (*Lied*)
2. Valentīns Eduards Bekers (*Becker*), *Baznīciņa* (*Das Kirchlein*)<sup>6</sup>
3. Fēlikss Mendelszons-Bartoldi, *Mednieka atvadas* (*Jägers Abschied*)
4. Gustavs Reiharts (*Reichardt*), *Kas vācietim ir tēvzeme* (*Was ist des Deutschen Vaterland*)

<sup>6</sup> Grāmatā *Das Baltische Sängerefest in Riga vom 29. Juni bis zum 4. Juli 1861* [3, 36], kā arī H. Vitroka pētījumā *Der deutsche Männergesang im Baltienlande* [20, 28] šis komponists kļūdaini minēts kā B. Bekers. Pareizie autora iniciāļi atrodami svētku kora balsu komplektā, kas glabājas Latvijas Nacionālās bibliotēkas Mūzikas nodaļā (*Baltisches Sängerefest zu Riga. 1861. – Theil 1–2.* – Rīga: Ernst Plates Stein- und Buchdruckerei, 1861).

ceturtdā daļa (diriģē J. J. Šrāmekš)  
Fēlikss Mendelszons-Bartoldi, *Svētku dziedājums māksliniekiem (Festgesang an die Künstler)*

Arī šo koncertu noslēdza Krievijas valsts himna.

To, cik spēcīgu patriotisko jūtu uzliesmojumu vācbaltiešos – līdzīgi kā vēlāk latviešos – raisījuši dziesmu svētki, atspoguļo nedēļrakstā *Inland* lasāmā atsauksme: *Auditorija – vairāk nekā 5000 personas – visiem dziedājumiem sekoja ar visdziļāko interesi, it īpaši [..] “Kas vācietim ir tēvzeme” izsauca ovāciju vētru, pēc kuras dziesma tika atkārtota [16, 462]. Arī 2. jūlija goda mielasta runas, kas publicētas izdevumā *Das Baltische Sängerefest in Riga [..]*, liecina, ka vācu patriotisma gars sitis augstu vilni – svētku viesi, Pēterburgas pārstāvja P. van der Beka (*van der Beck*) runā cildināta vāciskā apziņa, vāciskā omulība, vācu priecīgais prāts un harmonija. Turpinājumā šis orators uzsvēris: *Baltijas dziesmu svētki, uz kuriem viesi ne tikai no Baltijas provincēm, bet arī no Krievijas valsts sirds sūtīti ar prieku, pat ar gaviļēm, ir spīlēts pierādījums, ka vācu garam, vāciskuma apziņai un, atļaujiet man teikt, pat vācu lepnumam (jo mēs drīkstam būt lepni, ka saucamies “vācieši”), nav robežu [3, 66].**

Koncertos piedalījies arī orķestris 70 mūziķu sastāvā, tomēr konkrētu ziņu par tā programmu nav.

Svētku trešais notikums – *pamīšus dziedājums* – noritēja tajā pašā dienā Ķeizardārzā. Vislielāko atsaucību apmēram 10 000 klausītāju vidū guva koris no Pēterburgas – *St. Petersburger Liedertafel*.

3. jūlija vakarā atbilstoši programmai notika atvadu balle, kas ieilga līdz rītam. Vispārējā noskaņa bija tik pacilājoša, ka organizatori nolēma svētkus pagarināt, un svinības turpinājās vēl 4. jūlijā Melngalvju namā. Tikai 5. jūlijā agri no rīta dziedātāji gājienā devās uz ostu, un H. Vitroks vēsta, ka no rīdzinieku logiem pār viņiem esot nolijis *puķu lietus* [20, 28].

Raksturojot otro vācbaltiešu dziesmu svētku ietekmi uz latviešu koru kustību, īpaši izceļams 2. jūlija koncertā atskaņotais L. van Bēthovena *Dieva gods*. Šī dziesma, kura vēlāk kļuva arī par vienu no latviešu koru garīgā repertuāra stūrakmeņiem, skanējusi gan Pirmajos (1873; ar nosaukumu *Tā debess slavē tā Mūžīgā spēku*), gan Piektajos (1910) Vispārējos latviešu dziesmu svētkos. Savu popularitāti skaņdarbs nav zaudējis arī padomju laikā: kā atzīmē Ilma Grauzdiņa un Oļģerts Grāvītis, šajā periodā tas iekļauts koncertprogrammās ar *tendenciozi aplamu* (resp., nerelīģisku) pārdzejojumu – kā *Himna dabai* [10, 9]. Zināmu vietu latviešu koru repertuārā ieņēmusi arī K. Kreicera *Aitu gana dziesma*, kurai latviskojumā dots nosaukums atbilstoši teksta pirmajai rindiņai – *Ši ir tā Kunga dien'* (*Das ist der Tag des Herrn*). Tā ietverta J. Cimzes veidotajā *Dziesmu rotā* u. c. izdevumos.

Par vācbaltiešu dziesmu svētku tradīcijas turpinājumu kļuva **trešie** svētki Rēvelē 1866. gada 3.–9. jūlijā. Pēctecību apliecina jau garīgā un laicīgā koncerta vietas izvēle: pirmais notika 5. jūlijā Sv. Nikolaja baznīcā, otrs – 6. jūlijā ēkā, kas speciāli uzbūvēta iepretim pilij Katrīnas ielejā; abos bijis vērojams *milzīgs publikas pieplūdums* [20, 39]. Programmas bija sekojošas [20, 38–40]:

## garīgais koncerts

1. Karls Lēve (*Löwe*), *Tu gludais egles stumbrs (Du ebener Stamm der Fichte)* no oratorijas *Dzelzs čūska (Die ehernen Schlange)*
2. Morics Hauptmanis (*Hauptmann*), motete *Lai slavēts Dievs (Ehre sei Gott)*
3. Francis Šūberts, *Salve Regina*
4. Antonio Loti (*Lotti*), *Vere languores nostros*
5. Karls Lēve, 23. psalms  
(diriģē mūzikas direktors Jūliuss Jēkels – *Jäkel*)
6. Ludvigs van Bēthovens, *Dieva gods (Ehre Gottes)*
7. Francis Šūberts, *Himna svētajam garam (Hymne an den heiligen Geist)*
8. Francis Vilners (*Wüllner*), 28. psalms  
(diriģē A. Krīgers)

## laicīgais koncerts

pirmā daļa (diriģē J. Jēkels)

1. Johanness Bešnits (*Beschnitt*), *Ozianna (Ossian)*
2. Fēlikss Mendelszons-Bartoldi, *Priecīgais ceļotājs (Der frohe Wandersmann)*
3. Ferdinands Mēringa (*Möhring*), *Dzejnieka kaps pie Reinas (Das Dichtergrab am Rhein)*
4. Jūliuss Oto Grimms (*Grimm*), *Rīta ceļojums (Morgenwanderung)*
5. Jūliuss Oto Grimms, *Uz priekšu (Vorwärts)*
6. Frīdrihs Zilhers (*Silcher*), *Tālumā (In der Ferne)*
7. Frīdrihs Zilhers, *Kurp ar prieku (Wohin mit der Freud)*
8. Francis Lahners (*Lachner*), *Mīts par vētru (Sturmesmythe)*

otrā daļa (diriģē A. Krīgers)

1. Fēlikss Mendelszons-Bartoldi, dubultkoris no mūzikas lugai *Antigone*
2. Frīdrihs Zilhers, *Barbarosa (Barbarossa)*
3. Frīdrihs Zilhers, *Puišu prieks (Burschenlust)*
4. Karls Ekerts (*Eckert*), *Kuģotāju dziesma (Schifferlied)*
5. Nils Gāde (*Gade*), *Heinrihs Frauenlobs (Heinrich Frauenlob)*
6. Fēlikss Mendelszons-Bartoldi, *Atvadu dziesma (Abschiedstafel)*
7. Francis Abts (*Abt*), *Ade (Ade)*
8. Maksis Bruhs (*Bruch*), *Romiešu triumfa gājiens (Römischer Triumphzug)*

<sup>7</sup>H. Vitroks raksta: *Šī izcilā koncerta radītājs iespaids bija tik varens un milzīgs, kādu Rēvelē laikam nav piedzīvojis neviens uzvedums. Sekoja sajūsmas vētra, kas jo saprotamāka, ņemot vērā, ka diriģents un atskaņotāji, kā jau atzīmēts, bija izcili mākslinieki no valsts galvaspilsētas, kuriem ir lieli nopelni svētku veiksmē [20, 39–40].*

Īpaša šo svētku novitāte bija vokāli instrumentālais koncerts, ko diriģēja savulaik ievērojams komponists, galma kapelmeistars Eduards Napravņiks no Pēterburgas.<sup>7</sup> Viņa vadībā Rēveles un Pēterburgas mūziķi 8. jūlijā atskaņoja sekojošus darbus:

1. Roberts Šūmanis, uvertīra operai *Genoveva*
2. Ludvigs van Bēthovens, *Piektais klavierkoncerts*; solists Teodors Šteins (*Stein*)
3. Volfgangs Amadejs Mocarts, *Ave verum corpus*  
(ar jauktā kora līdzdalību)



4. Georgs Frīdrihs Hendelis, *Aleluja (Hallelujah)* no oratorijas *Mesija* (ar jauktā kora līdzdalību)
5. Antons Rubiņš, *Fausts*
6. Ludvigs van Bēthovens, *Piektā simfonija*

Arī šie dziesmu svētki līdztekus koncertiem ietvēra vairākas balles, goda mielastus un gājienu – viskrāšņākais no tiem bija lāpu gājiens 7. jūlija pusnaktī pa pilsētas galvenajām ielām uz rātsnamu.



1866. gada dziesmu svētku ieejas karte (glabājas Latvijas Nacionālās bibliotēkas Sīkiespiedarbu un attēlizdevumu nodaļā)

Kopumā trešajos vācbaltiešu dziesmu svētkos piedalījās apmēram 700 koristi, kas pārstāvēja 26 dziedāšanas biedrības no Rīgas (*Liedertafel*, *Liederkranz*, *Sängerkreis* un *Männerengesangverein*), Rēveles, Tērbatas, Mītavas, Pēterburgas, Maskavas, Pērnavas, Kuresāres, Vilandes, Limbažiem, Veismaņiem, Valmieras, Narvas, Cēsīm un Tveras. Interesanti atzīmēt, ka koru vidū bijusi arī viena krievu dziedāšanas biedrība – *Gusli* (Rēvele).

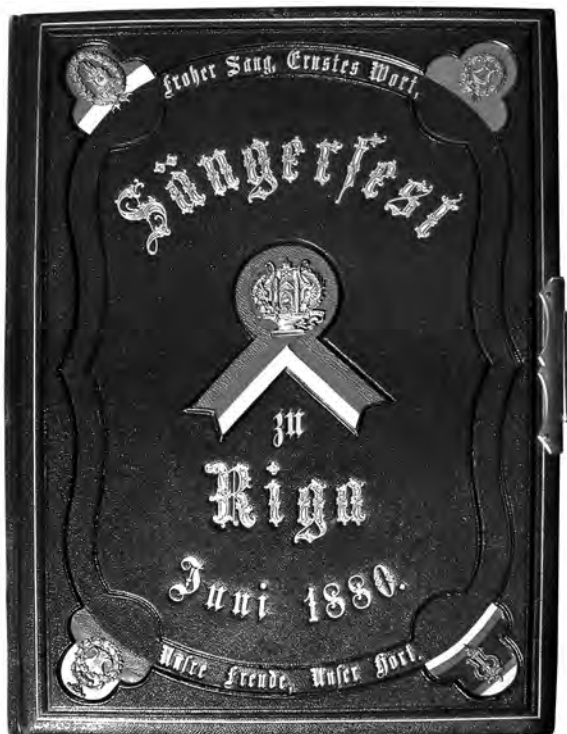
Kā redzams, vācbaltiešu dziesmu svētku dalībnieku pulks, tradīcijai attīstoties, kļuva arvien kuplāks. Savu kulmināciju tas sasniedza 1880. gadā, **ceturtais vācbaltiešu dziesmu svētkos**, kas no 14. līdz 18. jūnijam risinājās Rīgā. Šoreiz, pēc H. Vitroka sniegtās informācijas [20, 43], dalībnieku pulkā bija 34 vīru kora biedrības ar vairāk nekā tūkstoš dziedātājiem. Līdzās 1866. gada Rēveles svētkos reprezentētajām pilsētām un miestiem (izņemot Veismaņus, Narvu un Tveru) Rīgas svētkus kuplināja arī dziedātāji no Dinaburgas (*Dünaburg*) jeb tagadējās Daugavpils, Pleskavas, Kuldīgas (*Goldingen*), Veru, Liepājas (Lībavas), Tukuma, Ventspils un Valkas. Šo svētku atribūtika Latvijas muzejos un bibliotēkās ir pārstāvēta visbagātīgāk.

Rīgas vēstures un kuģniecības muzejā glabājas jau iepriekš raksturotā svētku piemiņas lente (sk. 33. lpp., 2. norādi) un medaļa.



42

Latvijas Akadēmiskās bibliotēkas Rokrakstu un reto grāmatu nodaļā ir iespēja aplūkot svētku goda grāmatu, kurā reģistrēti visi to dalībnieki.





Savukārt Latvijas Nacionālās bibliotēkas Sīkiespieddarbu un attēlizdevumu nodaļā var apskatīt svētku koncerta un banketa ieejas karti.



43

Pateicos Rīgas vēstures un kuģniecības muzeja, Latvijas Akadēmiskās bibliotēkas Rokrakstu un reto grāmatu nodaļas un Latvijas Nacionālās bibliotēkas Sīkiespieddarbu un attēlizdevumu nodaļas darbiniekiem par atbalstu šo ilustrāciju tapšanā.

<sup>8</sup> Garīgā un laicīgā koncerta programma publicēta vairākos 1880. gada jūnija preses izdevumos, piemēram, avīzes *Rigasche Zeitung* 1880. gada 136. numurā (14./26. jūnijs). Saisinātā versijā (neminot atskaņotājsastāvu) tā izklāstīta arī H. Vitroka pētījumā [20, 44].

Pirmais dziedātāju gājiens 14. jūnijā virzījās no Rātslaukuma uz svētku halli Strēlnieku dārzā. *Neviena pat no garākajām ielām nebija tik liela, lai viņus visus pilnībā uzņemtu*, vēstī aculiecinieks *Rigasche Zeitung* slejās; šajā pašā avīzē lasām, ka dziedātājus esot sveikuši tūkstošiem rīdzinieku [7]. Strēlnieku dārzā koristus sagaidīja orķestris ar vairāk nekā simt mūziķiem – profesionāliem māksliniekiem un amatieriem. *Rigasche Zeitung* raksta: *kad svētku komiteja ar 1861. gada svētku milzīgo karogu gājiena priekšgalā ienāca halles portālā, šis lielais orķestris uzsāka dziedoņu svinīgo cīņas maršu no Riharda Vāgnera “Tanheizera”, kas šai sakarā Rīgā pirmoreiz izskanēja savā oriģinālversijā, ar divām sākumā šķirtām un vēlāk kopā spēlējošām grupām – atsevišķu metāla pūšamo un lielu, sastāva ziņā jauktu orķestra grupu* [7]. Strēlnieku dārzā pirmatskaņojumu piedzīvoja jaunā vācbaltiešu komponista Aleksandra Štēģera (*Staeger*; 1857–1932) *Apsveikuma dziesma (Begrüßungslied)*, kas bija godalgota īpašā pirmssvētku konkursā; tās teksta autors bija vietējais dzejnieks un komponists Rūdolfs Zeiberlihs (*Seuberlich*; 1841–1913).

Gan garīgais, gan laicīgais koncerts šoreiz notika svētku hallē.<sup>8</sup> Garīgajā koncertā mūzikas direktora un komponista Vilhelma Bergnera juniora (*Bergner*; 1837–1907) vadībā 15. jūnijā izskanēja šādi darbi:

1. Vilhelms Bergners juniors, *Ievads 150. psalmam (Introitus zum 150. Psalm)*
2. Kristiāns Finks (*Fink*), 95. psalms lielam korim un orķestrim
3. Roberts Folkmanis (*Volkmann*), Mesa lielam un mazam korim ar orķestra pavadījumu V. Bergnera juniora instrumentācijā
4. Karls Reineke (*Reinecke*), *Svētās ģimenes bēgšana (Flucht der heiligen Familie)* mazam korim un orķestrim
5. Ferdinands Hillers (*Hiller*), 93. psalms lielam korim un orķestrim

Recenzijās īpaša uzmanība veltīta V. Bergnera skaņdarbam. Viņa *Ievads 150. psalmam*, kā atzīst *Rigasche Zeitung* mūzikas kritiķis, *iedvesa mums visiem respektu. Izklāsts ir stingri ieturēts baznīcas stilā, cildeni iecerēts, un tā lēnie akordi, kas līdzīgi spēkpilniem soļiem, patiesi pacilā* [18]. Savukārt laikmetīgā vācu autora R. Folkmaņa mesa neguva tik viennozīmīgu atzinību. Jau citētajā recenzijā tā raksturota šādi: *To, ka mesa atstāj brīžam milzīgu iespaidu, nevar un nevarēs noliegt laikam neviens, bet to, ka tai ir arī savas vājās vietas, piemēram, pārlietu sentimentālais “Benedictus”, daļēji arī “Sanctus” un “Agnus”, gan pamanīs drīzāk mūziķis, nevis lajs* [18].

Laicīgo koncertu 17. jūnijā, kā atzīmē H. Vitroks [20, 44], apmeklēja apmēram 7000 klausītāju. To diriģēja divi Rīgas mūzikas direktori: pirmo daļu Alberts Bernts (*Berndt*), savukārt otro – Emīls Zīgerts (*Siegert*). Programmā bija sekojoši darbi:

pirmā daļa

1. Karls Marija fon Vēbers, *Gaviļu uvertūra (Jubel-Ouvertüre)* lielam orķestrim ar noslēgumā pievienotu Krievijas valsts himnu (Alekseja Ļvova mūzika, apdarinājis V. Bergners juniors)
2. Konradīns Kreicers (*Kreutzer*), *Deja ar ieročiem (Waffentanz)* lielam korim

3. Antons Marija Štorhs (*Storch*), *Brauciens pa Reinu (Rheinfahrt)* mazam korim un solistiem
4. Fēlikss Mendelszons-Bartoldi, *Ceļojuma dziesma (Wanderlied)* mazam korim un solistiem
5. Karls Perfalls (*Perfall*), dziesma *Vēl ir šis brīnišķais zelta laiks (Noch ist die blühende, goldene Zeit)* no lugas *Valdmeistersa precību brauciens (Waldmeisters Brautfahrt)*
6. Jozefs Reinbergers (*Rheinberger*), balāde *Vitekinds (Wittekind)* lielam korim un orķestrim

otrā daļa

1. Maksis Bruhs (*Bruch*), *Normaņu gājiens (Normannenzug)* baritona solo, lielam korim un orķestrim; solists Nikolauss Valldorfs (*Walldorf*)
2. Roberts Zeiberlihs (*Seuberlich*), *Tūles karalis (Der König in Thule)* lielam korim
3. Nikolajs fon Vilms (*von Wilm*), *Tīringenes krustnešu dziesma (Lied Thüringer Kreuzfahrer)* mazam korim
4. Hugo Preiss (*Preis*), *Mans kaps (Mein Grab)* mazam korim
5. Heinrihs Cellners (*Zöllner*), *Cantilena potatoria* mazam korim
6. Rūdolfs Veinvurms (*Weinwurm*), valsis *Mīlas dziesmas (Liebeslieder)* lielam korim un orķestrim

45

Vācbaltiešu komponistu mūzika šajā koncertā skanēja vairāk nekā jebkad agrākajos dziesmu svētkos – to pārstāvēja K. Kreicera (1780–1849), R. Zeiberliha seniora (1800–1856), N. fon Vilma (1834–1911) und H. Preisa (1815–1862) skaņdarbi. Trīs pēdējās no minētajām kompozīcijām publicētas izdevumā *Festgabe zur 50jährigen Jubelfeier der Rigaer Liedertafel* (1883). To vidū, pēc šo rindu autores ieskata, visinteresantākā ir Roberta Zeiberliha dziesma ar J. V. fon Gētes vārdiem *Tūles karalis (Der König in Thule)*. Skaņdarbs piesaista uzmanību jau ar pirmajām taktīm, kas ieturētas noslēpumaini balādiskā vēstījuma noskaņā un rāda autoru kā spilgtu koloristu. *Liedertafel* stilā ne tik bieži sastopamā harmoniskā bagātība, respektīvi, visai brīvais blakus pakāpju akordu un maiņu skaņkārtas izmantojums ienes skanējumā senatnīgi tautisku nokrāsu. Arī faktūras veidols – klusināti vienbalsīgs sākums, kas tikai pakāpeniski pārtop div-, trīsbalsībā un visbeidzot korāliskā četrbalsībā – piešķir dziesmai individuālus vaibstus. Tiesa, burtiska strofu forma, kuras gaitā trīs reizes izklāstīts viens un tas pats mūzikas materiāls, šķiet spriegajam balādes sižetam pārāk statiska – sākotnējā *intriga* atslābst. Taču kopumā šī dziesma, šķiet, arī mūsdienās varētu reprezentēt vācbaltiešu 19. gadsimta kormūziku kā viens no tās spilgtākajiem paraugiem.

R. Zeiberlihs, *Der König in Thule*  
 (Tūles karālis, pirmais pants – kopija  
 no izdevuma *Festgabe zur 50jährigen  
 Jubelfeier der Rigaer Liedertafel*. – Riga:  
 Seezen, 1883).

44

# Der König in Thule.

Goethe.

N<sup>o</sup> 12.

Langsam.

R. SEUBERLICH.

Tenore. *p*

V. I. Es war ein Kö-nig in Thu-le, gar

Bassi. *p*

treu bis in sein Grab, dem ster-bend sei-ne Buh-le ei-nen

gold-nen Be-cher gab. Es ging ihm nichts da-rü-ber, er

Die Au-gen

leert ihn je-den Schmaus; die Au-gen gin-gen ihm

45

*f* *ff* *so* *pp*

ü-ber, so oft er frank-dar-aus, so oft er

*pp* *so*

oft er trank

trank dar-aus.

oft er trank dar-aus.

Preses atsauksmes tomēr liecina, ka dziesmu svētku klausītāju interesi visvairāk saistījis H. Preisa *Mans kaps*. [...] *sirsnīgs, vienkāršs kvartets tautiskā garā* [...]. *Preisa dziesmu nācās pat atkārtot, raksta avīzes Rigasche Zeitung recenzents* [19]. *Zeitung für Stadt und Land* slejās atzinīgi vērtēta arī K. Kreicera *Deja ar ieročiem – ļoti saistoša kompozīcija; tekstā kvēlojošā jūsma, kas liek ik mirkli būt gatavam upurēt savu dzīvību Tēvzemes labā, arī mūzikā gūst cienīgu izteiksmi* [21].

17. jūnijā notika pamīšus dziedājums Ņeizardārzā. Vairāki preses izdevumi un H. Vitroks [20, 45] atzīmē, ka īpaši augstu vērtējumu tajā guva *St. Petersburger Liedertafel* un kora biedrības *Pernauer Männergesangverein* solokvartets. Bez tam svētki ietvēra virkni saviesīgu pasākumu, tai skaitā atvadu balli 18. jūnija vakarā.

\* \* \*

Lai arī 1880. gada dziesmu svētku vēriens un publikas lielā atsaucība iedvesa cerību uz tradīcijas uzplaukumu nākotnē, realitāte izrādījās gluži pretēja un visai skaudra: ceturtie dziesmu svētki vācbaltiešiem bija pēdējie. Tradīcijas noriets neapšaubāmi saistīts ar Krievijas piekopto rusifikācijas politiku, kas tiecās mazināt vācu ietekmi Baltijas reģionā. Iespējams, ka tā netieši ietekmēja arī jau raksturoto trešo (1866) un ceturto (1880) dziesmu svētku norisi – atšķirībā no pirmajiem (1857) un otrajiem (1861) to programmā vairs nebija nevienas dziesmas, kuras nosaukumā būtu uzsvēta vāciski patriotiskā tematika. Neraugoties uz to, krievu laikraksti vācbaltiešiem pārmeta tieši svētku politizāciju. 1880. gada svētku norisi *Рижский Вестник* slejās komentēja ne vien recenzenti, bet arī anonīms politisks apskatnieks, rakstot:

*Cilvēkam, kurš daudz maz pazīst Baltijas vācu politiķu paradumus un rīcības veidu, ir skaidrs kā diena, ka viņu galvenā vēlme bija gūt iespēju apspriest ar saviem tautiešiem stāvokli reģionā.*

*Tā, piemēram, 1861. gada dziesmu svētki tika rīkoti ar domu apmainīties viedokļiem un saskaņot tos jautājumā par krievu zemnieku brīvīšanu, kam, pēc Baltijas vācu vadoņu vispārēja uzskata, neizbēgami vajadzēja ietekmēt situāciju ar zemes īpašumiem Baltijā – un ietekmēja jau arī! Tieši tāpat nule kā beigušos Rīgas dziesmu svētku pamatā bija doma, izmantojot cēlu ieganstu, sapulcēties un saskaņot viedokļus par vienotu rīcību attieksmē pret gaidāmo miertiesu ieviešanu, kas ir pirmais solis ceļā uz turpmākām tieslietu reformām šajā reģionā* [22].

Līdz Pirmajam pasaules karam bija vēl vairāki mēģinājumi atdzīvināt vācbaltiešu dziesmu svētku kustību – tie aprakstīti H. Vitroka grāmatā *Der deutsche Männergesang im Baltenlande* [20, 46–51] – tomēr visi šie centieni beidzās ar neveiksmi. 1911. gada aprīlī vācbaltiešu kopiena atradās jau šķietami vistuvāk ieceres īstenojumam: bija izveidota piekto vācbaltiešu dziesmu svētku komiteja. Drīz vien tās dalībnieki tika iepazīstināti ar kādu varas iestāžu cirkulāru. Šis dokuments vēstīja, ka pašreizējā politiskajā situācijā, kad priekšplānā izvirzās naidīgums pret sveštautiešiem un viņu kultūras centieniem, laiks dziesmu svētkiem [...] nebūtu sevišķi labvēlīgs [20, 50–51]. Guberņas vadība pieprasīja nosaukt personu, kas būtu atbildīga, lai

svētkos neskanētu politiskas runas. Neviens šādu atbildību uzņemties neuzdrošinājās; vairīšanās no tās un arī praktiskas grūtības kļuva par cēloņiem vācbaltiešu dziesmu svētku tradīcijas apsīkumam.

Tomēr atsevišķi šīs tradīcijas elementi turpina dzīvot un attīstīties latviešu dziesmu svētku ietvaros. Līdzās citiem faktoriem to apliecina svētku norises vietas izvēle. Tieši vācbaltieši 1861. gadā dziesmu svētku *beigu akordu – pamīšus dziedājumu* – pirmoreiz saistīja ar Ķeizardārzu. Kā jau zināms, šajā pašā vietā 1873. gadā notika Pirmo Vispārējo latviešu dziesmu svētku laicīgais koncerts un dziesmu karš. Pēctecības līniju iezīmē arī 1861. gada vācbaltiešu dziesmu svētku garīgā koncerta norises vieta – Rīgas Doms: tieši 1873. gada dziesmu svētkos latviešu mūziķi pirmoreiz guva iespēju koncertēt pie Doma ērģelēm. Sasaukšanos starp vācbaltiešu un latviešu dziesmu svētkiem atspoguļo jau pieminētā, vairāku pētnieku konstatētā svētku struktūras līdzība, tāpat šī raksta gaitā akcentētās paralēles atsevišķos repertuāra aspektos. Tas viss vēlreiz apstiprina – latviešu kora kustība nav tikai pirmatnēji tīras nacionālās savdabības izpausme, un tās īpašā pievilcība sakņojas arī sakausējumā ar vācbaltiešu kultūras mantojumu.



### **Zusammenfassung**

Letten und Esten haben die Idee der Sängerbefeste von Deutschbalten übernommen – diese Tatsache ist heute allgemeinbekannt. Darum scheint es im ersten Augenblick wie ein Paradox, dass fast keines von den deutschbaltischen Sängerbefesten, die in Reval (heutigem Tallinn) und Riga abwechselnd veranstaltet wurden (1857, 1861, 1866, 1880), grösseres Interesse der lettischen Presse hervorgerufen hatte. Das ist vielleicht durch die komplizierten politischen Beziehungen beider nationalen Gruppen zu erklären. Auch später haben die lettischen Musikforscher sich nur selten den einzelnen Aspekten der deutschbaltischen Sängerbefeste zugewandt. Dieser Artikel enthält die Zusammenfassung einer verhältnismässig detaillierten Information über die deutschbaltischen Sängerbefeste, die in Zeitungen und Zeitschriften der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in der Forschung von Hugo Wittrock *Der deutsche Männergesang im Baltenlande* (Riga 1933), sowie auch in den Museen und Bibliotheken von Riga zu finden sind. Die Numerierung der Sängerbefeste ist von H. Wittrock (die Veranstalter haben sie, im Unterschied zu Letten, nicht streng numeriert).

**Das erste baltische Sängerbefest** in Reval 1857 enthielt das geistliche Konzert in der Nikolaikirche am 29. Juni, das weltliche Konzert im Freien, dem Katharinental-Schloss gegenüber, am 1. Juli, der Wechselgesang am 2. Juli, mehrere Festzüge und ein breites Unterhaltungsprogramm. Insgesamt haben sich in Reval 202 Sänger versammelt. Wie an diesem, so auch an allen folgenden deutschbaltischen Sängerbefesten haben die Männerchöre aus heutigem Lettland, Estland und Russland teilgenommen. Die Musik der deutschen Komponisten des 19. Jahrhunderts (F. Kuhlau, K. Kreutzer, F. Silcher, K. M. von Weber, F. Abt, J. Stuntz, F. Mendelssohn-Bartholdi, G. Reichardt u. a.) bildete den grössten Teil des Repertoires. Das geistliche Konzert dieses und auch des zweiten baltischen Sängerbefestes wurde durch *Ein feste Burg ist unser Gott* von M. Luther eröffnet. Das Singen dieses Chorals am Anfang des Festes wurde zur Tradition, die auch bei den früheren lettischen Sängerbefesten fortgesetzt wurde: mit diesem Lied wurde der Gesang der Männerchöre wie beim ersten regionalen lettischen Sängerbefest in Dikļi (Dikeln) 1864, so auch beim Ersten Allgemeinen lettischen Sängerbefest in Riga 1873 eröffnet. Aus dem Programm des weltlichen Konzerts ist das Lied von K. Kreutzer *Die Kapelle* hervorzuheben. Dieses Werk, das durch eigenartige Gegensätze der Klanglichkeit kennzeichnend ist, wurde, vielleicht unter gewissem Einfluss des deutschbaltischen Chorwesens, auch ins Repertoire vieler lettischen Chöre der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts aufgenommen.

Am **zweiten baltischen Sängerbefest** in Riga 1861 haben 670 Choristen teilgenommen, darunter der künftige Vorsitzende des Rigaer Lettischen Vereins Rihards Tomsons. Das geistliche Konzert fand am 30. Juni im Rigaer

Dom statt, das weltliche – am 2. Juli in der Festhalle im Neubau der Riga-Dünaburger Eisenbahngesellschaft, der Wechselgesang – an demselben Tag im Kaiserlichen Garten. Auch diesmal herrschten im Programm die Lieder der deutschen Komponisten aus dem 19. Jahrhundert vor (H. Marschner, B. Klein, K. Kreutzer, L. Maurer, F. Schneider, F. Kücken, F. Abt, J. Otto, K. M. Kunz, V. E. Becker, F. Mendelssohn-Bartholdi u. a.), darunter die Komposition von L. van Beethoven *Ehre Gottes [aus der Natur]*, die später auch ins Repertoire der lettischen Chöre eingegangen war und wie bei dem Ersten (1873), so auch bei dem Fünften (1910) Allgemeinen lettischen Sängerfest aufgeführt wurde. Einen besonderen Beifall der Hörer des zweiten baltischen Sängerfestes hat die patriotische Thematik gefunden: das Lied von G. Reichardt *Was ist des Deutschen Vaterland* wurde, wie die Zeitschrift *Inland* (1861, 24. Juli, S. 462) schreibt, auf die Forderung des Publikums wiederholt. In der Musikabteilung der Nationalbibliothek Lettlands ist eine komplette Sammlung der Chorstimmen aus dem zweiten baltischen Sängerfest erhalten (*Baltisches Sängerfest zu Riga: 1861. – Theil 1–2.* – Riga: Ernst Plates Stein- und Buchdruckerei, 1861).

Zum **dritten baltischen Sängerfest** in Reval 1866 waren 26 Männerchorvereine mit ungefähr 700 Choristen eingetroffen. Obwohl die allgemeine Stimmung des Festes, wie immer, ausgesprochen *deutsch* war, ist es interessant zu bemerken, dass unter den Teilnehmern auch ein russischer Chor aus Reval (*Gusli*) war. Das geistliche Konzert fand am 5. Juli in der Nikolaikirche statt, das weltliche – am 6. Juli auf einem dem Katharinentaler Kaiserschloss gegenüber errichteten Aufbau. Zur besonderen Novität des Festes wurde das vokal-symphonische Konzert am 8. Juli unter der Leitung des hervorragenden Komponisten und Hofkappelmeisters aus Sankt-Petersburg Eduard Napravnik. In diesem Konzert wurden das Klavierkonzert Nr. 5 und die Symphonie Nr. 5 von L. van Beethoven, sowie auch die Werke von G. F. Händel, W. A. Mozart, R. Schumann und A. Rubinstein aufgeführt. In der Abteilung der Kleindruckwerke und der Bilderausgaben der Nationalbibliothek Lettlands ist die Festkarte dieses Festes erhalten.

34 Männerchorgesangvereine mit mehr als 1000 Sängern haben am **vierten baltischen Sängerfest** in Riga 1880 teilgenommen. Die Attribute dieses Festes sind in Bibliotheken und Museen Lettlands besonders reichlich repräsentiert.

Im Rigaer Museum für Stadtgeschichte und Schifffahrt (*Rīgas vēstures un kuģniecības muzejs*) befinden sich die Denkmünze und das Andenkensband des Festes. In der Abteilung der Handschriften und Raritäten der Akademischen Bibliothek Lettlands ist das Ehrenbuch des Festes erhalten. In der Abteilung der Kleindruckwerke und der Bilderausgaben der Nationalbibliothek kann man eine Festkarte und die Karte für einen Besucher des Banketts besichtigen.

In der Festhalle im Schützengarten fand am 15. Juni das geistliche und am 17. Juni das weltliche Konzert statt. Die deutschbaltische Musik wurde durch die Kompositionen von W. Bergner Junior, C. Kreutzer, R. Seuberlich, N. von Wilm und H. Preis stärker denn je vertreten. Als eine besonders

interessante Komposition ist das Lied *Der König in Thule* von R. Seuberlich hervorzuheben, das eine Neigung des Komponisten zur Klangmalerei widerspiegelt und einen für den Stil des Liedertafels nicht oft charakteristische harmonische Reichtum enthält. Am 17. Juni gab es auch einen Wechselgsang im Kaiserlichen Garten.

Die Versuche die Tradition der deutschbaltischen Sängereffestefortzusetzen waren nach 1880 leider erfolglos, und das ist unter anderem auch mit der Politik der Russifikation zu erklären. Einige Elemente dieser Tradition leben aber auch heute im Rahmen der lettischen Sängereffestefortsetzung. Davon zeugt die Struktur des Festes, die Rolle des Kaiserlichen Gartens und des Rigaschen Doms in der Geschichte des Festes und einige in diesem Artikel behandelten Aspekte des Repertoires.

### Literatūra

1. Bērziņa, Vizbulīte. *Tautas muzikālā atmoda latviešu publicistu skatījumā*. – Rīga: Zinātne, 1983.
2. Bērzkalns, Valentīns. *Latviešu dziesmu svētku vēsture 1864–1940*. – Ņujorka: Grāmatu draugs, 1965.
3. *Das Baltische Sängereffest in Riga vom 29. Juni bis zum 4. Juli 1861*. – Rīga: gedrückt in der Müllerschen Buchdruckerei, 1862.
4. Brusniak, Friedhelm. *Chor und Chormusik // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik: zweite, neubearbeitete Ausgabe, Sachteil 2. Böh–Enc.* / herausgegeben von Ludwig Finscher. – Kassel (etc.): Bärenreiter, Metzler, 1995, S. 766–824.
5. *Das baltische Sängereffest zu Reval // Inland*. – 1857 / 22. Juli, S. 469–478.
6. *Das Gesangfest in Riga // Rigasche Stadtblätter*. – 1860 / 2. Juni, S. 179–181.
7. *Das Sängereffest zu Riga 1880 // Rigasche Zeitung*. – 1880 / 16. (28.) Juni.
8. *Dziesmu svētku mazā enciklopēdija* / sast. Grauzdiņa, Ilma. – Rīga: Musica Baltica, 2004.
9. Feyhl, Johannes. *Aus Livland // Neue Zeitschrift für Musik*. – 1866 / 20, S. 168–170.
10. Grauzdiņa, Ilma; Grāvītis, Oļģerts. *Dziesmu svētki Latvijā. Norise. Skaitļi. Fakti*. – Rīga: Latvijas enciklopēdija, 1990.
11. Kaudzītes Matīss. *Atmiņas no "tautiskā laikmeta" un viņa lielākiem aizgājušiem darbiniekiem*. 1. sēj. – Cēsis–Rīga: O. Jēpe, 1924.
12. *Latviešu mūzika cittautu kritiķu skatījumā: kritikas izlase*. 1. d. / sast. Jaunslaviete, Baiba // *Mūzikas akadēmijas raksti*, 1. – Rīga: J. Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, Musica Baltica, 2004.
13. Millers, Ferijs. *Baltvācu kordziedāšanas tradīciju pārmantošana // Latvijas Zinātņu akadēmijas Vēstis*. – 1990 / 6, 29.–33. lpp.
14. N–n. [Neikens, Juris]. *Dziesmu svētki, trešā vasarsvētku dienā 1864. Dikļos un 1865. Matīšos svētīti // Ceļa Biedris*. – 1865 / 19–21, 141.–143., 147.–149., 157.–159. lpp.

- 15 R. [Leitāns, Ansis]. *No Rīgas // Mājas Viesis*. – 1861 / 10. jūlijs, 217.–218. lpp.
16. *Rīga. Baltisches Sängerefest // Inland*. – 1861 / 24. Juli, S. 461–465.
17. *Über die musikalischen Zustände in unseren baltischen Provinzen // Rigasche Stadtblätter*. – 1866 / 15. September, S. 355–358.
18. v. G. *Das geistliche Concert // Rigasche Zeitung*. – 1880 / 16. (28.) Juni.
19. v. G. *Das weltliche Concert // Rigasche Zeitung*. – 1880 / 18. (30.) Juni.
20. Wittrock, Hugo. *Der deutsche Männergesang im Baltenlande*. – Riga: Ruetz, 1933.
21. -y-. *Weltliches Konzert am 17. Juni // Zeitung für Stadt und Land*. – 1880 / 18. (30.) Juni.
22. *По поводу немецкого певческого праздника // Рижский Вестник*. – 1880 / 2 июля.

# LATVIEŠU MŪZIKA ĀRZEMĒS

## OLAFA ILZIŅA UN CITU LATVIJAS VIJOLNIEKU TRIMDAS CEĻŠ

Inese Žune

Otrais pasaules karš Latvijas vijolmākslai nesa lielus zaudējumus. Vācu geto gāja bojā talantīgais vijolnieks un Latvijas Konservatorijas pedagogs Ādolfs Mecs (1888–1943), viņa audzēkne, izcilā jaunā vijolniece Sāra Rašina (1920–1941) un citi ebreju mūziķi. Bailēs no sarkanā terora kara beigās Latviju atstāja ap 200 000 iedzīvotāju, kuru vidū bija liela daļa latviešu intelligences, tai skaitā arī redzamākie vijolnieki – Latvijas Konservatorijas un tautas konservatoriju pedagogi, orķestru mūziķi un atzīti solisti: Arvids Norītis (1902–1981 Zviedrijā), Voldemārs Rušēvics (1907–1995 ASV), Jānis Kalējs (1912–1973 Kanādā), Alfrēds Dunkels (1907–1982 Zviedrijā), Imants Gleške (1914–1993 ASV), Bruno Čuncīņš (1894–1978 ASV), Eduards Eihe (1900–1967 ASV), Kārlis Vestens (1899–1978 Zviedrijā), Alberts Bērziņš (1893–1970 Zviedrijā), Verners Taube (1894–1974 ASV), Rūdolfs Miķelsons (1905–1993 ASV), Alfrēds Zīverss (1903–1984 ASV), Viktors Ziedonis (1923–1995 ASV), Eduards Vīnerts (1899–1981 ASV), Georgs (Džordžs) Lapensons (1920–2000 ASV), Voldemārs Skulte (komponistu Ādolda un Bruno brālis, 1907–1997 ASV), Andrejs Lindbergs (arī gleznotājs; pianista un diriģenta Jāzepa Lindberga brālis, 1919–2001 ASV) u. c. Latviju atstāja turpat divas trešdaļas no tās vijolnieku paaudzes, kas izglītojusies Latvijas Konservatorijā un bija savas mākslas zenītā.

Šajā rakstā par Latvijas vijolnieku trimdas ceļiem īpaša vieta atvēlēta pirmskara Latvijas jaunākajai vijolspēles zvaigznei Olafam Ilziņam. Pētījuma tapšanā izmantoti materiāli, kas glabājas Rakstniecības, teātra un mūzikas muzejā (tai skaitā Ērika un Margaritas Biezaišu veidotajā latviešu mūzikas krātuvē), kā arī Latvijas Konservatorijas un Latvijas Nacionālās operas fondos Latvijas Valsts arhīvā. Bez tam izmantoti vijolnieka Olafa Ilziņa personīgā arhīva materiāli, Ņujorkas latviešu komponista, diriģenta un dziedātāja Guntara Geduļa intervija ar vijolnieku, kas 2004. gadā pēc mana lūguma tapusi O. Ilziņa dzīves vietā Venecuēlā, dažādu gadu Latvijas un ārzemju preses publikācijas u. c. avoti.

### Latvijas vijolnieku darbība bēgļu nometnēs

Otrā pasaules kara beigās, riskējami ar dzīvību, daudzi bēgļi devās pāri vētras sabangotajai jūrai uz Zviedriju, pārējiem par pirmo patvēruma zemi kļuva Vācija, Austrija vai Dānija. Līdz ar kara pēdējām dienām un bēgļu saplūšanu nometnēs sarosījās kultūras dzīve, jo cilvēki gribēja ne tikai izdzīvot, bet arī rakstīt, gleznot, komponēt, muzicēt – darīt to, kas bija viņu dzīves saturs un ar ko viņi bija auguši un pilnveidojušies brīvajā Latvijā. Kazarmu un baraku pilsētiņās, spītējot svešumam un liktenim, elektrības

un gāzes ierobežojumiem, kurināmā trūkumam, plānajai iztikai, viņi centās dzīvot Latvijas dzīvi arī šajos apstākļos – par to vēsta, piemēram, laikraksta *Latvija* 1947. un 1948. gada publikācijas [1; 11].

Šlēsvigas-Holšteinas apgabals kļuva par vienu no visblīvākajiem bēgļu centriem, kurā bija apmēram 36 latviešu nometnes. Vairākās no tām sāka veidoties profesionālu mākslinieku grupas, lai sniegtu koncertus nometņu iemītniekiem un sabiedroto armijas karavīriem. Viņus nebaidīja ne aukstās, nekurinātās zāles, ne satiksmes grūtības, jo pāri visam bija vēlēšanās pierādīt sev un citiem, ka mūzikas māksla, kas tik koši plauka pirmskara Latvijā, ir spoža un tās kopēji nedomā padoties.

Vijolnieks Imants Gleške Šlēsvigā-Holšteinā satika latviešu mūziķus Ingu Nārunu, Faniju Vīksni, Olgu Skudru un kopā ar viņiem uzsāka aktīvu koncertdarbību, vēlāk I. Gleške uzstājās ar pianistiem Margaritu Delli, Albertu Jērumu un Laimoni Lāci, daudz koncertējot arī Vācijas baznīcās.

1946. gadā Augsburgas latviešu bēgļu nometnē trīs jauni mūziķi – vijolnieks Viktors Ziedonis, čellists Dzidris Treimanis un pianists Eižens Freimanis – dibināja ansambli ar nosaukumu *The Latvian Trio* (Latviešu trio); tas sniedza koncertus sākumā galvenokārt amerikāņu virsnieku klubos, vēlāk arī latviešu nometnēs. Ar savu daudzpusīgo repertuāru trio paspēja iekarot vietu arī Vācijas mūzikas dzīvē.

Par lielu latviešu sabiedrisko un kultūras centru pēckara gados kļuva Lībeka, kur bija ap 6 000 Latvijas bēgļu, viņu vidū arī latviešu mūzikas lielākā autoritāte Jāzeps Vītols. Tieši šeit savu darbību atjaunoja Latviešu stīgu kvartets – Arvīds Norītis, Voldemārs Rušēvics, Eduards Vīnerts un Atis Teihmanis; ansambļa pirmais koncerts notika 1945. gada 17. jūnijā, un vēlāk tas sniedza vairāk nekā simtu koncertu gadā, uzstājoties arī Hamburgas, Ķelnes un Brēmenes radiofonos.

Kvartets atsvaidzināja vai no jauna iestudēja V. A. Mocarta, E. Grīga, L. van Bēthovena, J. Brāmsa, F. Šūberta, R. Šūmaņa un D. Šostakoviča darbus. Nometņu dzīves apstākļos izauga kameransamblis, kas guva spožus panākumus angļu pakļautībā esošajā Ziemeļvācijā un rada iespējas koncertēt arī Zviedrijā, Dānijā, Anglijā un Īrijā. Šim ansamblim velītās atzinības iedvesmots, Jāzeps Vītols atjaunoja pēc atmiņas sava Stīgu kvarteta pirmās vijoles partiju, kas kara laikā bija nozaudēta, tādējādi viņa kompozīcija no jauna ieņēma nozīmīgu vietu izcilās mūziķu vienības repertuārā.

Jaunus opusus latviešu kvartetam trimdā radīja arī Jānis Mediņš (Pirmais stīgu kvartets) un Jānis Kalniņš (*Improvizācijas par divām latviešu tautas dziesmām* un Stīgu kvartets *gis moll*) [9].

Kad A. Teihmanis kļuva par Freiburgas mūzikas augstskolas mācībspēku, čellista vietu kvartetā ieņēma Alfrēds Ozoliņš. Reizēm ansablī iesaistījās pianists Hugo Štrauss, papildinot to līdz klavieru kvintetam. V. Rušēvics, H. Štrausa pavadīts, bieži muzicēja arī kā solists; cita starpā viņš sniedza vijoļvakaru Lībekas Egīdija zālē 1946. gada 18. maijā.

Tieši šajā laikā latviešu vijoļliteratūru bagātināja nozīmīgs opuss. Tas ir ievēribas cienīgs fakts, jo kopš Jāzepa Mediņa 1911. gadā radītā Vijoļkoncerta ilgus gadus šajā žanrā nekas mākslinieciski pilnvērtīgs nebija sacerēts

(ja neņem vērā Jūlija Sproģa *meistarojumus* 20. gadsimta 20. gadu otrajā pusē). 1948. gada 20. maijā latviešu komponistu simfoniskajā koncertā Lībekā vijolnieks Jānis Kalējs kopā ar Lībekas simfonisko orķestri pirmatskaņoja 1945./46. gadā Vācijā komponēto Jāņa Kalniņa Vijoļkoncertu *fis moll*, kas veltīts vijolniekam O. Ilziņam; pie diriģenta pulsts bija pats autors.

Jānis Cīrulis rakstīja: *Visa atzinība solistam Jānim Kalējam, kas nebija taupījis pūles, lai veiktu atbildīgo uzdevumu nepilnos pāris mēnešos. Vijoles partija nav ne vieglu roku, ne arī vieglu prātu ņemama, bet to mākslinieks veidoja ar drošu tehnisku un muzikālu noblesī, apliecinādams lielu soli uz priekšu savā mākslinieciskajā attīstībā* [2].

Kopā ar dzīvesbiedri, pianisti Felicitu Maizīti-Kalēju, vijolnieks Jānis Kalējs sniedzis daudzus solokoncertus vai visos Vācijas nostūros, ar panākumiem spēlējot latviešu nometnēs, radiofonos, angļu karavīriem un vācu publikai.

Latviešu mūzikas centrs veidojās arī Oldenburgā, kuras mākslinieku saime 1945. gada vasarā bija izvirzījusi un īstenojusi mērķi uzvest operas latviešu valodā. Vijolnieks Voldemārs Skulte te aktīvi muzicēja orķestros, uzstājās ar solo priekšnesumiem un bija jaunās operas trupas dekorators. Oldenburgā un tās apkārtnē koncertēja arī Andrejs Lindbergs, kurš galvenokārt darbojās kā vijolnieks baletsolista Paula Fībiga trupā. 1946. gada pavasarī Oldenburgas latviešu operā iesaistījās Verners Taube un viņa vieglās mūzikas orķestra lielākā daļa. Plašu atsaucību te guva arī vijolnieka Rūdolfa Miķelsona koncerti.

40. gadu beigās un 50. gadu sākumā vairumam latviešu bēgļu nācās izceļot no Vācijas uz citām zemēm. Viņi apmetās uz dzīvi apmēram 20 valstīs; lielākās latviešu kolonijas veidojās ASV, Kanādā, Austrālijā, Lielbritānijā, Vācijā un Zviedrijā.

Venecuēlu par savu mītnes zemi izvēlējās viena no pirmskara Latvijas atskaņotājmākslas spožākajām jaunajām zvaigznēm, vijolnieks Olafs Ilziņš, un tāpēc arī par viņa gaitām līdz šim bija zināms maz: O. Ilziņa darbība nenonāca trimdas preses redzeslokā, viņa vārdu neatradīsim arī Edgara Andersona veidotajā *Latvju enciklopēdijā 1962–1982*, lai gan 1951. gadā Arveda Švābes rediģētajā *Latvju enciklopēdijā* šis mūziķis vēl pieminēts [8, 790].

### **Olafs Ilziņš brīvajā Latvijā un okupāciju laikā**

Olafs Ilziņš dzimis Rīgā, 1923. gada 5. jūlijā plkst. 18<sup>30</sup>. Viņa tēvs Aleksandrs Ilziņš (dzimis 1888. gadā Bauskā – miris 1953. gadā Buenosairesā, Argentīnā) agri izceļo no Latvijas un ilgus gadus ir inženieris pazīstamajā *Siemens* kompānijā. Olafa māte, pianiste Nadežda Ilziņa (pirmslaulības uzvārdā Dūdare), dzimusi 1890. gada 22. maijā Sanktpēterburgā. Šajā pilsētā viņa apgūst muzikālās izglītības pamatus, mācās konservatorijā un 1915. gadā absolvē profesora Aleksandra Vinklera (1865–1935) klavieru klasi; starp citu, pie šī paša pedagoga kādu laiku studējis arī Sergejs Prokofjevs. N. Ilziņa izceļas ar virtuozu spožu spēli, vēlāk viņa

N. Dūdare-Ilziņa ar dēlu 1929. gadā

Devīngadīgā vijolnieka Oļega Ilziņa koncerta programma



Rīgā atver savu klavierspēles privātstudiju un kļūst arī par četrgadīgā dēla klavierskolotāju. Pēc gada vecmāmiņa zēnam uzdāvina vijolīti, un viņš nospiež: *Ar vijoli es esmu lielāks, ar klavierēm mazāks, palikšu pie vijoles* [5].

Vijoļspēle Oļegam, kā viņu sauc bērnībā, padodas ārkārtīgi viegli, un jau kopš sešu gadu vecuma viņš piedalās publiskos koncertos, katru nedēļu uzstājas arī Latvijas radiofonā. Klavierpavadījumus vienmēr atskaņo brīnumbērna māte.

1931. gadā jauno talantu uzņem Latvijas Konservatorijas zemākajā kursā (parasti uzņēma audzēkņus no 13–15 gadu vecuma), un vijoļspēli viņš apgūst pie Ādolfā Meca, kurš baudījis Leopolda Auera un Ežēna Izaī skolu. Devīņu gadu vecumā O. Ilziņš publiski atskaņo Šarla Berio Pirmo un Devīto vijoļkoncertu.

Jau 1934. gadā topošais vijoļnieks iestājas Latvijas Konservatorijas augstākajā kursā, viņa pedagogs ir šīs mācību iestādes pirmais absolvents Arvīds Norītis. Pēdējos studiju gados O. Ilziņš saņem Latvijas Republikas prezidenta stipendiju un 1940. gada pavasarī absolvē augstskolu ar izcilību.

Tieši O. Ilziņu Latvijas Ārlietu ministrija un Padomju Savienības vēstniecība izraugās par solistu svētku koncertam, kas veltīts P. Čaikovska simtajai dzimšanas dienai. Volfgangs Dārziņš recenzijā atzīmē: *Par jaunā vijoļnieka nākotni nenākas šaubīties, katrā ziņā tā sola vislielākās izredzes.*

*Kaut Ilziņš tikai nule kā sāk savu mākslinieka karjeru, tā kalpībā ir jau vispusīga, pat virtuozu un pār visām lietām tīra tehnika, tā īpašumā – vērienīga mākslinieka iezīmes* [3].





Olafa Ilziņa tehnikas spožums izraisa apbrīnu, viņš daudz koncertē, gadā sniedzot vismaz četras soloprogrammas, turklāt visi koncerti pēc publikas pieprasījuma jāatkārto divas reizes, tie vienmēr piesaista arī mūzikas kritiķu uzmanību.

Voldemārs Upenieks par O. Ilziņa uzstāšanos ar N. Paganīni vijoļkoncerta lasījumu simfoniskajā koncertā Vērmanes dārzā raksta: *Tīri muzikālajā plāksnē šis skaņdarbs nekādas dziļākas vērtības uzrādīt nevar, toties tehniski viņš jo pateicīgs, un jaunais apdāvinātais vijolnieks viņu arī nospēlēja ar žilbinošu virtuoziātāti, rotaļīgi viegli veicot visas grūtības, brīžiem sakāpinot tempus līdz galējās iespējamības robežām. Apskaužamas dotības šim jaunajam māksliniekam un, šķiet, viņam pavērsies arī apskaužama karjera* [12].

Pēc O. Ilziņa koncerta 1943. gada 5. novembrī Universitātes aulā ar Paulu Šūbertu pie klavierēm, kur cita starpā izskan S. Franka vijoļsonāte un N. Paganīni-V. Pšihodas Variācijas, Jēkabs Graubiņš atzīmē, ka *Olafa Ilziņa ceļš gan iet tik stāvu augšup, ka gandrīz katrā koncertā [...] var saskatīt jaunus sasniegumus. [...] Liekas, nemaldīsimies, saskatīdami nopietnus meklējumus skaņdarbu iekšējās saturos, aiz notīm slēptajos gaŗa dziļumos* [4].

Par to, ka O. Ilziņš ar katru jaunu uzstāšanos nostiprina savu māksliniecisko reputāciju, ir pārliecināts arī mūzikas dzīves vērtētājs Jānis Zālītis [14], savukārt Alfrēds Ozoliņš 1943. gadā raksta: *Ir nenoliedzami, ka Ilziņš, kā virtuozs, neskatoties uz viņa jaunajiem gadiem, ir ierindojams mūsdienu vijoles spēles labākajos. [...] viņa talants atļauj ticēt, ka klausīsīmies Ilziņu turpmāk ne tikai kā savas paŗa vijoles burvības apskurbuŗu vijolnieku, bet arī kā mūziķi, t. i., kā starpnieku starp skaņradi un klausītāju* [10].

Pēc studijām Latvijas Konservatorijā O. Ilziņam ir iespēja papildināties Vācijā (Potsdamā) pie slavenā vācu vijolnieka un pedagoga Georga Kūlenkampfa (*Georg Kulenkampff*, 1898–1948), kurŗ skolojies pie Joŗefa Joahima un vairākkārt ar koncertiem viesojies arī Rīgā (1929, 1931 un 1943).

1940. gada Latvijas Konservatorijas mācībŗspēķi un absolventi.

1. rindā no kreisās: Viktors Stots, Ādolfs Skulte, Nikolajs Kreicbergs, Arvīds Daugulis, Pauls Sakss, Jāzeps Vītols, Alfrēds Ozoliņŗ, Pauls Šūberts, Ādolfs Mecs, Elizabete Francmane, Ludmila Gomane-Dombrovska, Veronika Asere; 2. rindā – Aleksandra Namniece, Irēna Sprinŗe, Hugo Štrauss, Jānis Vītoliņŗ, Arvīds Norītis, Pēteris Barisons, Oļģerts Ziverts, Nikolajs Vanadziņŗ, Aleksandra Vikmane, Lea Alperoviŗa, Alita Eglīte, Mērija Eiduka, Eduards Krūmiņŗ; 3. rindā – Voldemārs Priednieks, Olafs Ilziņŗ, Izaks Šķlars, Jānis Līcītis, Jānis Zicmanis, Viktors Vanags, Dāvids Skoks, Ēriks Mituzovs, Ērika Milzarāŗa, Anna Zade, Maija Plostniece, Aurēlija Zaķe



Olafs Ilziņš 1943. gadā

58

Programma Olafa Ilziņa pēdējam koncertam Latvijā

Kara laikā no 1941. līdz 1944. gadam O. Ilziņš ir Nacionālās operas (toreizējās Rīgas operas) orķestra mūziķu sarakstā, jo tas pasargā no iesaukšanas armijā, bet turpinās arī viņa solista karjera. Mākslinieks sniedz neskaitāmus koncertus Latvijā, muzicē arī Vācijas pilsētās Hamburgā, Brēmenē, Baireitā, Minhenē un Austrijā – Zalcburgā, Vīnē un Insbrukā. Visur viņš gūst publikas atsaucību un kritikas augstu vērtējumu.

Jau 1943. gadā, kad O. Ilziņš uzstājas Vācijā, G. Kūlenkampfs Berlīnes radio paziņo, ka šis mūziķis *ir vislielākais vijolspēles talants pēdējo 20 gadu laikā* [15], izcilas atsauksmes pēc viņa koncertiem lasāmas arī presē: *nevainojama un prasmes ziņā pārsteidzoša bija Bēthovena Vijoļkoncerta interpretācija* [..]. *Kurš vēl ir spējīgs panākt šī sarežģītā darba tik neatkārtojamo izpildījumu* [..] *ar tik dziļu un izcilu izpratni, kā to panāk Ilziņš*. [..] *arī Hamburgas radio orķestris aplaudēja jaunajam meistaram, tādējādi paužot sirsnīgu atzinību* [16].

Pēc O. Ilziņa uzstāšanās Zalcburgā avīze *Tageblatt* raksta: *Vakara solists Olafs Ilziņš spēlēja Brāmsa Vijoļkoncertu. Bija laiki, kad tas tika uzskatīts par "neizspēlējamu"* [..]. *Tikai ne latvietim Ilziņam, kura meistarība, tā sacīt, ir pašsaprotama. Nav ne mazāko šaubu, ka šis jaunais vijolnieks savā ceļā atvērs durvis uz visām lielajām Eiropas koncertzālēm. Viņa meistarība ir pārāka par parasto, viņa muzikalitāte ir iedzimta* [16; šo un iepriekšējo citātu tulkojusi Inese Žune].

Pēdējo koncertu Latvijā O. Ilziņš sniedz 1944. gada 21. septembrī, bet 2. oktobrī viņš jau pamet Rīgu.





1946. gadā Vācijā pēc koncerta.  
Stāv: no kreisās ceturtais –  
Jānis Kalniņš, piektais – O. Ilziņš

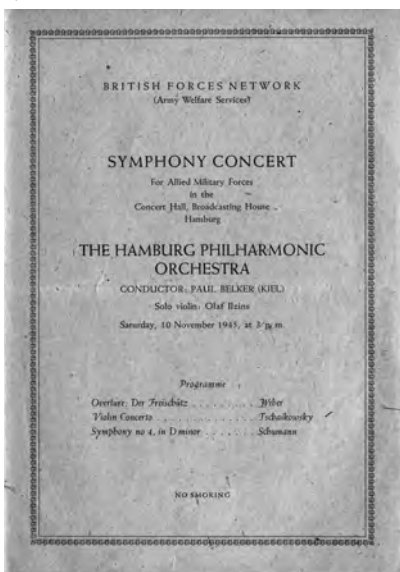


O. Ilziņa pēdējais koncerts Vācijā

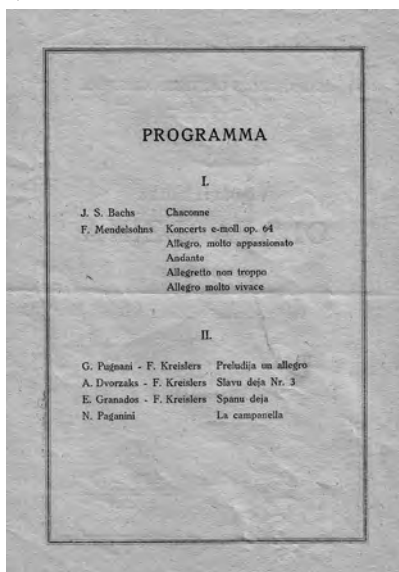
Kopā ar Jāņa Kalniņa vadīto mākslinieku grupu (kuru vācu valdība dēvēja *Betreuungstruppe Kalninsch*) O. Ilziņš līdz gada beigām piedalās vismaz 60 koncertos 15. latviešu divīzijai Rietumprūsijā, cita starpā atskaņojot arī J. Kalniņa 1944. gadā rakstīto miniatūru *Klusā stundā* [6, 283]. Vēlāk dejotāja Edīte Pfeifere, dziedātājs Teodors Brilts, O. Ilziņš un J. Kalniņš, kurš spēlē klavieru vai ērģeļu pavadījumus, Šlēsvigas-Holšteinas apgabalā sniedz daudzus koncertus sabiedroto armijas kareivjiem [6, 157].

O. Ilziņš uzstājas arī ar Hamburgas simfonisko orķestri un citiem orķestriem, kuru diriģents nereti ir J. Kalniņš.

1.



2.



1.  
Programma Hamburgas orķestra  
simfoniskajam koncertam (solists  
O. Ilziņš)

2.  
Programma Manheimas latviešu  
komitejas organizētajam  
vijoļvirtuozu Olafa Ilziņa  
solokontertam

## Olafa Ilziņa darbība Venecuēlā

1947. gada 13. decembrī O. Ilziņš kopā ar māti dodas uz Venecuēlu, koncertējot arī uz kuģa. Jau 1948. gada sākumā viņš Venecuēlā sniedz vairākus koncertus, kas nepaliek bez ievēribas. Laikrakstā *El Universal* 1948. gada 29. augustā (avīzes izgriezums glabājas O. Ilziņa personīgajā arhīvā) lasāma intervija ar vairākiem redzamiem venecuēliešu mūziķiem, kuri atzīst, ka latviešu mākslinieka ierašanās ir ieguvums. Viņu vidū ir arī Venecuēlas simfoniskā orķestra dibinātājs un pirmais vijolnieks Hebers Ernandess (*Géber Hernández*), kurš saka: *Es uzskatu, ka Olafs Ilziņš ir izcils mūziķis un viņam ir jāpaliek Venecuēlā, jo viņam ir teicamas zināšanas par vijoļspēli un viņš ir mūsu instrumentālās mūzikas cerība* (Ineses Krastiņas tulkojums). Tomēr Karakasā imigrantu vijolnieku uzreiz nepieņem. Līdz 1959. gadam viņš ir vijoļspēles profesors Barkisimento Mūzikas akadēmijā, šajā laikā koncertē un sniedz privāttundas arī ASV un Kanādā.

Barkisimento ir bagāta pilsēta, jo tai ir gan naftas, gan zelta atradnes. Izglītība ir par brīvu, un katram spēlētgribētājam bez maksas tiek izsniegts mūzikas instruments. Olafa māte te atver savu klavierspēles studiju, kuru ik gadu apmeklē ap 40 skolnieku.



1947. gadā kopā ar māti ceļā uz Venecuēlu

Venecuēlā ir savi likumi un kārtība, pie kuras jāpie-rod arī O. Ilziņam. Meitenes te reti sūta mācīties pie skolotāja vīrieša, tomēr latviešu vijolnieks iegūst vietējo uzticību, un puse no viņa audzēkņiem ir jaunas dāmas. Lai nu kā, bet stundu laikā durvīm jābūt plaši atvērtām pat tad, ja meitenēm līdzī ir kāds pavadonis. *Tad nu mācību iestādē valda brīnišķīgs caurvējš un vēl brīnišķīgāks troksnis*, atceroties šo laiku, smejas vijolnieks [15].

1954. gada septembrī Olafs Ilziņš dodas turnejā uz Kanādu, kur notiek vairāki viņa koncerti (3. septembrī Otavā un Hamiltonā, 8. septembrī – Toronto). Toronto O. Ilziņš atskaņo tur vēl nedzirdēto S. Prokofjeva *Sonāti f moll*, M. Ravela *Habanēru*, Dž. Tartīni *sonāti Velna trilleri*, M. Bruha *Skotu fantāziju*, K. Šimanovska *darbus (Noktirni un Tarantellu)* un N. Paganīni *14. kaprīzi L. Auera pārlikumā vijolei un klavierēm*. Klausītāju rindās ir arī Mariss Vētra, kurš vēlāk raksta: *Bija, patiesi, lielisks koncerts, par kura smaguma punktu izvērtās jau minētā, tehniski un muzikāli ne ar ko citu nesalīdzināmā Prokofjeva sonāte (Opus 80). [..] Ilziņš nav virtuozs – žilbinātājs, bet mūziķis bez afektu tieksmēm. [..] No Latvijā pazītā un apbrīnotā brīnumbērna ir izveidojies pieaudzis, ļoti nopietns mākslinieks. Audzis viņa vijoles mīksta un dziedošais tonis, audzis ir arī izteiksmīgāks temperaments. [..] pārsteidz vienkāršība, ar kādu viņš uz sava instrumenta tik viegli uzvar visas tehniskās grūtības. [..] Sirsnīga un patīkama ir šī vienkāršība* [13].



Izcilas atsauksmes ir arī kanādiešu presē, piemēram, mūzikas recenzents Džordžs Kids (*George Kidd*) laikrakstā *The Telegram* 1954. gada 9. septembrī raksta: *Olafs Ilziņš, Latvijā dzimis vijolnieks, vakar vakarā pirmoreiz uzstājās Ītonas auditorijā [...] Mākslinieks pilnībā pārvalda savu instrumentu. Viņš spēlē ar apbrīnojamu sapratni par visu, ko dara [...] Viņš šķiet mākslinieks ar neierobežotām iespējām* [7; citāts sniegts Ineses Krastiņas tulkojumā].

Kopš 1959. gada Ilziņi dzīvo Karakasā, kur māte turpina savu privātpraksi, bet Olafam pamazām paveras plašs darbības lauks, tomēr katrs panākums viņam ir jāizcīna, apliecinot savas profesionālās spējas. Kā stāsta Venecuēlas vijolnieks un komponists Luis Moraless Banse (*Bance*), O. Ilziņš, kurš pirms tam spēlēja vien orķestra otro vijolu grupā, ievērtību guvis pēc gadījuma, kad nebija ieradies solists, kuram jāatskaņo P. Čaikovska Vijoļkoncerts, un latviešu māksliniekam lūdza glābt situāciju. Viņš to veica tik spoži, ka pēc tam visa muzikālā Karakasa par to vien runāja.

No 1964. līdz 1989. gadam latvietis O. Ilziņš ir Venecuēlas simfoniskā orķestra (*Orquesta Sinfónica Venezuela*) koncertmeistars. Viņa kolēģis, vijolnieks Čārlzs Svīrss (*Charles Sweers*) saka: *Ja man vienā vārdā vajadzētu raksturot Olafa Ilziņa mākslu, es teiktu – pārsteidzoša. Iepriekš tikai mazliet uzmetot acis, viņš varēja nospēlēt jebkuru klasiķa vai romantiķa koncertu, tāpat viņam vajadzēja pavisam maz laika, lai no galvas nospēlētu jebkuru jaundarbu. Neparasti ass analītiskais prāts viņā apvienojās ar spilgtu muzikālo talantu* [16].



Milagrosa Ilziņa, Kšištofs Pendereckis, Elžbeta Penderecka un O. Ilziņš 1976. gadā

No 1960. gada līdz 1980. gadam O. Ilziņš pasniedz vijoļspēli Hosē Anhelā Lamasa (*José Angel Lamas*) Nacionālajā mūzikas konservatorijā un Huana Hosē Landaetas (*Juan José Landaeta*) konservatorijā, kā arī darbojas Venecuēlas Centrālās universitātes mūzikas departamentā, kur vada studentu orķestri. 1965. gadā viņš ar izcilību (*cum laude*) absolvē Venecuēlas Centrālo universitāti psiholoģijas specialitātē.

No 1966. līdz 1975. gadam O. Ilziņš ir Venecuēlas Nacionālā kultūras un mākslas institūta orķestra koncertmeistars, viņam ir arī krietns skaits privātskolnieku, bet, neraugoties uz lielo darba slodzi, vijoļnieks ik dienu trīs četras stundas veltī sevis pilnveidošanai, jo īpaši atvaļinājumu laikā, kad aktīvi koncertē kā solists.

1976. gadā O. Ilziņš pirmatskaņo Kšištofa Penderecka *Capriccio* vijolei ar orķestri paša autora vadībā, un panākumi ir tik lieli, ka publika pieprasa šo skaņdarbu pilnībā atkārtot. Atzinīgus vārdus vijoļniekam velta arī pats komponists, aicinot *Capriccio* atskaņot viņa dzimtenē. Tā nu O. Ilziņš dodas koncertceļojumā uz Poliju, Dāniju un Spāniju.

O. Ilziņš ir arī vairāku Venecuēlas komponistu darbu pirmatklājējs: viņa repertuārā ir gan Manuela Leonsio Rodrigesa (*Manuel Leoncio Rodriguez*, 1870–1943) *Leģenda* (*Leyenda*), gan Huana Bautistas Plasas (*Juan Bautista Plaza*, 1896–1965) O. Ilziņam veltītais skaņdarbs *Diāna* (*Diana*) un Luisa Moralesa Bansas (*Luis Morales Bance*, 1945) mūsdienīgais un kontrastiem bagātais *Triptihs* (*Triptico*), gan citas kompozīcijas.

No 1971. līdz 1977. gadam Olafs Ilziņš spēlē Galsio (*Galzio*) klavieru kvartetā, tā sastāvā vēl ir altists Mario Meskoli (*Mario Mescoli*), čellists Nikolo Sapre (*Nikolae Sapre*) un pianists Konrado Galsio (*Conrado Galzio*). Ansamblis koncertē Venecuēlā, Brazīlijā, Argentīnā, Kolumbijā, ASV, Zviedrijā, Vācijā, Itālijā un toreizējā PSRS teritorijā – arī Lietuvā, Igaunijā un Latvijā. 1977. gadā, atgriezies no plašās turnejas, vijoļnieks kopā ar jau minēto L. M. Bansi dibina orķestri *Venecuēlas solisti* (*Solistas de Venezuela*) un rīko arī pats savus solovakarus.

1968. gada 29. septembrī Karakasā mirst O. Ilziņa māte – uzticamā viņa mūziķa ceļa līdzgaitniece, bet viņš nekļūst vientuļš, jo līdzās ir venecuēliešu izcelsmes dzīvesbiedre Milagrosa Pačeko Tepu, un viņu ģimenē aug dēls.

Līdzās vijoļspēlei O. Ilziņa aizraušanās Venecuēlā ir arī burāšana, kad viņa romantiskā dvēsele tā pa istam var izjust vēja un viļņu pirmatnējo spēku. Mākslinieks stāsta, ka savulaik valdījis pat 150 tonnu smagu sporta jahtu un bijis oficiāli reģistrēts fregates kapteinis.

Mūzikā O. Ilziņam vislielākais baudījums ir spēle kopā ar lielu simfonisko orķestri, un iespēju muzicēt ar to viņa mūžā bijis daudz. Kā mākslinieks atzinis savā intervijā 2004. gadā [15], viņš uzstājies kopā ar izcilēm Hamburgas, Zalcburgas, Monreālas, Limas, Buenosairesas un citu pilsētu orķestriem.



Quarteto Galzio koncerta programma

Olafam Ilziņam ir nozīmīga vieta Venecuēlas sabiedrībā, par nopelniem pedagoģiskajā un mākslinieciskajā darbībā viņš saņēmis vairākus ordeņus un citus apbalvojumus. O. Ilziņš joprojām apmeklē Venecuēlas latviešu sarīkojumus un dzīvi interesējas par visu pasaulē notiekošo.

### **Citu vijolnieku darbība jaunajās mūtnes zemēs**

Pēc aktīvās koncertdarbības Vācijas bēgļu nometnēs latviešu mūziķi, kuri nu tika izkļiedēti vai visos pasaules kontinentos, bija spiesti cīnīties par eksistenci, strādājot pavisam nepiemērotu darbu fabrikās vai noliktavās. No šī likteņa neizbēga arī raksta sākumā minētie vijolnieki, tomēr jau pēc neilga laika daudzi no viņiem spēja iesakņoties jaunajās dzīvesvietās un atgriezties arī mūzikas pasaulē, jo, pateicoties latviešu izveidotajām koncertorganizācijām, regulārajiem kultūras pasākumiem un latviešu dziesmu svētkiem, mūzika trimdā turpināja ne vien pastāvēt, bet arī augt un pilnveidoties.

Vijolnieku un juristu Alfrēdu Dunkeli bēgļu gaitas aizveda uz Zviedriju, kur nederēja ne viņa Latvijas Konservatorijas, ne Universitātes diploms, tādēļ sākumā šī mākslinieka vijole skanēja restorānos. Drīz A. Dunkels kļuva par Upsalas universitātes orķestra *Akademiska kapellet* mūziķi; kopā ar dzīvesbiedri, pianisti Irēnu Dunkeli, viņš uzstājās arī radiofonā, koncertēja zviedru un latviešu publikai, pasniedza vijoļspēli, vadīja kameransambļus un Jauniešu orķestri Upsalas mūzikas skolā. 50. gadu beigās A. Dunkels devās plašās koncertturnejās uz Vāciju, ASV un Kanādu, kur cita starpā atskaņoja arī Jāņa Mediņa 1954. gadā sacerēto, Irēnai un Alfrēdam Dunkelīem veltīto Otro vijoļsonāti.

Arvīds Norītis nesekoja pārējiem Latviešu stīgu kvarteta dalībniekiem uz ASV, bet 1950. gadā pārcēlās uz dzīvi dzimtenei tuvākajā Viduszviedrijas rūpniecības pilsētā Vesterosā, kur viņam bija solīta diriģenta un pedagoga vieta. Neilgā laikā viņš no provinciālajiem diletantiem izaudzināja orķestri, kas varēja veikt jau itin nopietnus uzdevumus, un faktiski kļuva par Vesterosas mūzikas dzīves vadītāju.

Vijolnieks Andrejs Lindbergs pēc izceļošanas uz ASV bija spiests strādāt slimnīcā, bet ar laiku ieguva vijolnieka vietu Nacionālajā simfoniskajā orķestrī Vašingtonā; bez tam viņš uzstājās kā solists, līdzās citām kompozīcijām iekļaujot repertuārā latviešu autoru J. Vītola, Jāņa Mediņa un Jēkaba Mediņa darbus.

Mūziķa karjeru spēja turpināt arī vijolnieks Jānis Kalējs. 1949. gadā viņš pārcēlās uz Kanādu, kur kopā ar dzīvesbiedri, pianisti Felicitu Maizīti-Kalēju, aktīvi piedalījās Toronto latviešu koncertapvienības rīkotajās koncertsērijās. Tās nepalika bez ievēribas arī kanādiešu presē: mūzikas recenzenti veltīja abiem māksliniekiem slavinošus vārdus, atzīmējot izcilo programmas izvēli un lielisko sniegumu. J. Kalējs vairākkārt muzicēja arī kopā ar Jāņa Kalniņa vadīto Ņūbransvikas simfonisko orķestri.

Imants Gleške, pārcēlies uz ASV, apmetās uz dzīvi Indianapolisā, kur muzicēja kopā ar savas dzīvesbiedres tautisko ansambli un sniedza solo-priekšnesumus latviešu centros. Vijolnieks Eduards Eihe Ņujorkā dibināja privātu mūzikas studiju.

Rūdolfs Miķelsons 1949. gadā devās uz tālo Adelaidi Austrālijā, kur strādāja par tulku un vijolspēles pedagogu. Pie viņa mācījās arī svešumā dzimušie latviešu vijolnieki, dvīņi Mairita un Gunārs Larseni, kuru duetam Jānis Mediņš rakstījis Koncertīno un Rapsodiju divām vijolēm ar orķestri.

1959. gadā R. Miķelsons pārcēlās uz ASV un ieguva vietu Indianapolisas simfoniskajā orķestrī, kur spēlēja arī latviešu vijolnieki Verners Taube un Viktors Ziedonis. Pēdējais pēc ierašanās ASV cīnījās un panāca *The Latvian Trio (Latviešu trio)* darbības turpināšanu, koncertu organizēšanā ieinteresējot arī amerikāņu mākslas aģentūras menedžerus.

Kalifornijā darbojās vēl viens Latviešu trio – vijolnieks Eduards Vīnerts, pianists Hugo Štrauss un čellists Arvīds Ciemiņš. Šis ansamblis, kas dibināts 1954. gadā, sniedza daudzus koncertus latviešu un amerikāņu publikai.

Anglijā koncertdarību atsāka neparasti spilgtais un uzņēmīgais latviešu vijolvirtuozs Georgs Lapensons. Vispirms viņš iesaistījās Skotu stīgu orķestrī, tad Londonas *Covent Garden* operas orķestrī un visbeidzot spēlēja Londonas filharmonijas orķestrī ar pašu Tomasu Bīčemu pie diriģenta pulsts.

1949. gadā G. Lapensons pārcēlās uz Kanādu un kļuva par CBC simfoniskā orķestra koncertmeistaru, regulāri uzstājās kā solists koncertos, radio un televīzijas raidījumos, atskaņojot arī latviešu komponistu vijolopusus.

Šo uzskaitījumu varētu vēl turpināt, bet jau minētais ļauj apjaust, cik bagāta bijusi vijolspēles māksla pirmskara Latvijā, cik spilgtas mūziķu personības divdesmit gados izaudzinājusi Latvijas Konservatorija: arī smagajos trimdas apstākļos tās spējušas sevi profesionāli apliecināt un ieņemt nozīmīgu vietu svešu zemju kultūrā. Reizē tas skaidri parāda, kādus zaudējumus cietusi Latvijas vijolmāksla, kuras attīstība pēc Otrā pasaules kara bija jāveido no jauna, bet nu jau saskaņā ar pilnīgi citiem principiem.



## PIELIKUMS

### Olafa Ilziņa repertuārs

Veidojot repertuāra sarakstu, izmantotas O. Ilziņa koncertu programmas, kas šobrīd glabājas Rakstniecības, teātra un mūzikas muzejā. Protams, tās neaptver visus skaņdarbus, ko vijolnieks kādreiz spēlējis, tomēr labi raksturo viņa repertuāra vispārējo ievirzi.

### Ārzemju komponistu vijoldarbi

Antonio Bacīni	<i>Rūķišu gājiens</i>
Johans Sebastiāns Bahs	Trešā partita Čakona
Luisa Moraless Banse	Triptihs Vijoļkoncerts
Šarls Berio	Pirmais vijoļkoncerts Devītais vijoļkoncerts <i>Scène de Ballet</i>
Ludvigs van Bēthovens	Vijoļkoncerts
Žoržs Bizē / Pavlo de Sarasate	<i>Karmenas fantāzija</i>
Johanness Brāmss	Vijoļkoncerts Trešā sonāte
Maksis Bruhs	Pirmais vijoļkoncerts <i>Skotu fantāzija</i>
Pēteris Čaikovskis	Vijoļkoncerts
Antonīns Dvoržāks	Vijoļkoncerts <i>Slāvu dejas</i>
Heinrihs Vilhelms Ernsts	variācijas par tēmu <i>Vasaras pēdējā roze</i> vijoļkoncerts <i>Concerto pathétique</i>
Sezārs Franks	Sonāte
Enrike Granadoss/ Fricis Kreislers	<i>Spāņu deja</i>
Edvards Grīgs	Otrā sonāte Trešā sonāte
Eduārs Lalo	<i>Spāņu simfonija</i>

Fēlikss Mendelszons-Bartoldi	Vijoļkoncerts
Volfgangs Amadejs Mocarts	Piektais vijoļkoncerts (K 219) Rondo Sonāte <i>e moll</i> (K 304)
Nikolo Paganīni	<i>La campanella</i> sonatīnes variācijas <i>Nel cor più non mi sento</i> <i>Kaprīze</i> nr. 6 <i>Kaprīze</i> nr. 9 <i>Kaprīze</i> nr. 13 <i>Kaprīze</i> nr. 14 <i>Kaprīze</i> nr. 19 <i>Kaprīze</i> nr. 20 <i>Kaprīze</i> nr. 24 Pirmais vijoļkoncerts
Kšištofs Pendereckis	<i>Capriccio</i>
Huans Bautista Plasa	<i>Diāna</i>
Sergejs Prokofjevs	Pirmā sonāte Otrā sonāte Gavote
Gaetāno Punjāni / Fricis Kreislers	<i>Prelūdija un Allegro</i>
Sergejs Raḥmaņinovs	<i>Ungāru deja</i> <i>Romance</i>
Moriss Ravels	<i>Habanēra</i>
Pjērs Rods	Pirmais vijoļkoncerts
Manuels Leonsio Rodrigess	<i>Leģenda</i>
Pavlo de Sarasate	<i>Introdukcija un Tarantella</i> <i>Spāņu dejas</i>
Kamils Sen-Sanss	Trešais vijoļkoncerts <i>Introdukcija un rondo kapričoza</i>
Žans Sibēliuss	Vijoļkoncerts <i>Romance</i>
Karols Šimanovskis	<i>Noktirne</i> <i>Tarantella</i>
Frideriks Šopēns	<i>Noktirne</i> op. 9 nr. 1 <i>Valsis</i> op. 64 nr. 2
Francis Šūberts	Duets vijolei un klavierēm <i>A dur</i>

Džuzepe Tartīni	Sonāte <i>Velna trilleri</i>
Henriks Veņavskis	<i>Skерco tarantella</i>
Anrī Vjetāns	Variācijas <i>Tarantella</i>
Tomazo Vitāli	<i>Čakona</i>

### Latviešu vijoļmūzika

Alfrēds Kalniņš	<i>Elēģija</i>
Jānis Kalniņš	<i>Klusā stundā</i>
Jānis Mediņš	<i>Deja</i> <i>Romance</i> <i>Skabarga</i> <i>Kraukļa dzirnavās</i> <i>Prelūdija</i>
Jāzepts Mediņš	<i>Balāde</i>
Jēkabs Mediņš	<i>Romance</i> <i>Skерco</i> <i>Rondīno</i>
Pauls Šūberts / Voldemārs Stūresteps	<i>Latvju rotaļa</i>
Jāzepts Vītols	<i>Romance</i>



1983. gadā izdots O. Ilziņa CD

THE WAY OF EXILE OF OLAFS ILZIŅŠ  
AND OTHER LATVIAN VIOLINISTS

Inese Žune

**Summary**

During WWII several outstanding Jewish violinists of Latvia perished in ghettos, but in fear of the red terror, almost two thirds of Latvia violinists – pedagogues of Latvia Conservatoire, orchestral musicians and recognized soloists, who were at the peak of their art, left Latvia at the end of WWII (1944). On their arrival in refugee camps in Germany etc., they became part of artists' groups and started large-scale concert activity, and some chamber ensembles even became popular with foreigners, as many of them gave concerts to German public, too, and to representatives of allied forces. Such groups were, for example, The Latvian String Quartet (founded in 1945 in Lübeck; Arvids Norītis, Voldemārs Rušēvics, Eduards Vīnerts and Atis Teihmanis), The Latvian Trio (founded 1946 in Augsburg; violinist Viktors Ziedonis, cello player Dzidris Treimanis and pianist Eižens Freimanis) and others. One of the brightest prewar Latvian performing arts young stars, violinist Olafs Ilziņš (1923) chose Venezuela to become his land of settlement and therefore we knew so little about his activities. Work of Olafs Ilziņš did not come into the eye of emigration press, his name is not found in *Latvju enciklopēdija 1962–1982* created by Edgars Andersons, though this musician was still mentioned in 1951 *Latvju enciklopēdija* edited by Arveds Švābe [8, 790]. The article emphasizes the most important moments in O. Ilziņš creative career; first concerts, that he gave as a child prodigy living in Latvia at the end of 30-ies; concerts after the graduation of Latvia Conservatoire (1940, with honours) at the beginning of 40-ies, receiving many enthusiastic references among foreigners (G. Kulenkampff on Berlin radio said after playing L. von Beethoven's Violin concerto together with Hamburg Radio Orchestra: this musician is *the greatest violin talent in last twenty years* [15]); performances at the beginning of exile in Germany (1944–47), settling in Venezuela (since 1947); tours in Canada (see George Kidd review in the newspaper *The Telegram* 1954, Sept. 9.); work in Orquestra *Sinfonica Venezuela* in the post of concert master (1964–1989), that was entrusted upon O. Ilziņš after brilliantly performed Violin concerto by P. Chaikovsky; first performance of K. Penderecki's *Capriccio* for violin and orchestra, with the author conducting (1976). Performance of O. Ilziņš and other violinists in exile, and their ability to take important place in cultures of foreign countries, clearly show what a loss was suffered by Latvian violin art, the development of which was to be started after the WWII anew on absolutely different principles.

## Literatūra

1. Bērzkalns, Valentīns. *Mūsu mūziķu uzdevumi* // Latvija. – 1947 / 3. janvāris.
2. Cīrulis, Jānis. *Svētku dienas Lībekā. Simfoniju koncerts Jāņa Kalniņa vadībā* // Nedēļas Apskats. – 1948 / 28. maijs.
3. Dārziņš, Volfgangs. *Simfonijkoncerts operā* // Rīts. – 1940 / 8. maijs.
4. Graubiņš, Jēkabs. *Vijolnieka Ilziņa koncertā* // Tēvija. – 1943 / 6. septembris.
5. *Jaunais latviešu vijolnieks Olafs Ilziņš* // Sendergruppe Ostland. – 1941 / 19. nr., 4. lpp.
6. Kalns, Alfonss. *Janka 100.* – Rīga: Valters un Rapa, 2004.
7. Kidd, George. *Concert Shows Ilzins a Gifted Violinist* // The Telegram. – 1954 / September 9.
8. *Latoju enciklopēdija* / red. Arveds Švābe: 8. grāmata. – Stokholma: Trīs zvaigznes, 1951.
9. Lesiņš, Knuts. *Latviešu komponistu darbs trimdā* // Latvija. – 1947 / 11. aprīlis.
10. Ozoliņš, Alfrēds. *Olafa Ilziņa koncerts* // Tēvija. – 1943 / 17. februāris.
11. Siliņš, Jānis. *Vērojumi nometnēs* // Latvija. – 1948 / 21. oktobris.
12. Upenieks, Voldemārs. *Simfonisku koncertu Vērmanes dārzā* [...] // Brīvā Zeme. – 1940 / 18. jūlijs.
13. Vētra, Mariss. *Tas ir kaut kas traks. Spožs Olafa Ilziņa koncerts Toronto* // Laiks. – 1954 / 15. septembris.
14. Zālīts, Jānis. *Simfoniskais koncerts Dzintaros* // Padomju Latvija. – 1940 / 16. augusts.

## Citi avoti

15. Gedulis, Guntars. *Intervija ar Olafu Ilziņu* (2004).
16. Ilziņš, Olafs. *Personīgā arhīva materiāli* (glabājas pie O. Ilziņa Venecuēlā).
17. Latvijas Vēstures arhīva materiāli.
18. Rakstniecības, teātra un mūzikas muzeja materiāli.



V. Dārziņš. A. Silis. A. Feils. H. Ozoliņš.  
J. Norvilis. P. Rība. A. Kļaviņš.

Latvijas Konservatorijas audzēkņu grupa ap 1928. g. No kreisās 1. r.: **Volfgangs Dārziņš**, Arvīds Prēdelis, nezināma persona, Alfrēds Feils, Herberts Ozoliņš; 2. r. Jānis Norvilis, Artūrs Silis, Pēteris Rība, Arnolds Kļaviņš.  
Fotogrāfs A. Zvirbulis; foto no Rakstniecības, teātra un mūzikas muzeja kolekcijas.

# VOLFGANGA DĀRZIŅA ESTĒTISKIE UZSKATI VIŅA ATZIŅĀS UN SKAŅDARBOS

Anita Miķelsone

Volfgang Dārziņš (1906–1962) latviešu mūzikas stilistisko spektru īpaši nozīmīgi bagātinājis divos aspektos. Pirmkārt, viņš ir viens no mūsu pirmajiem neoklasicisma pārstāvjiem. Otrkārt, Volfganga Dārziņa spilgtākie skaņdarbi iezīmīgi ar jaunu, netradicionālu folkloras traktējumu, kas reizēm dēvēts par *barbarisku* un radniecīgs arhaiskajos, pagāniskajos tautas mūzikas slāņos sakņotajam Bēlas Bartoka un Igora Stravinska skaņurakstam. Sevišķi intensīvi un arī auglīgi stilistiskā atjaunotne komponista daiļradē noritējusi emigrācijas periodā. Taču atsevišķi tās iedīgli saskatāmi jau 30. gadu skaņdarbos (kuros visumā vēl dominē saikne ar romantisma vai impresionisma stilu) un arī tolaik tapušajās recenzijās. Savā rakstā es vēlētos plašāk aplūkot Volfganga Dārziņa estētiskos uzskatus, kas atklājas gan viņa publikācijās presē, gan vēstulēs un palīdz izprast arī daudzu komponista skaņdarbu ieceri.

Pirmām kārtām jāatgādina, ka Volfgang Dārziņš bijis viens no visrosīgākajiem un arī autoritatīvākajiem latviešu mūzikas kritiķiem. Laikā no 1930. līdz 1960. gadam viņš publicējis ap 1000 rakstu – gan īsrecenzijas, gan mūzikas dzīves hroniku. No plašākiem apskatiem varam minēt rakstus *Latviešu solo dziesma* un *Latviešu oriģinālbalets* (abi 1938. gadā), kā arī pētījumu *Latvju tautas melodiju veidi un īpatnības*, kas iekļauts 1956. gadā Kopenhāgenā izdoto *Latviešu tautas dziesmu* 11. sējumā [7]. Agrīnās recenzijas parādās galvenokārt dienas laikrakstā *Latvis* (153 raksti) un žurnālā *Burtnieks* (20 raksti), vēlāk par galvenajām publicēšanās tribīnēm kļūst dienas laikraksts *Rīts* (ap 600 rakstu), kā arī žurnāli *Mūzikas Apskats* (ap 15 rakstu) un *Raksti un Māksla* (6 raksti). Padomju okupācijas periodā, 1940.–1941. gadā, Volfganga Dārziņa tikai ar iniciāļiem parakstītas 74 recenzijas parādās LPSR Arodbiedrību savienības dienas laikrakstā *Darbs*. Otrā pasaules kara gados publicēti raksti avīzē *Tēviņa*, trimdā recenzenta darbs atsākts 1946. gadā Rietumvācijas laikrakstos *Latviešu Ziņas un Latvija*. Vairums ir koncertrecenzijas, intervijas, portreti; jaunums ir dramatiskā teātra izrāžu un mākslas izstāžu apskati, atmiņu stāsti, feļetoni un pat sporta reportāžas, kas paplašina Volfganga Dārziņa darbības jomu, tuvinot to vienaudžu Anšlava Eglīša, Marģera Zariņa, Knuta Lesiņa un Jēkaba Poruka daudzpusībai un kolorītajam literārās izteiksmes veidam.

Jau agrīnajos rakstos komponists apliecina savas simpātijas mūzikai, kas *pilna dzīvības, kvēles, asu un spēcīgu pārdzīvojumu* [13]. Viņaprāt, tālaika Eiropas mūzikai pietrūkst vitalitātes, tāpēc tā meklē jaunus impulsus amerikāņu džeizā. 1933. gadā, vēl būdams konservatorijas students, jaunais kritiķis raksta: *Šķiet [...] domai, ka Eiropa savus mākslas ziedu laikus jau pārdzīvojusi, ir taisnība. [...] visur jūtams s v a i g u a s i ņ u t r ū k u m s. Un šajos apstākļos katra tauta prasa pēc primitīvā, pēc zemes spēka – un tas patlaban tiek meklēts e k z o t i k ā [...] Katra nopietnība cieš neveiksmi pēc neveiksmes. [...] Liktenīgie krustceļi [...] ir sasniegti [2, 170]. Pats Volfgang*

Dārziņš tomēr šo džeza iespaidu, kā jau izriet no citāta, nevērtē pozitīvi un meklē *zemes spēku* citur. Viņš atbalsta savu laikabiedru, tai skaitā Jēkaba Graubiņa, meklējumus folkloriskas izteiksmes jomā: *pēc dainām un tautas dziesmām mēģinot vispāri rast priekšstatu par senā latvieša gara pasauli: viņas vitālo spēku, dzīvesprieku, un gaišumu, un piemērojot to mūsu jaunajai paaudzei, ir jāsaka, ka vienai tās daļai viņu mūzikas izskatā nenoliedzami piemīt īpašības, kas tos dara radniecīgus mūsu senčiem. Un vai tas nav drusku vairāk, kā ārējā līdzība ar folkloru vien?* [6, 32]

*Gara pasaules vitālais spēks, dzīvesprieks, gaišums* – epiteti, ar kuru palīdzību Volfgangs Dārziņš te mēģina raksturot jaunās mūziķu paaudzes izteiksmes *latviskumu* – protams, neatspoguļo īpašības, kas būtu raksturīgas tikai viņa dzimtenes tautai, un autors uz to arī nepastāv. Zīmīgs šķiet kas cits: latviešu skaņražu pirmās paaudzes pārstāvji (atminēsimies šajā sakarā Baumaņu Kārļa 1874. gada kritiku par J. Cimzes *Dziesmu rotas* trešās daļas melodiju *latviskumu*) par nācijas garam visatbilstošākajām uzskatīja skumjās, minorīgās sērdieņu dziesmas; Jāzepam Vitolam vēl 1906. gadā vēstulē Kārlim Kalējam nācās izskaidrot, kādēļ viņa 200 tautasdziesmu krājumā nav ietvertas *tikai viena paša rakstura dziesmas, lai nu nopietndrūmas vai arī gaiši-jautras* [14, 378]; savukārt Volfgangs Dārziņš kā latviešu komponistu trešās paaudzes pārstāvis jau pavisam noteikti solidarizējas ar 20. gadsimta mūziķu Igora Stravinska, Sergeja Prokofjeva, Bēlas Bartoka, Karla Orfa viedokli par folkloru kā vitāla, *dionīsiska* optimisma paudēju. Viņa simpātijas šim laikmetīgajam stilistiskajam strāvotumam apliecina citāti no agrīnajām recenzijām:

*Stravinskis ir milzīgas tehnikas, lielas orķestrācijas mākslas īpašnieks – un tas viņa dekoratīvo stilu stipri tuvina pilnībai. Ir daži formas negludumi; zināma posmainība* [10, 1128].

*“Petruškā” jo spilgti parādās Stravinska asprātība, izdomas spējas, valodas krāšņums – šai ziņā komponistam vispāri grūti sameklēt kādu pretstatu. [..]*

*Pretēji “Petruškas” eļļas krāsas pikām, “Pulčinelā” vairāk dominē tempera. [..] Darbs margo smaidošā siltumā, launaga saulē.*

*S e r g e j s P r o k o f j e v s savā “Rēbusā” [..] (“Tēraudsprāigais lēciens”) iet zināmā mērā to pašu ceļu kā Stravinskis. Viņa skaņu pasaulē tāpat dominē veselīgs gars, objektīvi instinkti, tipiskā “barbarisma” caurausti. [..] daudz asa sarkasma, daudz pirmatnēja spēka. Viņa ritumā jūtam dzelžainu gribu, noteiktu, stingru pukstienu, kas Prokofjevu ved varbūt tālāk par Stravinski.*

*“Rēbusa” mūzika atgādina itkā uz dzelzsbetona pamatiem veidotas varenas, fantastiskas grēdas, cieši sablīvētas. Ar sevišķu daiļskanību šī mūzika lepoties nevar, bet [..] īpatnējais spēks [..] valdzina”* [5, 211–212].

Atsauci uz pašu neoklasicisma jēdzienu gan Volfganga Dārziņa 30. gadu rakstos neatrodam, tomēr viņa interesi par šo stilu šķiet apliecinām gan jau citētie atzinīgie vārdi, kas veltīti Igoram Stravinskim un Sergejam Prokofjevam, gan cita neoklasicisma pārstāvja – Paula Hindemita – raksturojums. No tā izriet, ka arī neoklasicismā Volfgangu Dārziņu saistīja tās pašas iezīmes, kas jaunajā folkloras traktējumā – tieksme uz gaišu un vitālu pasaules izjūtu.



*Hindemits pārlicina tieši ar savu veselīgo mūzikas organismu. Optimisms un dzīves prieks to neatstāj nevienu mirkli. Viņa "D i e n a s n o t i k u m u" uvertūrā daudz neparastas melodikas, ritmu un harmoniju. Bet cik plastiska šī melodika! Cik droši un apzināti šie ritmi un harmonijas! Cik loģiska un organiski viengabalaina ir komponista muzikālā doma un forma! Atjautība un temperaments viņa mūziku padara vēl jo saistošāku [9, 376].*

Viens no pirmajiem Volfganga Dārziņa skaņdarbiem, kurā parādās jaunā folkloras traktējuma iezīmes, ir 1932. gadā sacerētā *Latvju deju svīta* simfoniskajam orķestrim, kas rakstīta t. s. *tautiskā primitīvisma* jeb *rustikālisma* garā. Te vērojama radniecība Bēlas Bartoka un Igora Stravinska meklējumiem, īpaši metroritma jomā – arī latviešu komponista mūzikai raksturīga tieksme uz biežām takstmēra maiņām, neregulāru metru, nesimetrisku motīvu izmantošanu, poliritmijas elementiem, savdabīgu ritma variēšanu. Folkloras ietekmi atspoguļo arī Volfganga Dārziņa 30. gados tapušās tautasdziesmu apdares – *Ai, meži, meži; Trīs māsiņas mežā gāja; Bāleliņa līgaviņa; Iesēju liniņus* u. c.; viņa pārsvarā dzīvespriecīgie un, kā rakstīja Emīlis Melngailis, drastiskie sabalsojumi ir vērtīgs ieguldījums šajā žanrā. Imitācijopolifonijas un burdona elementi, blakusskaņu (sekundu) iekļāvums, spriegs ritma pulss apliecina radniecību Emīļa Melngaiļa, Jēkaba Graubiņa un Ādolfa Ābeles meklējumiem folkloras jomā.

Tomēr īsts pavērsiens V. Dārziņa mūzikas stilā notiek 40. gados. Tā pirmā izpausme ir 1942. gadā tapušās *Variācijas par oriģināltēmu* klavierēm. Emigrācijas sākumposmā komponists šo darbu pārstrādājis, un 1947. gadā tas izdots Noras Alksnes apgādā Nordstemmenē (Vācijā). Lūk, Knuta Lesiņa atsauksme: *Variācijas par oriģināltēmu varētu uzskatīt par pārejas posma darbu uz jauna, radikālāka stila meklējumiem. Tēmas kodols jeb motīvs sastāv tikai no četrām notīm, latvju tautas dziesmām pazīmīgajā naturālajā minorā, it kā kādas senas dainas ieskaņa. Bet tais pašās piecās sākuma taktīs ikkatrai ir jauns takts mērs; 3, 5, 2, 3, 5. Tāpat ritmiski diezgan sarežģītas košas variācijas, vismaz dažas, kaut gan toņkārtā, reizēm mainoties uz mažoru, vienmēr skaidri sajūtama. Reizēm šai darbā ir arī daži spoži pianistikas elementi, un 3. variācija In modo classico, jau ar nosaukumu apliecina vismaz formāli tradicionāla stila imitāciju [15, 532].*

Notikušo pavērsienu atzīst arī pats V. Dārziņš (turpmāk citētie viņa vārdi rakstīti ap 1960. gadu, taču, šķiet, attiecināmi uz 40.–60. gadu jaunradi kopumā): *Ir jau bišķi savādāk kā agrāk. Es vēl arvienu izmisīgi nopūlos tikt vaļā no visa, ko esmu iemācījies Konservatorijā. Cik dīvaini tas arī nebūtu, bet tas laikam ir vienīgais ceļš: papriekšu iemācīties komponēt jau nospraustā stilā, un tad sagrabināt pietiekami patstāvīgas domāšanas, lai tiktu no tā vaļā [15, 539].*

Kādā trimdas gados tapušā vēstulē K. Lesiņam V. Dārziņš izklāstījis arī savus mākslinieciskos uzskatus. Pārdomas un iespaidi, kas pausti agrīnajās recenzijās, tagad pārtapuši skaidrā un negrozamā paša komponista kredo:

*Ja Tevi gadījumā interesē mani ieskati tīri aistētiskā plāksnē – tad jāsaprot, ka vairāk kā jebkad esmu nacionālās skolas piekritējs. Lai kļūtu universāls, vispirms jākļūst nacionālam, tas ir mans visdziļākais ieskats. Varbūt tāpēc man ir tādas simpātijas un cienība pret Bēlu Bartoku.*

Studēt, iedziļināties savas tautas garā, kamēr beidzot jūties kā šī gara sastāvdaļa – tas ir mans mērķis. – Tie ir Bartoka paša vārdi no viņa pēdējās biogrāfijas. Bartoks un Stravinskis savā “krievu periodā” (“Kāzas”, “Zaldāts”, “Lapsa”, “Pavasara upuris”) tad arī ir vienīgie, kas mani pievelk no tagadnes mūzikas. Nevaru ciest visu Šēnberga skolu (izņemot Albānu Bergu). Tā jau skaidri bezatbildīga verdzība. Ne vairs tu pats, bet sistēma atbildīga par rezultātu. Pēc tam, kad “tone-line” ir izvēlēta, radīšana praktiski ir apstājusies, jo komponists vairs nav atbildīgs nedz par vertikālo, nedz horizontālo arhitektūru. Ar citiem vārdiem – r a d o š s viņš paliek tikai ritmā! Tāpat es nevaru ciest Boulez un viņa “Punktmusik”. Modernie atomfiziķi ir konstatējuši, ka atoms sastāv no 99, 99 % tukšas telpas. To pašu var teikt par Vēbernu, kas apmēram par tikpat daudz sastāv no pauzēm, jeb kā viņa pētnieki mēdz izteikties – “no kosmiskas ekspresijas piesātinātas tukšas telpas”. Boulez iesāka tur, kur apstājās Vēberns, [...] viņā šīs tukšās telpas resp. runājošā klusuma ir vēl vairāk. Līdz ar to man liekas, ka mūzika pēc Vēberna vairs neiet makrokosma, bet mikrokosma virzienā un vairs nenodarbojas ar dzīvi un cilvēkiem, bet atomu telpu pētīšanu. Es sīrsnīgi ceru, ka no tā neiznāks nekas vairāk kā dekadence [15, 537]. Par to, kā V. Dārziņš izprata savu stila maiņu, rakstīts citā vēstulē: *Tā saucamais m o d e r n i s m s nav l ī d z e k ļ u, bet jaunu ideju, jaunas domāšanas rezultāts* [15, 541].

Kuros skaņdarbos tad visspilgtāk izpaužas komponista jaunais stils? Viens no interesantākajiem piemēriem šai ziņā ir *Divas prelūdijas klavierēm in G* (1947. gadā izdotas pirmoreiz, 1953. gadā – atkārtoti). Faktūra izkārtota divu trīs līniju grafiski skaidrā zīmējumā. Viena no šīm līnijām – pavadījums – ietver V. Dārziņam visai tipisku vienmērīga ritma ostinato figūru, uz kuras fona otra līnija – melodija – brīvi, metra ziņā it kā nesaistīti ar pavadījumu, veido plašu kantilēnu.

Ieklausoties pirmās prelūdijas dzidrajā skanējumā, neviļus rodas asociācijas ar franču impresionistu veidotajām neoklasicistiskajām stilizācijām. Savukārt otra prelūdija ir rakstīta sitaminstrumentam pielīdzinātām klavierēm – enerģiska, dzīva deja ar repetīcijām, kas atgādina pagāniskus rituālus; motīvi attīstās brīvi, nesakrītīgi ar takti.

Vēl drosmīgāk jaunā izteiksme izpaužas V. Dārziņa *Pirmajā sonātē in F* (pirmatskaņota 1951. gadā). K. Lesiņš par to rakstījis: *Darba dzidrais pianistiskais stils, kas vairās akordu biežuma, ir it kā atgriešanās pie agrā klasiskā Skarlatija un Mocarta sonātu stila, zināms, citādā tehnikā, harmonijā un ritmā* [15, 533].

Tik tiešām – nekonvencionāla ritmika, vairīšanās gan no homofonas, gan akordu faktūras, polifonu līniju savijums spilgti apliecina 20. gadsimtā atdzimušo interesi par baroka un agrinā klasicisma laikmetu. 30. gadu skaņdarbos realizētās secīgi modulējošās caurviju attīstības vietā stājies cits formveides paņēmieni – montāžas, virknējuma, kontrastējošu posmu līdzāsnostatījuma princips. Pirmās daļas materiāls izaug no daudzreiz atkārtota sekundu intonācijas kodola. Sekunda un kvarta ir intonatīvie *stūrakmeņi*, no kuriem atvasināta visas sonātes mūzika. Ritma un harmonijas brīvību īpaši spilgti raksturo otrās daļas sākumtēma – monodiska (vēl viena 20. gadsimta mūzikas iezīme)

melodija, kuras beigās pavadījumā iekrāsojas vientercu akords. V. Dārziņa mūzikai sevišķi tipisks, daudzu komponista vēlino klavierdarbu faktūrai radniecīgs ir trešās daļas sākuma pavadījuma ostinato un ritmiski brīvas līnijas apvienojums. Melodijas individualitāte komponistu šoreiz interesējusi mazāk par ritma variēšanas iespējām. V. Dārziņš kādā vēstulē pasvītrotis: jo vairāk brīvības tu atļauj vienā aspektā – *jo vairāk jākontrolē cits aspekts* [15, 540]. Tādēļ melodiskā iezīmība devusi vietu ritma motīvu saspēlei.

Līdzīga ievirze ir 1955. gadā sacerētajai *Otrajai sonātei in D*. Sonātes formas tradicionālās iezīmes šeit neatradīsim. Raksturīgi cikla daļu nosaukumi – Prelūde, Intermeco un Fināls – ievirza uztveri pirmsklasicisma laikmeta žanru un to traktējuma gultnē. Arī pirmajā daļā izmantotā divdaļu sonātes forma ir raksturīga daudziem 18. gadsimta sākuma komponistiem, līdzīgi kā 20. gadsimta neoklasicisma pārstāvjiem. Šajā skaņdarbā pirmoreiz Volfganga Dārziņa mūzikā ieskanas *atkailinātu nervu* spriegums, pirmās daļas kulminācijas dzelžainais *accelerando* šķiet nepielūdzamam liktens tēlam līdzīgs. Arī otrā daļa uztverama kā gremdēšanās skarbi disonantā, stagnācijas iezīmētā vertikālē, no kuras, šķiet, nav iespējams izrauties. Savukārt abi kontrastējošie fināla pirmās tēmas elementi mijiedarbojoties rada priekšstatu par cilvēkam naidīgu, *robotizētu* tēlu. Fināls neapšaubāmi ir cikla dominējošā, rezumējošā daļa, kurā samanāmas sonātes formas iezīmes ar materiāla atjaunošanos reprīzē pēc dramatiskas un saspringtas attīstības izstrādājumā. Par raksturīgu pazīmi kļūst *stopkadra* ievēšana – mūzikas plūduma pārtraukšana, apstāšanās uz kādas daudzskaņu vertikāles izstrādājuma beigās, *zelta griezuma* zonā, pēc kura attīstībā iesaistās jauns tēls. Sonātes kodā dinamiski spēcīgi (*fff*), apliecinoši akordi, pakāpeniski attālinoties, izdziestot, sagatavo ievada tēmas atgriešanos. Spirāles loka koncepcija šīs kompozīcijas, tāpat kā vairāku citu darbu uzbūvē, pilda zināmu filozofiski jēdzienisku funkciju. Tādējādi Otrajā sonātē parādās 20. gadsimta skaņumākslai visumā raksturīga, taču Volfganga Dārziņa citkārt gaišajā mūzikā reti sastopama urbānistiskas atsvešinātības šķautne.

Drīz pēc Otrās sonātes, 1956. gada janvārī, tapusi *Svīta in A*. Autors to komentējis šādi: *Svīta patiesībā ir 4 pagāniski rituāli. Trešai daļai mans oriģināltitulis sākumā bija "Apraudāšana". Vēlāk pārmainīju, lai baznīkungu mani neizsludinātu par neticīgu – un es jau tā neēju uz baznīcu.*

*Kā redzi, vietām esmu pilnīgi bez taksstrīpām. Sevišķi pirmā daļā – kur tā pavadošā figūra, kā jau redzi, "peld" zem melodiskās figūras, tā sakot, jau pilnīgi vaļīgi* [15, 539].

Volfganga Dārziņa atsperīgās, ritma pārsitieniem bagātās melodijas patiesi atgādina Bēlas Bartoka robustās folkloriskās dejas, un tipiski piemēri sastopami arī šajā svītā. It īpaši te var atzīmēt otrās daļas basa ostinato (pamatu hromatiski slidošiem mažora trijskaņiem) un tam pretstatīto enerģisko melodiju.

Savukārt ceturtais daļas *zemes spēka* (kā mīlēja izteikties V. Dārziņš) pārpilnā deja ir radniecīga B. Bartoka Klaviersonātes (1926) fināla

tematiskajam materiālam.

1957. gadā tapis cikls *Triade de Préludes*. Autora komentārs šim darbam, manuprāt, attiecināms arī uz citiem viņa pēdējo gadu sacerējumiem:

*“Triade de Préludes” ir mēģinājums pilnīgi izvairīties no materiāla a t t i s t ī - š a n a s j e b k ā d ā o r g a n i s k ā c e ļ ā, p a n ā k o t f o r m u p ē c k a l e i d o s k o p a, o r n a m e n t a p r i n c i p a, t. i, v i s v i s ā d i p ā r g r o z o t, p ā r s t ā d o t, p ā r b ī d o t m ū z i k a s m a t e r i ā l a p a m a t a “ķ i e ģ e l ī t i”, t o m ē r v i ņ u p a š u n e p ā r v e i d o j o t, n e p a p l a š i n o t.*

*Ievērosi, ka visās trijās forma ir neticami primitīva: A+B+A. Ievērosi arī, ka visās trijās B vienmēr ir ievests ar pēkšņu pārsteiguma efektu – tāpat arī atgriešanās pie A atpakaļ.*

*Tas ir mēģinājums izvairīties no klasiskajiem “buferiem” un “tiltiem”. Liekas, ka diezgan sekmīgs. Kā redzi, ritms palicis tik mainīgs, ka pametu metra apzīmējumus kā patiesībā jau pilnīgi nevajadzīgus [15, 540].*

Zīmīgs ir *Sonatīnes in G* (1956) raksturojums. Kā atzīst autors, tā radusies, improvizējot mazajai meitiņai Dainai mūziku cirkus danču garā:

*Izņemot vidus daļu, tas viss ir skaidrs “slapstiks” (slapstick angļu val. – lēta triku komēdija, arī t. s. pļauku komēdija – autore piezīme), kas varbūt pat iet kalkuletas vulgaritātes virzienā [15, 540].*

Par vienu no spilgtākajiem Volfganga Dārziņa 50. gadu klavierdarbiem blakus Otrajai sonātei uzskatāms svītveidīgais *Trittico barbaro* (1958). Autors mazliet paškritiski gan vērtē šī cikla nosaukumu: *Nekā tik barbariska tur nav. Ir gan priekš manis daži jauni harmonijas un formas principi.*

*Pirmā daļa, piem., ir tā saucamās “krelles”, t. i. daļa sastāv no s e p t i ņ ā m i d e j ā m, kuŗas nekad netiek mainītas vai attīstītas. Vienkārši tās ir savirknētas kopā, reizēm īsākas, reizēm garākas, bez kādām pārejām. Formu es dabonu, saliekot kopā i z t e i k s m ē u n k r ā s ā a g r e s ī v ā k ā s i d e j a s, ja vajadzīga kulminācija, bālākās – ja vajadzīgs atslābums. Ievēro, ka arī idejas pašas sastāv no mazākām,niecīgām figūrām, kas atkārtojas. Ievēro, ka visu laiku turos toņrindā, kuŗas pamatā ir Re tonis. Tas nepazūd kā centrs nevienu mirkli. Mani glābs tas apstākļis, ka katra jauna ideja ievēd harmonijā kādu ja un u m e l n o k a u l i ņ u k o m b i n ā c i j u, kas nepieder pie toņrindas.*

*Otrā daļa ir man pašam jauna harmoniski. Sākumā šķietami “čupīgie akordi” ir patiesībā ļoti stingri konstruēti. Pamatā ir pavisam klasiska 4/3, 6/5 terckvoart-un kvintsektakorda sekvence, kurai pievienots brīvs apogiaturas un aiztūras tonis, kas netiek atrisināts, – to visu satur kopā divi nemainīgi augšējā ērģeļpunkta toņi – mi un fa diez. Kas šai daļai par formu – pats Dievs to zina.*

*Pēdējā daļa ir vienkārša “rustika” meldija piecos dažādos caurvedumos. Mani pašu pārsteidza, ka pilnīgi jaunais materiāls, ko ievēdu kodā, iedarbojas. Katrā ziņā tas ir pret visiem pieņemtiem atzinumiem [15, 541].*

Arī šajā Volfganga Dārziņa skaņdarbā parādās Bēlas Bartoka mūzikā bieži izmantotais svītas daļu kontrasta princips. Pirmajā daļā tiek pretstatītas divas sfēras: aktīva, agresīvi cieta motorika un trausls, impresionistiski netverams skanējums. Īpaši svarīga loma šajā brutālā un neaizsargātā pretstatījumā ir harmonijas krāsām. Otrās daļas tradicionālā sfēra ciklā parasti ir lirika, filozofiska gremdēšanās pārdomās. Taču

šoreiz otrā daļa skan netipiski – tā ir draudoši traģiska tēla iemiesojums mūzikā. Savukārt cikla pēdējā daļā komponista daiļrades *tautiskā* un *neoklasicistiskā* šķautne apvienojas. Pirmo pārstāv sākummotīvā ietvertais līdziskas nokrāsas pentahords, vertikālē apvienots ar ostinētu pamazinātās skaņkārtas skaņurindas fragmentu (*tonis–pustonis*) tritona apjomā. Otro – sākummelodijas pārtapšana barokāli krāšņā, skanīgā dejā kodas posmā. Plašu kantilēnu mēs šajā darbā neatradīsim, tās vietā stājies motīvu virknējuma princips.

Vairāki 50. gados tapušie skaņdarbi guvuši atzinību ne tikai komponista tautiešu aprindās vien. To apliecina 1960. gadā izdots amerikāņu jaunās mūzikas apgāda *Dow Publishers* katalogs, kurā minētas arī V. Dārziņa abas sonātes, *Sonatina in G*, *Suite in A*, *Triade de Préludes* un *Trittico Barbaro*. Kataloga autori atzīmē, ka latviešu komponista daiļrade būtu pelnījusi īpašu amerikāņu publikas interesi:

*Šī mūzika ir vienreizīga un grūti attēlojama, varbūt atgādinot dažā ziņā citus avotus Rietumeiropā (Ravel, Mompou), kā arī Austrumeiropā (Bartok, Medtner), bet vienmēr ar sevišķu ierosinātāju fantāziju, kas ir paša komponista īpatība. Šie darbi ir augstākās skaidrības un poēzijas paraugi, prasot no pianista zināmu piepūli jaunā stilā, bet tas ir šīs piepūles vērts. Grūti, pianistiski, iespaidīgi, neparasti [15, 539].*

Vēstulē Knutam Lesiņam Volfgangs Dārziņš piezīmējis: *Kā redzi, saslavēts esmu diezgan, kaut gan nezīnu, kāpēc man ir piesējuši Metneru un Mompou – no pēdējā savu mūžu neesmu dzirdējis nevienu noti [15, 539].*

Ievērojamākais Volfganga Dārziņa 60. gados pabeigtais darbs, viņa jaunā stila kvintesence ir monumentālais cikls **200 latviešu tautas dziesmas balsij un klavierēm**. Pats autors raksta:

*Ko es tur īsti esmu domājis, es Tev nevaru izskaidrot. Varbūt tik daudz, ka katrā esmu mēģinājis saklausīt viņas īpatnējo skaņu. Esmu mēģinājis atrast to vienīgo, vienreizējo, kādu šī meldīja prasa – pēc iespējas izvairoties no j e b k ā d a j e b k u ņ a s s k o l a s paņēmienu. Tas skan ļoti pretenciozi, es zīnu, un tāpēc man laba daļa arī nebūs iznākusi. Pie dažām esmu atgriezies reizes 10 (desmit), un kā nevar visu "uzminēt", tā nevar. Viens gan man dara prieku: no visām 200 apmēram 190 ir pilnīgi jaunas, ko neviens vēl nepazīst [15, 536].*

Folkloras studiju atbalsis ieskanas arī 60. gados sacerēto astoņu **Mazo svītu** lappusēs. Te sastopam gan kantilēnu tautisko melodiju, gan iepriekšējo *rustisko* skaņdarbu gultnē risinātu dejisko motoriku. Šķiet, ka šīs svītas adresētas plašam mazprofesionālu, tomēr progresēt gribošu un spējīgu interpretu lokam. Kompozīcijas tehnika palikusi līdzšinējā – lineāra vairākslāņu apvienošana, pārdomāta tematiskā grauda konstruēšana un attīstība.

Gan savās apdarēs, gan folkloriskas ievirzes oriģināldarbos Volfgangs Dārziņš izcēlis latviešu tautasdziesmu savdabību, ko viņš pats raksturojis 1956. gadā tapušajā apcerē *Latvju tautas melodiju veidi un īpatnības* [7]. Tajā pausti autora priekšstati par latviešu tautas melodiju žanrisko iedalījumu (dziedamās un teicamās dziesmas), metra iezīmēm (vairīšanās no kvadrātiskuma, piecdaļu pulsācija) un formu (nesimetriski periodi). Viņš

atzīst, ka latviešu tautas melodijām piemīt raksturīga tendence:

- 1) būvēties kvartiski,
- 2) vairīties no kvadrātiskas simetrijas,
- 3) kārtoties senajās grieķu gammās [7, 578].

Šajā rakstā Volfgangs Dārziņš vēlreiz apliecina arī savu jaunības dienās pausto pārliecību par latviešu tautas melodiju raksturu: *vispirms jārevidē populārais ieskats, ka latvju tautas melodija ir visumā skumja, sēra. Šis ieskats, liekas, ir radies dažu bāru dziesmu ("Maziņš biju", "Tek saulīte") kā arī dažu klaušu laikā radušos ("Ej saulīte drīz pie Dieva") un tautā ļoti populāru melodiju dēļ. Bet visumā skumjas, grūtsirdīgas melodijas ir drīzāk jāuzskata par izņēmumiem. Latviešu tautas melodijas pamatraksturs patiesībā ir gluži pretējs – bieži ar zināmu monumentalitātes graudu pamatā, nereti ar episku vai pat himnisku izmaņu [7, 579].*

Šīs īpašības raksturīgas ne tikai komponista veidotajām tautasdziesmu apdarēm. Arī savā oriģinālmūzikā Volfgangs Dārziņš vairās no grūtsirdības par labu godprātīgam, radoši tvertam racionālā un emocionālā aspekta apvienojumam. Atteikšanās no pārspīlētas, pašmērķīgas subjektivitātes un liriskas izteiksmes uzsvēta arī dažādu gadu publikācijās: *Maz ir to, kas spēj nerunāt tikai par sevi vien, vai vismaz runāt kā vīrs, kas spētu radīt ko episki plašu, heroiski spēcīgu – kas c e ģ, n e g r e m d ē [12]. Rakstā Profesora Paula Saksa tautasdziesmu vakars Eslingenā kritiķis atzīmē: Sakss ir viens no nedaudziem, kas pratis izcelt latviešu tautasdziesmas īsto r a k s t u r u, [...] Sakss ir sapratis, ka eksaltēts temperaments latviešiem ir tikpat svešs, kā eksaltēta grūtsirdība, tamlīdz viņa dainošanā nekad nesastapsim to forsēto bramanību nedz nolaideno slābanību, kas tik raksturīga slāviem.*

Saksa tautasdziesmas pasaule tēlojas dziļi latviska, apzināti mierīga, rāma, mazliet himniska savā plūdumā, mazliet monumentāla savā vērīenā [11]. Arī Malvīne Vīgnere-Grīnberga sajuta latvju tautas dziesmas īpatno garu. Sajuta trīs lietas: *latviešu tautas mūzikas sirdsskaidro vientiesību, tās dziļo nopietnību un himnisko monumentalitāti [8].*

Volfganga Dārziņa augstos estētiskos un ētiskos kritērijus raksturo pārdomas par mākslas uztveres īpatnībām: *Visilgāk ļaudis aplaudē tam, kas spožs; visskaļāk tam, kas varens; visnegribīgāk tam, kas dziļš. Plauksta allaž tiecas klusēt, kad vietā ir pārdomāt un plauksta grib trakot, kad vietā ir gavilēt [1].* Autora sarkasms pavid operešu vakara raksturojumā: *Priekšnesums bija lielisks un tas sastāvēja galvenokārt no vislabākās kvalitātes sacharīna. Ar pilnu gandarījumu varam teikt: šo dārgo mantu šoreiz esam pirkuši ļoti lēti. Diemžēl, sacharīnam ir kāds nenovēršams trūkums: tas nebaro [4].*

Tomēr maldīgi būtu piedēvēt kritiķim imunitāti romantiskas mūzikas uztverē, drīzāk runa ir par paaudžu maiņu latviešu skaņumākslā. Tēva nāves 25. gadadienai veltītajā rakstā dēls precīzi atsedz tautā iemīļotā skaņraža popularitātes cēloņus: *Kur meklējami Dārziņa hegemonijas iemesli? Viņš taču nebija sava laikmeta vienīgais, pēc būtības nebija arī lielā stila paudējs. Dārziņš nebija ne būvētājs, kas dzelzainu roku liktu idejām tiekties augšup varenās celtnēs un torņos, ne cīnītājs, kas alkst šķēršļa, problēmu, jaunas pasaules. Nebija ne epīķis – nacionālists, kas glaimotu tautas patriotismam, ne juvelieris – miniatūrists,*

*kas liktu iekvēloties pazinēja skatam. Viņa ierocis – mūžīgi jaunā sirds lirika, kas vienmēr valdījusi pār visiem, sākot no karaļa līdz kapracim. Dārziņš bija zemes cilvēks; viņš mīlēja runāt par to, kas vienmēr un visur bijis cilvēkam tas tuvākais: viņa prieki, skumjas, viņa vilšanās, cerības, laime un izmisums. Par to, ko varbūt desmitkārt savā dzīvē ir sajutis arī mazākais no mums. Viņš prata runāt apbrīnojami dziļi, patiesi un galvenais – vienkārši un skaisti [3].*

Šo apgaroto vienkāršību, kas sakņota folklorā, šķiet, no tēva mantojis arī dēls – spilgtākais modernisma aizsācējs latviešu mūzikā. Taču viņš to pārcēlis jaunā, racionāli atturīgā pasaules uztverē.

# AESTHETICS OF VOLFGANGS DĀRZIŅŠ IN HIS COGNITIONS AND WORK

Anita Miķelsone

## Summary

Volfgangs Dārziņš (1906–1962), son of the famous Latvian romantic composer Emīls Dārziņš, has principally expanded the stylistic spectrum of Latvian music in two directions. Firstly, he is one of our first representatives of neo-classicism. Secondly, the most outstanding works of Volfgangs Dārziņš are marked by new, non-traditional interpretation of folklore, which has sometimes been characterized as *barbarian* and is similar to the archaic, pagan layers of folk music typical for Béla Bartók and Igor Stravinsky. The emigration period of Dārziņš' work is especially marked with intensive and fruitful stylistic revitalization. However, some early signs of these styles are noticeable already in the works of 30-ties (which still are generally dominated by the link to the styles of romanticism and impressionism), as well as in critiques of this period. In this article I would like to give a broader insight in the aesthetic views of Volfgangs Dārziņš, which are revealed both in his critiques and letters, and also help to conceive the intentions of several of his musical works.

Already in his early writings the composer acknowledges his sympathies to the music which is *full of life, fervor, sharp and strong experiences* [13]. In his opinion, the European music of that time lacks vitality, therefore it looks for new impetus. Volfgangs Dārziņš as the representative of the *third generation* of Latvian composers definitely associates himself with the opinion of such composers of the 20th century as Igor Stravinsky, Sergei Prokofiev, Béla Bartók and Carl Orff, that folklore is the expression of the vital, *Dionysus-type* optimism. Also in the neoclassical style he was attracted by the same features as in the new interpretation of folklore – the aspiration of bright and vital sense of the world.

One of the first compositions, where the sights of the new interpretation of folklore appear, is the *Suite of Latvian dances (Latoju deju svīta)* for the symphonic orchestra from 1932, which is written in the spirit of *national primitivism* or *rusticism*. Here Dārziņš' music has a tendency of frequent changes of time-signature, irregular meter, use of non-symmetric motives, elements of poly-rhythm, specific variation of rhythm. Folklore influence is also reflected in the folk song arrangements from 30-ties; his mainly buoyant and, as said by Emilis Melngailis, drastic harmonies are a valuable contribution to this genre.

However a real turning-point in the musical style of Dārziņš takes place in the 40-ties. Its first manifestation is the *Variations on original theme (Variācijas par oriģināltēmu)* for piano from 1942.

Several compositions from the 50-ties have been acknowledged not only by Dārziņš' fellow nationals. It is evidenced by the American New Music Catalogue published by company *Dow Publishers* in 1960, which includes his *Sonatina in G, Suite in A, Triade de Préludes* and *Trittico Barbaro*.



The most remarkable Dārziņš composition from the 60-ties, the quintessence of his new style is the monumental series *200 Latvian folk songs for voice and piano*. The echoes of folklore studies are also present in the eight *Small suites* from 60-ties, *Trittico Barbaro* and other compositions.

Spiritual simplicity based on folklore seems to come from father Emīls Dārziņš to his son Volfgangs Dārziņš only in a new rational and reserved perception of the world.

### Literatūra

1. Dārziņš, Volfgangs. *ĀKSTA jauniestudējums Eslingenas latviešu teātrī // Latviešu Ziņas*. – 1947 / 26. novembris.
2. Dārziņš, Volfgangs. *Eiropas mūzika dzēsa žņaugos // Mūzikas Apskats*. – 1933 / 6, 169.–171. lpp.
3. Dārziņš, Volfgangs. *Emīļa Dārziņa divdesmitpiektā nāves diena // Rīts*. – 1935 / 31. augusts.
4. Dārziņš, Volfgangs. *Kadiķa-Ančarova un Hermas Winbeck operešu vakars // Latviešu Ziņas*. – 1947 / 10. decembris.
5. Dārziņš, Volfgangs. *Kronika. Koncertzālēs un operās. "Petruška", "Pulčinnella", "Rēbuss" // Mūzikas Apskats*. – 1933 / 7, 211.–212. lpp.
6. Dārziņš, Volfgangs. *Latviešu solo dziesma // IX latviešu dziesmusvētki Rīgā, Uzvaras laukumā 1938. gada 18., 19. jūnijā / red. Jēkabs Vītolis. – [Rīga]: IX dziesmusvētku rīcības komiteja, [1938], 30.–32. lpp.*
7. Dārziņš, Volfgangs. *Latvju tautas melodiju veidi un īpatnības // Latviešu tautas dziesmas / red. prof. dr. A. Švābe, prof. dr. K. Straubergs, E. Hausenberga-Šturma: 11. sēj. – Kopenhāgena: Imanta, 1956, 577.–613. lpp.*
8. Dārziņš, Volfgangs. *Mirusi Malvīne Vignere-Grīnberga // Latvija*. –1949 / 6. augusts.
9. Dārziņš, Volfgangs. *Opera un koncerti // Burtnieks*. – 1930 / 4, 374.–378. lpp.
10. Dārziņš, Volfgangs. *Opera un koncerti // Burtnieks*. – 1930 / 12, 1127.–1128. lpp.
11. Dārziņš, Volfgangs. *Profesora Paula Saksa tautasdziesmu vakars Eslingenā // Latvija*. – 1949 / 29. oktobris.
12. Dārziņš, Volfgangs. *Tautas senatnē – mūsu pamats. Nīceniēku dziesmu un deju vakars // Rīts*. – 1934 / 19. novembris.
13. Dārziņš, Volfgangs. *Volfa-Ferrari "Madonnas rotas" pirmizrāde Nacionālajā operā // Latvis*. – 1931 / 17. marts.
14. *Jāzepa Vītola vēstules Kārlim Kalējam / apkopojis Jēkabs Vītolis // Latviešu mūzika*, 1. – Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1958, 353.–407. lpp.
15. Lesiņš, Knuts. *Volfganga Dārziņa skanīgais mantojums // Latvju mūzika*, 6. – Kalamazū: Latviešu Koŗu Apvienība ASV un Latviešu Dziesmu Svētku Biedrība Kanādā, 1973, 523.–542. lpp.

# CEĻA ZVAIGZNE

ĒRIKS RAISTERS

Ļēni, izjāsti.

Jānis Kalniņš 78.

1. 2.  $\frac{3}{2}$   $\frac{2}{2}$   $pp$   $pp$

Mū- su ca- ģa zvaig- zne a- si,

$mp$   $pp$   $p$

Lat- vi- ja, kas mums skum- ji mā- si vēl ei- z

$mp$   $pp$

$mf$   $mf$

tā- lu- ma. Gri- bā- jān pie te- vis

$mf$

$f$   $mf$

drīz bi- z, vie- nu- viet, ta- gad pā- ri jū- nām dau- dzām

$f$

## FORMVEIDES ĪPATNĪBAS JĀŅA KALNIŅA KORDARBOS

Jeļena Ļebedeva

Formveides procesi kormūzikā, tāpat kā vokālajos žanros kopumā, vienmēr saista interesi savas neparedzamības un, var teikt, neizsmeļamības dēļ. To īpatnības izriet no vārda un mūzikas sintēzes, kas arī nosaka formas individualizāciju un var izpausties gan ļoti vispārināti, gan konkrēti, aptvert viengabalainā veseluma dažādus līmeņus, kā arī teksta semantikas un sintakses nianšes. Varbūt tieši tāpēc vokālās formas ir tik grūti sistematizēt, izveidot stingru klasifikāciju: priekšplānā vienmēr izvirzās individuālais faktors, proti, komponista veidotā teksta interpretācija. It īpaši, ja komponists ir spilgta radoša personība, kuras mūzika ir ne tikai tās vai citas tautas kultūrvēstures fakts, bet arī ieņem savdabīgu un paliekošu vietu šīs tautas garīgajā mantojumā.

Šāda radoša personība latviešu skaņumākslā ir arī komponists Jānis Kalniņš (1904–2000), kurš sacerējis visdažādāko žanru darbus, tai skaitā kormūziku. Kora kompozīcijas *a cappella* J. Kalniņš radījis visā savas darbības gaitā: viņa pirmā dziesma jauktajam korim *Ziedonī* tapusi 1921. gadā, bet pēdējā (*Mūsu Tēvs*) 1987. gadā. Pilnīgākais šo dziesmu apkopojums ir Ulda Kokara sastādītais krājums *Jānis Kalniņš. Kora dziesmas a cappella* (Rīga: Nordik, 1997). U. Kokars ir arī krājuma priekšvārda autors [3].

Tautasdziesmu apdares komponists ir rakstījis it kā sērijveidā, proti, vienā vai pāris blakus gados uzreiz vairākas (piemēram, 1929. gadā – astoņas), turpretī oriģināldziesmas jomā līdzīga intensitāte nav izpaudusies. Rets izņēmums ir 1923. gads, kad tapušas piecas dziesmas jauktajam korim (*Daugavas krasti, Kā sapnis drīz aizskrēja, Gar sirmiem mūriem, Svētā birze, Teika*), tomēr vēlāk skaņradis gadā lielākoties sacerējis tikai pa vienai vai divām dziesmām. Kopumā J. Kalniņa kordarbu *a cappella* klāstā ir 29 oriģināldziesmas jauktajam korim (*Nordik* izdotajā krājumā ietvertas 17), 16 oriģināldziesmas vīru korim (*Nordik* krājumā – vienpadsmit) un sešas sieviešu korim (*Nordik* krājumā – divas), kā arī 34 tautasdziesmu apdares (*Nordik* krājumā iekļautas 32).

Šī raksta uzmanības degpunktā būs tieši J. Kalniņa oriģināldziesmas, jo tajās visspilgtāk atspoguļojas viņa formveides savdabība. Uzbūves ziņā tās ir visbagātākās un daudzveidīgākās. Savukārt tautasdziesmu apdarēs galvenā loma ir variētai strofu formai, kas oriģināldziesmām nav tipiska.

Uzreiz jāatzīmē, ka J. Kalniņa oriģināldziesmās nav viena dominējošā formas tipa. Komponista muzikālā domāšana ir brīva, un viss ir pakļauts teksta saturam. Zināms ilustratīvisms nekad nav pašmērķis, tas vienmēr ietver kādu krāsainu niansi, spilgtu detaļu, kas palīdz uztvert intonatīvo procesu. Lai arī visnotaļ individualizēta, J. Kalniņa kordarbu forma tomēr nav izteikti avangardiska – tā veidojas vēlinā romantisma, dažbrīd impresionisma tradīciju ietvaros (starp citu, tas attiecas ne tikai uz pašu formu, bet arī uz tās iekšējiem parametriem – harmoniju un faktūru).

J. Kalniņš pievērsies galvenokārt dziļai, emocionāli piesātinātai, tēlaini spilgtai dzejai (Jāņa Raiņa, Jāņa Sudrabkalna, Viļa Plūdoņa, Kārļa Skalbes u. c. autoru darbiem), ļoti elastīgi un smalki *lasot* viņu tekstus, savdabīgi tulkojot to formu. Dažreiz izcelta kāda viena dzejas šķautne.

Visai raksturīga šai ziņā ir dziesma jauktajam korim *Svētā birze* (1923), kurā izmantots Kārļa Krūzas teksts. Dzejoļa kompozīciju var traktēt gan kā astoņrindu rondo, kurā tradicionāli atkārtotas atsevišķas rindas (1. 2. 3. 1. 4. 5. 1. 2.), gan kā trioletu – tiesa, nekanonisku (otrajā gadījumā astoņrindu sintaktiskais dalījums veido divas uzbūves – 1. 2. 3. 1. | 4. 5. 1. 2., tomēr K. Krūza dzeju dalījis savādāk – 1. 2. 3. | 1. 4. 5. | 1. 2.). Šķiet, ka rindu atkārtojums varētu rosināt komponistu pievērsties rondoveida formai, resp., šim atkārtojumam būtu jāatspoguļojas mūzikā. J. Kalniņš vienmēr brīvi operē ar dzeju – viņš var grupēt rindas citādi nekā tekstā, atkārtot atsevišķus vārdus vai vārdu secības, tomēr sintakse vienmēr uztverama kā orientieris formā. Arī šī dziesma nav izņēmums.

Kā jau atzīmēts, teksts ietver atsevišķu rindu atkārtojumus. Jāmin vēl divi formveides faktori: tikai divu atskaņu (a b a | a a b | a b) un divu metrisko struktūru (deviņ- un astoņpēdu rindu – 9 8 9 | 9 9 8 | 9 8) pastāvēšana. Tādējādi teksta iekšējā uzbūve ir stingri reglamentēta, regulāra. To pasvītro arī skaņu atkārtojumi (t. s. aliterācija: *klusums – klājies; bezgala – salds; nebeidzamus – mūžus; gājējs – stājies* utt.).

J. Kalniņa dziesmā saglabājas sintaktiskais dalījums, turklāt tas ir daudzveidīgi akcentēts mūzikā:

- 1) ar remarkām, kas sastopamas gan formas posmu sākumā, gan noslēgumā (vārdi *Ļoti mierīgi* daļa arī pirmo posmu);
- 2) ar harmoniju – pirmais un otrais posms beidzas ar V pakāpes akordu (dabisko dominanti un t. s. *tukšo* dominanti bez tercās), pirmā posma sākumteikums – ar III pakāpes akordu; trešo posmu noslēdz mažora tonika pamattonalitātē; starp citu, dziesmā visu laiku jūtama svārstīšanās starp *e moll* un *G dur*. Komponista harmoniskā valoda ir viena no interesantākajām viņa stila īpatnības izpausmēm. Kordziesmu harmoniskā vertikāle bieži veidojas balsu lineāras virzības rezultātā. Tādējādi modalitātei ir lielāka loma nekā tonāli funkcionālai harmonijai. Tieši tas nosaka J. Kalniņa savdabīgo akordiku, kas parādās arī kadencēs;
- 3) ar faktūru un tembru – šis aspekts ir ļoti svarīgs, jo faktūras būtiskā nozīme izpaužas formas dažādos līmeņos. Vispirms, faktūras ziņā atšķiras un pat kontrastē formas pamatdaļa – divi posmi, kuros dominē polifons izklāsts – un noslēgums (pirmās un otrās rindas atkārtojums akordu faktūrā). Taču arī pamatdaļā faktūras risinājums nav viendabīgs: gan katrs sākumposma teikums, gan otrais posms (ar to pašu teksta pirmo rindu) sākas ar tembrālām un intonatīvām imitācijām, un turpinājums ikreiz ietver akordu *vienkāršojumu*. Citiem vārdiem, viens un tas pats faktūras izklāsta princips darbojas divos formas līmeņos.

Tādējādi visi minētie faktori izceļ teksta sintaktisko, bet ne metrisko dalījumu (jo ir atkārtoti vārdi, frāzes).

Metroritma brīvība, neregularitāte kļūst par skaņdarba plānu, kas kontrastē teksta reglamentētajai regularitātei. Šis plāns veido *pret darbības* līniju, kas, no vienas puses, pieder pie komponista muzikālās domāšanas raksturīgām iezīmēm, no otras – savdabīgi atspoguļojas formā, ļauj paraudzīties uz to jaunā gaismā. It īpaši tas saistīts ar taktsmēru, kas dziesmā nav pastāvīgs. Kopumā maiņu taktsmērs ir neregularitātes pazīme, tātad arī pārstāv *pret darbības* šķautni. Tomēr taktsmēru maiņas secībai ir sava loģika. Sākotnējais taktsmērs 4/4 valda pirmajā teikumā, kur eksponēta teksta pirmā rinda; seko taktsmēra maiņa – 6/8, 9/8, 6/8 (turklāt 9/8 sakrīt ar remarku *poco rit.* – t. i., paspilgtina to, izceļot kadenci ar palēninājumu). 4/4 atgriešanās sakrīt ar pirmās un otrās dzejas rindas pēdējo atkārtojumu. Tādējādi formā iezīmējas metra reprīze, arka, kas ir viens no formas organizācijas faktoriem.

Pirmajā mirklī šķiet, ka līdzīga arka saista arī dziesmas triju uzbūvju proporcijas. Proti, teksta grupēšana (1. 2. 3. | 1. 4. 5. | 1. 2.) rada proporcijas 9 t.–12 t.–9 t. Zināmā mērā tas varētu atbilst dziesmas tekstam raksturīgajai metra regularitātei. Tomēr faktiski tā ir maldu proporcionalitāte, jo malējos posmus atšķirīgus vērš taktsmēra maiņa un sīkāku nošu ilguma vienību (ceturtdaļu vai astotdaļu) izmantojums; tādējādi pirmais posms (33/4) ir īsāks par pēdējo (36/4).

Līdzīga aproportionalitāte, t. i., neregularitāte, ir raksturīga arī teikumu un frāžu savstarpējām attiecībām. Tā, piemēram, pirmais teikums sākas kā triju taktu frāze, taču imitācijveida atkārtojuma dēļ tiek paplašināts līdz četrarpus taktīm:

**Lēni**

1. teikums

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

1. piemērs

**Ļoti mierīgi**

Otrais teikums, ko arī ievada imitācija, ir četrarpus taktis garš, tomēr taktsmēra maiņas dēļ isāks par pirmo. Šis teikums dalās divās nevienādās frāzēs (divarpus un divas taktis). Tādējādi kopumā pirmajā posmā vērojams saīsinājuma process: 4, 5 t.+ 2, 5 t.+ 2 t., taču faktiski (atkal taktsmēra *vainas* dēļ) veidojas skaldījums (18/4 – 7, 5 / 4 – 7, 5 / 4, ja nošu ilgumvienība ir ceturtdaļa). Otrajā posmā (1., 4., 5. rinda) ir arī brīvas iekšējās proporcijas: 4 t. + 2 t.+ 3 t.+ 3 t. Tas viss atspoguļo pretdarbības šķautni, kas bagātina un individualizē skaņdarba formu.

Kopumā dziesmas intonaīvi tematiskais saturs, kura pamatā ir teksta sintaktisks traktējums, liecina par formai tipisko caurvijuzbūvi:

Teksta rindas:	1. 2. 3.	1. 4. 5.	1. 2.
Taktis:	1.–9.	9.–21.	22.–30.
Formas posmi, kuru iekšējās attiecībās darbojas variantveida ķēdes elementi	a $\alpha \beta$	b $\beta^v \sim$	c $\gamma$

Trijdaļība, teksta atkārtojumi un daļēji arī faktūras un laika attiecību arkas (t. i., netematiskā reprizitāte) ir dziesmas formveides papildiezīmes.

Šis piemērs visai trāpīgi atspoguļo J. Kalniņa darbu ar tekstu un mūzikas materiāla veidošanu. Lai gan *Svētā birze* ir viens no komponista agrīnajiem opusiem, tai piemītošās īpatnības saglabā savu nozīmību arī turpmāk.

Turpinājumā vēlētos akcentēt vairākas iezīmes, kas ir un, otrādi, kas nav tipiskas J. Kalniņa stilam.

Interesanti, ka visvienkāršākā, dziesmas žanram raksturīgā strofu forma (arī tās paveidi – variantu un variēta strofu forma) komponista oriģināldziesmās sastopama ļoti reti vai pat vispār nav atrodama. Variēta strofu forma biežāk izmantota J. Kalniņa tautasdziesmu apdarēs (*Redz, kur jāja div' bajāri, Gaidi, gaidi, māmuliņa* u. c.). Tikai viena oriģināldziesma veidota vienkāršā strofas formā kā kvadrātisks atkārtotas tematiskās uzbūves periods (8 + 8 t.) – *Mīlestība* jauktajam korim (1940; Jāņa Akuratera vārdi). Teksta garīgais saturs acīmredzot rosinājis komponistu izmantot korālisku (akordu) izklāstu. Gan dziesmas vispārējā uzbūve, gan faktūra šķietami atspoguļo pilnīgu pakļautību tekstam. Tomēr arī šajā skaņdarbā gribētos atzīmēt divas īpatnības.

Pirmā ir saistīta ar harmoniju, jo tieši šis mūzikas valodas līdzeklis korāliskā izklāsta kontekstā pievērš galveno uzmanību. Dziesma sacerēta *Ges dur*, bet abos teikumos ir novirze uz vienu un to pašu tonalitāti – *as moll*, resp., uz subdominantes sfēru (II pakāpi). Pirmajā teikumā jauna minorīga krāsa parādās otrās frāzes nobeigumā, izceļot vārdu *atspīdums* (4. t.), savukārt otrajā teikumā komponists tematiskā atkārtojuma ietvaros ne vien saglabā sākotnējo variantu, bet arī papildina jauno tonālo krāsu, pārvietojot akcentu jau uz dziesmas tituluvārdu – *mīlestība* (13. t.).

Bez tam uzmanību saista, pirmkārt, plaši un daudzveidīgi parādītā subdominantes sfēra, otrkārt, akordika (pati akordu struktūra kopumā). Tā, piemēram, jau sākumā (1.–2. t.) izmantota septakordu secība, ko ievada divi subdominantes grupas akordi: VI<sub>7</sub>–II<sub>7</sub>–V<sub>7</sub>. Nākošajā frāzē atkal centrā ir subdominantes kolorīts: secība VI–II sniegta jaunā variantā – kā alterēta un diatoniska akorda līdzāsnotatījums (VI<sub>4/3</sub><sup>b5b7</sup>–II). Interesanti, ka viens un tas pats akords dažādos posmos pierakstīts atšķirīgi: kā VI<sub>4/3</sub><sup>b5b7</sup> 3. taktī un II<sub>7</sub><sup>#1#3</sup> 11. taktī. Turklāt abos gadījumos līdztekus sākotnējās frāzes melodiskai sekvencēšanai soprānu partijā ir skaidri izcelta hromatiska lejupejoša kustība vīru balsīs. Hromatiskā kustība dažbrīd aptver vairākas balsis, veidojot intonatīvu ķēžveida attīstību:

Soprāni:			<i>des</i> – <i>d</i> – <i>es</i>
Tenori:	<i>as</i> – <i>a</i> –	<i>b</i> – <i>ces</i> – <i>c</i> – <i>des</i>	<i>des</i> – <i>c</i> – <i>ces</i> – <i>b</i>
Basi:			<i>b</i> – <i>a</i> – <i>as</i>
Taktis:	13.	14.	15.

Tieši subdominantes akordu grupa ir vispilnīgākā (II, IV, VI pakāpes akordi) un daudzveidīgākā: tajā pārstāvēti gan diatoniski un alterēti akordi, gan trijskaņi, septakordi, gan (7. taktī) arī nonakords. Dominantes funkcijas ietvaros pēdējais sastopams arī abās kadencēs (8., 15. t.):

1. teikums

S.  
A.  
T.  
B.

Viss ti - kai mal - dī - ša - nās, viss ti - kai at - spi - dums,

5

tik vie - na ģē - las - tī - ba no die - viem lem - tā mums.

V<sup>9</sup>

9

2. teikums

Ir tik - īis ro - žu zel - tā, kas velk mūs mū - žī - bā, tā

13

mī - les - tī - ba dzi - ja kā pa - ti mū - žī - ba.

V<sup>9</sup>

Harmonija skaņdarbā ir gan attīstības, gan kolorīta līdzeklis, savukārt ritms (līdztekus faktūrai) veic formas vienotājfaktora lomus. Tomēr arī ritms dažkārt saistīts ar kādu individuālu niansi, akcentējot tekstā galveno. Tas attiecas uz dzejoļa metrikas traktējumu dziesmā. Komponists piedāvā frāzēm trohaja struktūru (kā trohaja vai peona pēdu). Bet pirmā teikuma beigās veidojas savdabīgs metra lēcieni – uztakts motīvs (*no dieviem* → ♩ | ♩ ♩). Otrajā teikumā uztakts motīvs (t. i., jambiskuma elements) ir paplašināts un izceļ dziesmas satura centru (*tā mīlestība* → ♩ | ♩. ♩ ♩ ♩), turklāt vēl atkārtojas nobeigumā (*kā pati*). Tā, protams, ir smalka, taču formas procesā ļoti būtiska nianse.



Vēl viens strofu formas piemērs ir *Putnu šūpla dziesma* sieviešu korim (1949; Birutas Tripodi-Kalniņas vārdi). Skaņdarba saturs atspoguļots jau nosaukumā, un mūzikas materiāla atkārtojumu gaitā saglabāta viena un tā pati ieaijājošā noskaņa. Varbūt tieši tāpēc strofiskums ir formas pamatā. Dziesma sastāv no trim strofām. Bez tam forma ietver gan teksta, gan mūzikas refrēnu – piedziedājumu, kurš trešajā strofā ir paplašināts ar faktūras izmaiņām, tādējādi iegūstot kodas nozīmi:

Formas posmi	I	R	II	R	III	R
Tematisms	a	b c	a	b c	a	b c <sub>1</sub> ←
Proporcijas	<u>12 + 12</u> + 10		<u>12 + 12</u> + 10		<u>12 + 12</u> + 10 + 8	
Harmonija	<i>a moll</i> : V	I		V I		V I

Shēma uzskatāmi liecina, ka dziesmas kopējā formā mijiedarbojas regularitāte un neregularitāte. To rāda arī strofas struktūras līmeņu hierarhija:

motīvi		<u>112</u> <u>112</u> <u>22</u>	
frāzes	4 4 2 2	4 4 4	2 2 6
teikumi	12	12	10

Frāžu līmenī regularitāte un kvadrātiskums orientēti uz 2 vai 4 taktu struktūrām (skaldījums), bet kopumā veidojas nekvadrātiska uzbūve (12 t.). Protams, ne visos struktūras līmeņos šis risinājums ir tik viennozīmīgs. Te prioritāte ir faktūrai. Tā, piemēram, formas pirmajā posmā (a) skaldījuma struktūra imitāciju dēļ var veidoties savādāk: ne 4 + 4 + 2 + 2, bet 6 + 2 + 2 + 2 vai arī 6 + 4 + 2:

3. piemērs

*Lento espressivo*

S. *p* 1. Dze - diet mums, cied - ri, krī - krēs - la, krīt  
*mf* 2. Dze - diet mums, cied - ri, nakts vē - jūš, nakts

A. *p* 1. Dze - diet mums, cied - ri, krīt  
*mf* 2. Dze - diet mums, cied - ri, nakts

krēs - la, jau me - jā,  
vē - jūš, lie - gi, lūdž,  
jau me -  
lie - gi

12 **b** *p* *mf*

Lūk, pe - lē - kās drā - nūs tā ap - stai - gā mūs. Mēs  
Viņš at - bil - di gai - da, viņš nak - tij jūs sūdz. Mēs

*p* *mf*

- zā.  
lūdz.

Otrajā posmā (b), kas iezīmīgs ar iekšēja summējuma struktūru, limeņu hierarhija ir sarežģītāka, tomēr rezultāts līdzīgs. Trešais posms (c), t. i., refrēns, ir it kā pirmā spoguļvariants, taču šī uzbūve ir īsāka par iepriekšējām, tāpēc 12 taktu regulāra atkārtojuma princips ir pārkāpts. Dziesmā kopumā pirmās un otrās strofas iezīmēto regularitāti nesaglabā pēdējais posms (trešā strofa), turklāt šoreiz izmaiņas saistītas ar pagarinājumu.

Tādējādi skaņdarba procesuālais aspekts rada īpaši harmonisku iespaidu: viena otru līdzsvaro dažādas ievirzes tendences – regularitāte un neregularitāte, saīsinājums un paplašinājums, skaldījums un summējums, kvadrātiskums un nekvadrātiskums.

No tipizētām formām J. Kalniņa dziesmās bieži sastopama vienkārša trijdaļforma ar reprīzi, kas arī sakņota strofiskumā. Piemēri ir vairākas dziesmas vīru korim – *Lielā junda* (1935; Raimonda Bebra vārdi), *Jūras spožums* (1939; Kārļa Skalbes vārdi) un *Tikai vienu pašu zvaigzni* (1946; Aspazijas vārdi). Šīm dziesmām raksturīga ļoti vienkārša akordu faktūra, un strofu uzbūvē pārsvarā valda kvadrātiskums; galvenais izteiksmes līdzeklis, kā parasti J. Kalniņa mūzikā, ir harmonija. Tikai pirmajā no minētajām dziesmām otrā un trešā strofa atkārtojas ar jaunu tekstu, formu paplašinot:

I	II	III	IV	V
a	b	b	a	a

Arī starp dziesmām jauktajam korim ir reprīzes tipa formu paraugi. Visvienkāršākā no tām ir *Vadoņa suminājums* (1935; Viļa Plūdoņa vārdi), toties divu citu dziesmu uzbūve ir savdabīgāka.

Dziesma *Baltās smiltis* (1927; Kārļa Krūzas vārdi) veltīta Latvijas pirmā prezidenta piemiņai, to caurauž sēras un dramatisms. Arī šajā dziesmā dominē akordu faktūra, lai gan katra no trim strofām sākas imitācijveidā. Pirmajā (a) un trešajā (a<sub>1</sub>) strofā izmantota kanoniska divbalsība altu un tenoru partijās; otrajā strofā (b) imitācijas valda tenoru un soprānu attiecībās (17.–18. t.). Citiem vārdiem, polifonija ir impulss turpmākajai attīstībai un, galvenais, tā izceļ melodisko šķautni.

Kopumā šī dziesma ir diezgan īsa, taču ietver visai daudzveidīgu faktūras vertikāli (no vienas līdz septiņām balsīm – to skaits nepārtraukti mainās). Neraugoties uz akordu vertikāles pārsvaru, spilgti izpaužas arī J. Kalniņam tipiskā faktūras balsu melodizācija. Ārkārtīgi izteiksmīgas ir harmonijas krāsas – svārstīšanās starp *e moll* un *h moll*, *e moll* un *E dur* (vārdi

es baltās – 24.–30. t.). Dziesmā sastopama arī vārda metriskā pārkrāsošana. Tā, piemēram, 1. taktī vārdiem *daudz smilšu* atbilst trohajiska struktūra un skaldījuma ritma formula – ♩ ♩ ♩ |, savukārt 6.–7. taktī – jambiska struktūra un vienmērīga ritma figūra – ♩ ♩ ♩. Šis nav tikai ritma variants – jaunu akcentu gūst arī teksta jēga:

**Mierīgi**

4. piemērs

Visbeidzot, vēl par kādu īpatnību, kas saistīta ar žanra traktējumu. Lai gan dziesmā jūtams sēru marša, himnas iespaids (4/4 taktsmērs, ritma zīmējuma vienkāršība, resp., regularitātes elementi), tai raksturīga brīva attieksme pret laiku, kas atspoguļojas posmu (strofu) proporcijās un frāžu attiecībās (resp., neregularitātes iezīmes). Strofu proporcijas līdztekus uzbūves nekvadrātiskumam rada sašaurinājuma tendenci: 16 – 14 – 7 t. (ļoti savdabīgs noskaņas semantikas atspulgs). Strofu iekšējā struktūra sākumposmā ir kvadrātiska (1. frāze – 4 taktis), taču turpinājums absolūti nepakļaujas jebkādai sakārtotai sistēmai, bet gan raksturo autoram tipisko teksta traktējumu (brīvs vārdu un vārdkopu atkārtojums!). Tomēr (apzināti vai ne – par to grūti spriest!) arī šajā aspektā izpaužas noteikta loģika, kas demonstrē formas laika iekšējo vienotību. To redzam shēmā:

I	a	4 + 2 + 3' + 3 + 4 t.
II	b	1 + 3 + 2 + (1 pauze) + 3 + 4 t.
III	a <sub>1</sub>	4 + 3 t.

Tātad struktūra **3 + 4 taktis** noslēdz pirmo un otro strofu, savukārt reprīzē tā parādās apvērstā veidā, turklāt sašaurinājumā. Tādēļ var apgalvot, ka līdzās reprīzei visu skaņdarbu vieno arī vairāki citi dažādā līmeņa laika faktori. Šī skaņdarba forma no iepriekš aplūkotajām atšķiras arī ar to, ka reprīze nav pirmās strofas atkārtojums, bet gan ir krietni saīsināta.

Citā dziesmā jauktajam korim – *Vokalīzē* četrām balsīm (1960) – arī sastopama līdzīga trijdaļuzbūve, taču reprīzes pārveidojumiem te bijis atšķirīgs iemesls. Šis ir vienīgais J. Kalniņa kordarbs, kurā vārdiskā teksta vietā ir fonētiskas līnijas – dziedamu patskaņu virkne. Un tieši šai ziņā uzmanību saista kāda interesanta nianse. Proti, pirmajā posmā dziedams ir tikai patskanis *A*, otrajā parādās dažādu patskaņu virkne – *EIOU*, bet trešā ietver savdabīgu summējumu, kur saglabāta iepriekšējā secība – *AEIOU*. Reprīzes vainagota trijdaļība šoreiz ir vienīgais kompozīcijas pamatprincips.

Vokalīzes savdabība ir saistīta ar polifoniju, imitāciju caurvītu faktūru, kura spilgti izpaužas ekspozīcijā un reprīzē. Sākumposmā balsu iestāšanās ir lejupejoša (*S–A–T–B* – sk. 5. piemēru), bet reprīzē – augšupejoša un lauza (*B–A–T–S*). Tomēr balsu kustības vispārējā ievirze rada simetrijas iespaidu, kuru pasvītro arī laika faktors, t. i., malējo posmu proporcionalitāte: 9 + 7 + 9 taktis.

5. piemērs

**Lento espressivo**

The musical score is for a four-part vocal choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in 8/4 time. It is marked "Lento espressivo". The score is divided into two systems. The first system shows the Soprano (S.) and Alto (A.) parts. The Soprano part starts with a dynamic of *p* and moves to *mf*. The Alto part starts with a dynamic of *p*. The second system shows the Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.) parts. The Soprano part starts with a dynamic of *p*. The Alto part starts with a dynamic of *p*. The Tenor part starts with a dynamic of *mp* and moves to *mf*. The Bass part starts with a dynamic of *mp* and moves to *mf*. The music features complex rhythmic patterns and phrasing, with various accents and slurs.

Vokalīze ir skaņdarbs, kurā teksta neesamības dēļ formu nosaka pirmām kārtām mūzika, un varbūt tāpēc tās pamatā ir tik populārais trijdaļības princips.

Vairākās dziesmās teksta tiešā ietekmē pat visumā vienkārša risinājuma ietvaros vērojama formas daudznozīmība. Viens no piemēriem ir jauktajam korim komponētā *Dziesma brīvai Latvijai* (1934; Viļa Plūdoņa vārdi). Gan tekstā, gan mūzikā nepārprotams ir sākummateriāla atkārtojums reprīzē ar dažiem pārveidojumiem. Taču otrā un trešā strofa ir teksta ziņā atšķirīgas, turpretim mūzikas aspektā – vienādas, līdz ar to kopējā aina ir šāda:

Strofas	I	II	III	I <sub>1</sub>
Tematisms	a	b	b	a <sub>1</sub>
Proporcijas	4 + 4	2 + 2 + 4	2 + 2 + 4	4 + 4
Harmonija	As <sub>1</sub>	As <sub>1</sub>	As <sub>1</sub>	As <sub>1</sub>

Šī ir svinīga, himniska dziesma ar malējo strofu spilgtu skanējumu (*ff*) un dinamikas klusinājumu (*mf*) vidējās strofās. Lapidārajai izteiksmei atbilst arī regulārais ritms. Malējās strofās dominē pilnīga noturība kā intonatīvā, tā harmoniskā ziņā. Vidējās strofās turpretim parādās gan attīstības, gan noslēguma (vispārinājuma) iezīmes – izmantota summējuma struktūra. Visas strofas beidzas ar ekvivalentām kadencēm pamattonalitātē. Tādējādi formveidē iezīmējas it kā divi plāni: pirmkārt, jau minētā trijdaļība (a b b a<sub>1</sub>), otrkārt, spoguļsimetriska divdaļība (a b b a). Protams, otrais plāns ir tikai papildinošs, tomēr bagātina mūsu priekšstatus par dziesmas uzbūvi.

Samērā reti J. Kalniņa mūzikā ir sastopams cits vienkāršās formas tips – divdaļu bezreprīzes forma. Kā piemēru var minēt dziesmu vīru korim *Klusā naktī* (1968; Jāņa Jaunsudrabiņa vārdi) – dziļa lirisma caurstrāvotu, poētisku dabas ainu. Lēno, mierīgo akordu kustību ik taktī piesātina slidoši hromatismi, kas visu harmonisko procesu vērš nenoturīgu, tonāli mazliet nenoteiktu (pamattonalitātē ir *a moll* – sk. 6. a piemēru). Pirmā strofa ir kvadrātisks periods četrbalsīgā izklāstā un, kā jau komponistam raksturīgi,

harmoniski nenoslēgts (puskadence!). Otrajā strofā, kur teksts tiešāk skar cilvēka emocionālo pasauli, faktūra mainās un kļūst nepastāvīgāka – imitācijveida divbalsība pamazām pārtop harmoniskā četrbalsībā (atkārtojas vārdi *vajag klusēt*), un pēc tam vēlreiz kā rimta beidzamā atbals izskan imitācijas. Otrais posms ir paplašināts līdz 22 taktīm.

Ievēribu pelna dažas ar laika aspektu saistītas formas īpatnības. Viena no tām atspoguļo formas pakāpeniskas paplašināšanas procesu. Nav šaubu, ka visa pirmā un otrā strofa līdz vārdiem *vajag klusēt* rada vienmērības, regularitātes iespaidu, jo valda pastāvīgs 3/2 taktsmērs, galvenokārt pusnošu pulsācija, četraktu frāzējums. Sākot ar minētajiem teksta vārdiem, kustība it kā tiek aizturēta, palēnināta: izgaist pulsācijas vienmērība, frāze tiek skaldīta, un tikai noslēgumā tā atkal paplašināta līdz četrām taktīm (rodas divkāršais skaldījums ar sekojošu summējumu – 4 + 4 + 4 + 2 + 2 + 1 + 1 + 4).

Otra īpatnība vispirms attiecas uz dzejas metra traktējumu. Dzejā valdošā pēda (trohajs) šajā dziesmā, tāpat kā to vērojām citos skaņdarbos, vienojas ar trijdaļu metru. Uzmanība it kā pārvietojas no stipro un vājo taktsdaļu maiņas uz garu (t. i., izdziedātu, izlocītu) un īsu zilbju miju. Šīs pašas izlocīšanas dēļ rindas trijkāršā pēda ir ietverta četraktu frāzē. Izteismīga ir arī akcenta maiņa vārdu *vajag klusēt* atkārtojumā (6. b piemērs). Zīmīgi, ka tieši skaldījuma stadijā izmaiņas skar arī harmoniju – proti, tā tiek variēta:

6. piemērs

Lēni, izjusti  $\text{♩} = 60$

**a** *pp*

T. I. Klu - si me - žā ko - ki, vēl

B. *pp*

**b**

T. klu - sā - nak - ū va - jāg klu - sēt, va - jāg klu - sēt

B. *p*

**33** *p* *pp* *ppp*

T. va - jāg, va - jāg, klu - sēt

B. *p* *pp* *ppp*

Divdaļformā veidota arī dziesma jauktajam korim *Gar sirmiēm mūriem* (1923; Andreja Papardes dzeja). Tomēr šī skaņdarba pamatā ir cits ar dzeju saistīts formveides princips. A. Papardes tekstam piemīt tumšs, mistisks kolorīts, dzejā nav atskaņu, metra regularitātes, stabilitātes. Tās brīvais plūdums liek galveno uzmanību veltīt sižeta pavērsieniem un teksta sintaksei. Tas pats vērojams arī mūzikā, kur būtībā nav atkārtojumu (melodijas frāzējuma, struktūru, harmonisko secību, cezūru, kadenču ziņā). Citiem vārdiem, priekšplānā izvirzās caurvijattīstība, un divdaļība ir tikai sekundāra.

Taču arī šai caurvijattīstībai piemīt zināma sakārtotība. Tā, piemēram, abos posmos ir pa 13 taktīm, katrs posms dalās trīs vārdiski un muzikāli patstāvīgās uzbūvēs (teikumos un frāzēs), savukārt viena no šīm uzbūvēm dalās vēl īsākās struktūrās (frāzēs, motīvos). Tomēr tās ir tikai virspusējās kontūras, kuru ietvaros izpaužas nevienādība, nesakritība! Posmu proporcionalitāte ir nosacīta, jo dziesmas sākumteikumā ir taktsmēra maiņa (3/4, 3/2, 6/8), kas pagarina visu pirmo posmu. Arī formas otrajā līmenī (teikumi, frāzes) nav līdzības un viennozīmības laika ziņā, jo uzbūves elementi ir atšķirīgi. Visbeidzot, arī trešais līmenis (frāzes, motīvi) traktēts savdabīgi: pirmajā posmā dalās otrā attīstības stadija, bet otrajā – trešā attīstības stadija, turklāt to struktūra nav identiska. Visu minēto var attēlot sekojošā shēmā:

1. līmenis – posmi	<b>a</b> 13 t.			<b>b</b> 13 t.		
2. līmenis – teikumi, frāzes	1.t. a 4 (♩=30)	2.t. ↓ b 4,5 26	3.t. c 4,5 27	4.t. d + e 1 + 4 7 24	5.t. ↓ f + 8 + 48)	
3. līmenis – frāzes, motīvi	<u>2 + 2 + 0,5</u>			<u>3 + 2 + 3</u>		
Harmonija	<i>b moll</i> : V – IV – I			I <sub>4/3</sub> – I		

Jāatzīmē, ka kompozicionāla loma šajā dziesmā ir arī pauzēm, faktūras maiņai un autora remarkām. Paužu funkcija formveidē, piemēram, skaidri izpaužas otrajā līmenī, kurā tās sakrīt ar faktūras maiņas brīžiem un remarkām. Tieši tādēļ pirmais teikums (a – akordu izklāstā) pilda arī ievada funkciju, jo seko otrais teikums, kas atdalīts no iepriekšējā ar visai ilgstošu divu ceturtdaļu pauzi (shēmā šajā vietā ir ↓); tas iezīmīgs ar basu unisonu, soprānu imitācijveida atkārtojumiem un remarku *vingri*. Turklāt, tieši sākot ar šo teikumu, nostabilizējas 6/8 taktsmērs:

**Lēni**

1. teikums

*p*

S. Gar sī - miem mū - riem klist tum - šas

A. *p*

T. Gar sī - miem mū - riem klist tum - šas

B. *p*

**Vingri**

2. teikums

*mf*

ēr - ģe - lu bal - sis, strau - mes no

*mf*

ēr - ģe - lu bal - sis, strau - mes no

*mf*

vēr - do - šas strau - mes no

The image shows a musical score for a four-part vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The first section, 'Lēni', consists of a single phrase in 3/4 time, marked 'p' (piano). The lyrics are 'Gar sī - miem mū - riem klist tum - šas'. The second section, 'Vingri', consists of two phrases. The first phrase is in 3/4 time and the second is in 6/8 time, both marked 'mf' (mezzo-forte). The lyrics for the first phrase are 'ēr - ģe - lu bal - sis, strau - mes no' and for the second phrase are 'ēr - ģe - lu bal - sis, strau - mes no'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Nākošā pauze, kas šajā līmenī kļūst par robežšķirtni starp struktūrām, parādās tikai pirms pēdējā teikuma. Arī tai pievienota autora remarka *Lēnāk* un analogiska faktūras transformācija (akordu faktūru nomaina imitācijopolifonija). Tomēr jāņem vērā, ka teikuma uzbūve ir spoguļsimetriska (3+2+3) un tas beidzas ar noturīgu kadenci pamattonalitātē, kā arī dinamikas pakāpenisku klusinājumu. Tāpēc šim posmam ir noslēguma, kodas funkcija; saturiskā ziņā tas izceļ vārdus *dzer burvīgo dziesmu*. Interesanti arī, ka skaldījuma struktūra un imitācijveida faktūra iezīmē arku starp otro un pēdējo (piekto) teikumu (arī vārdu atkārtojums ir tieši šajos teikumos!).

Dziesmas teksts komponistu vedinājis uz ilustratīvo elementu plašu izmantojumu. Vārdus *ērģeļu balsis* raksturo ērģeliska, daudz balsīga vertikāle, *vērdošas straumes* – diezgan ātra, augšupejoša astotdaļu kustība ar imitācijveida atkārtojumu, vārdus *no moku atvāriem* – II<sup>b</sup> harmonija *b moll* tonalitātē, bet šo vārdu atkārtojumu – faktūras sašaurinājums līdz unisonam un basu sastingums vienā skaņaugstumā; vārdus *raugos lejā* pavada lejup-



ejoša kustība, sevišķi basu, tenoru un altu partijās; vārdiem *grimst mūri tumsā* atbilst frīģiskais tetrahords basos.

Sākot ar šo dziesmu, par visraksturīgākajiem formveides principiem Jāņa Kalniņa kormūzikā kļūst *c a u r v i j a t t ī s t ī b a* un *c a u r v i j u f o r m a*. Šī forma var būt saistīta ar strofiskumu, brīvi apvienoties ar to, var mijiedarboties arī ar citiem formu tipiem, veidojot dažādus jaukto formu variantus, vai arī kļūt par pamatu kādai izvērstākai formai.

Caurviju formas vienkāršāko veidu, kurā tomēr posmu ir vairāk nekā dziesmā *Gar sirmiēm mūriem*, pārstāv tālajai dzimtenei velītāis skaņdarbs vīru korim *Ceļa zvaigzne* (1978; Ērika Raistera vārdi). Tā pamatā ir trīs četrriindu dzejas strofas piecpēdu un sešpēdu trohaja pantmērā. Katram dzejas pantam atbilst mūzikas strofa, un līdz ar to formu veido trīs posmi: a b c. Dzejas metrs viegli sakļaujas ar 3/2 taktsmēru, radot divtaktu frāzes. Abi pirmie posmi ir kvadrātiski gan frāžu, gan teikumu un perioda līmenī – 8 t.: 4 + 4 : 2 + 2 + 2 + 2.

Tomēr teksta traktējuma regularitāti autors pilnībā nesaglabā, jo savdabīgu neregularitāti ienes neparasti taksdaļu akcentējumi, artikulācijas apzīmējumi, kas rada sinkopju iespaidu un faktiski pārstāv brīvo metru. Turklāt pirmo strofu J. Kalniņš sāk ar uztakti, kura izzūd tikai trešajā frāzē. Pirmās strofas dzejas un mūzikas metra atšķirību atspoguļo sekojoša shēma:

I (dzeja)

I (mūzika)

> -   > - > - > -   > - -	> -   > - > - > -   ≥ - -
> (-)   > - > - > -   > - -	> -   ≥ - > - > -   ≥ - -
> - (>) - > -   > - > - -	≥ - > - > -   > - ≥ - -
> - > - > -   > - > - -	≥ - > - > - > -   ≥ - -

Ar ≥ atzīmētās skaņas izceļ arī akcenta zīme.

97

Arī katras frāzes ritma zīmējums liecina par caurvijattīstību, kuras pamatā ir nevis kontrastu pretnostatījums, bet variantveide, turpinošā attīstība. Teiktais attiecas uz ritmu un intonatīvo saturu, turpretim harmonija un faktūra – gluži otrādi – rada kontrastu. Sākotnējās strofas ritma pamatpulsācija shematiski attēlojama šādi:

uztakts	1. takts	2. takts	3. takts	4. takts
$\frac{3}{2}$				

Līdzīgās ritma figūras atspoguļo variantveidi, bet ritma maiņas process vērsts uz pulsācijas paātrinājumu, kas visspilgtāk izpaužas ceturtajā frāzē: šeit parādās vairāki (trīs!) akcenti, tajā skaitā arī akcenta sinkope. Jāatgādina, ka dzejas teksts to nemaz neprasa. Taču šis paātrinājums ļauj komponistam atkārtot pēdējo vārdu (basu partijā), ritma ziņā to variējot un kopumā radot atbalss efektu:

8. piemērs

**Lēni, izjusti**

1. teikums

*pp* *mp* *pp*

T. Mū - su ce - la zvaig - zne e - si, Lāt - vī - jā, kas mums

B. *pp* *mp* *pp*

3 *p*

skum - jī mā - si vēl aiz tā - lu - mā.

5 *mf* *f*

2. teikums


Gri - bē - jān pie te - vis - drīz būt vie - nu - viet,

*mf* *f*

7 *mf* *rit.*

ta - gad pā - ri jū - rān dau - dziem jā - aiz - iet, jā - aiz - iet.

*mf*

Otrā strofa tikai daļēji atgādina pirmo. Tekstā atkal vērojama regularitāte, bet mūzikā gan ritms, gan akcentējums ir bagātāks, daudzveidīgāks – nav ne līdzīga pulsa frāžu sākumos, ne radniecības to nobeigumos. Kā vienojošu elementu var atzīmēt ritma grupu , kas ik pa laikam brīvi ievijas mūzikā, taču nerada regularitātes iespaidu.

Otrās strofas otrā teikuma faktūra kontrastē pirmā teikuma akordu izklāstam. Balsu imitācijveida iestāšanās otrajā teikumā kļūst par pamatu, no vienas puses, vārdu atkārtojumam trešās rindas sākumā, no otras – pulsācijas paātrinājumam turpinājumā (dominē astotdaļas). Ceturtā frāze faktūras ziņā atgādina dziesmas sākumu (tercu paralēlvirze, vēlāk četrbalsība). Pirmās un otrās strofas frāžu sasaukšanās (faktūras un intonatīvie varianti) ir vienojošs faktors. Abu periodu puskadences (*a moll*) visos teikumos iezīmē cezūras, taču nerada nobeiguma iespaidu, arī šādi akcentējot formas caurvijattīstību.

Vēl brīvāks un oriģinālāks ir trešās strofas muzikālais risinājums. Šai strofai piemīt svinīgi himniskais raksturs, un tā pauž dziesmas satura, tēla būtību. Komponists paplašina šo posmu, maina tā skaņkārtu (*A dur*), dod priekšroku galvenokārt četrbalsīgam izklāstam. Jaunais taktsmērs (4/4) izraisa ritma ziņā atšķirīgu teksta traktējumu. Tas uzskatāmi ir redzams shēmā, kurā salīdzināts četrām dzejas rindiņām atbilstošais mūzikas materiāls:

Teksts	Mūzika: ritms un artikulācija
> - (>) -   > - > - > - >	 ≥ - (>) -   > - > - > - >
> - > - > -   > - > - >	 ≥ - > - > -   > - > - >
> - > -   > - > -   > - -	 ≥ - > -   > - ≥ -   > - > -   ≥ - -
> - > -   > - > - > - -	 > - > -   > - > -   ≥ - -   ≥ - > -   > - > -   ≥ - -   > - -   > - -

Interesanti atzīmēt, ka teksta sešdaļu metra apvienojums ar mūzikas četrdaļu taktīm pirmajā un otrajā rindā gan iezīmē dažādus dalījuma variantus, tomēr kvadrātiskās divtaktu frāzes saglabājas. Trešajā rindā ik taktī ietvertas divas dzejas pēdas, taču vārdu atkārtojuma dēļ vispārējais kvadrātiskums nezūd (1+3 t.). Turpretim ceturtajā rindā, kas ir pirmās strofas sākumvariants (pirmā strofa – *mūsu ceļa zvaigzne esi, Latvija*, trešā – *mūsu zvaigzne esi, paliec, Latvija*), nekvadrātiskuma loma palielinās (sākumfrāze, paplašinājums, papildinājums). Kopumā veidojas šāda struktūra:

1.	2.	3.	4.
2 t.	2 t.	1 + 3 t.	3 + 5 + 1 t.

Pēdējās strofas ritmā var saskatīt zināmu līdzību ar pirmo (punktētais sākumimpulss, kadences ritma formula) un otro strofu (summējuma ritma zīmējums), tādējādi trešajā strofā vērojama sintēze. To paspīlgtina arī citi

paņēmienu gan ritma jomā (akcenta sinkope, akcentēto vārdu variēšana), gan intonatīvā sfērā (melodiskas arkas starp strofām). Būdami kopējās formas vienotājfaktori, tie it kā kompensē reprīzes trūkumu.

Caurviju formas risinājumu dziesmā *Ceļa zvaigzne* var uzskatīt par pamatmodeli, kura dažādus variantus sastopam arī citos Jāņa Kalniņa kordarbos, piemēram, jau minētajā dziesmā *Svētā birze*. Tās triju uzbūvju secībā, no vienas puses, a un b posmus saista variantveida radniecība, taču, no otras, acīmredzams ir c posma kontrasts, kas dziesmas formu tuvina bārformai ( $a\ b\ c \approx a\ a^v\ b$ ).

Daudzējādā ziņā līdzīgi veidota dziesma jauktajam korim *Ziedonī* (1921; Viļa Plūdoņa vārdi). Šajā nelielajā skaņdarbā (trīs teksta strofas) virkne mūzikas valodas elementu – melodija, ritms, faktūra – burtiski virza formu vienotas caurvijattīstības gultnē. Melodijas pastāvīgas atjaunotnes nepārtrauktais process liedz fiksēt uzmanību uz intonatīvajām arkām starp strofām (kaut gan aptuvena līdzība ir samanāma, salīdzinot 1. un 9. takti, kā arī 5.–6. un 12.–13. takti pirmajā un otrajā strofā – sk. 9. piemēru). Atjaunotne ir jūtama arī ritmā: pirmajā strofā valda vienmērīga ceturtdaļu pulsācija, otrajā strofā parādās, turklāt regulāri, ritma punktējums, bet trešajā strofā tam pievienojas savdabīga *bremzēšanas* figūra (♩, ♩.). Arī akordu vertikālē pamazām palielinās balsu skaits (četras balsis – piecas – sešas).

**Priecīgi, viegli**

**a** *mf*

5. A. *mf*

T. B. *mf*

Si - dra - ba kre - me - nes, zie - do - nī zva - no - šas.

5

Zelt - lā - su ka - me - nes, sap - nāi - ni sa - no - šas.

**b** *f* *poco ritard. e dim.* *f*

9. *f*

*f* *poco ritard. e dim.* *f*

Kīrs - zie - du ku - pe - nās, pie - kal - nē zi - bo - šas;

*f* *f*

Īpatna loma ir harmonijai, kas uztverama gan kā aktīvs caurvijattīstības faktors (pirmajā strofā – *E dur*, gandrīz visu pakāpju akordi; otrajā strofā – novirze uz IV pakāpes tonalitāti; trešajā strofā – tonikas ērģelpunkts un alterācijas), gan kā formas skaidrotāja, strofu vienotāja un procesa organizētāja. Piemēram, pirmās un otrās strofas kadences sasaucas kā viena perioda teikumu kadences (puskadence un otrā veida saliktā kadence), savukārt tonikas ērģelpunkts trešajai strofai piešķir kodas nozīmi. Rodas caurvijuzbūve, kas traktējama arī kā divteikumu periods ar kodu:

Strofas	I	II	III
Tematisms	a	b	c
Proporcijas	8	8	8
Harmonija	<i>E dur</i> V	I	I
Forma	p e r i o d s		k o d a

Zināma līdzība tikko aplūkotajam formas traktējumam iezīmējas reliģiska satura dziesmā jauktajam korim *Pamestā baznīca* (1970; Knuta Lesiņa vārdi). Arī tās pamatā ir trīs dzejas strofas. Tomēr iekšējās attīstības process un tā rezultāts atšķiras no iepriekšējam piemēram raksturīgā. Dzejas metrika tikai pakāpeniski – vienīgi trešajā strofā – kļūst periodiska un spraiga. Teksta brīvības dēļ arī mūzikas materiāls ir nekvadrātisks. Shematiski struktūru var attēlot šādi:

101

Strofas	I	II	III
Tematisms	a	b	c (c + d)
Proporcijas un struktūras	13 8 + 5 2+4+2 2+3	14 8 + 6 2+2+1+1+2 2+4	12 + 20 2+2+1+3+1+1+2 3+3+4+4+6
Harmonija	<i>e moll</i> $\nearrow$ <i>h</i> V <sub>6/5</sub> V	<i>h</i> <i>a</i> $\nearrow$ <i>E dur</i> V <sub>7</sub>	I

Šajā gadījumā kadences ir nevis formas skaidrotājas, bet drīzāk attīstību veicinošs faktors, jo ar savu nenoturību, nestabilitāti tās akcentē caurviju principu. Svarīgāks no formas viedokļa ir skaņkārtais kontrasts: minorīgajai pirmajai un otrajai strofai seko mažorīga trešā, kura kļūst par dziesmas kulmināciju (tās teksts ietver lūgšanu). Tieši tādēļ tā ir visizvērstākā, plašākā. Līdz ar to formveiidei kopumā raksturīgas šādas iezīmes:

- 1) formas attīstības progresējošais raksturs (ar paplašināšanās tendenci no strofas uz strofu: 13 – 14 – 32 t.);
- 2) formas caurvijrakstura pastiprinājums trešajā strofā, kura savukārt dalās divos posmos, t. i., kopumā a – b – c (d);

3) dzejas saturs, skaņkārta, intonācijas savstarpēji tuvina (apvieno) divas pirmās strofas, kas savukārt ļauj visas dziesmas uzbūvi traktēt kā saliktu divdaļformu:

A	B
a b	c (d)

Tādējādi dziesmas formveides process ir daudzveidīgs un apliecina kompozicionālā risinājuma neviennozīmību.

Divas tikko analizētās dziesmas uzskatāmi rāda, ka caurvijattīstība spēj apvienoties un mijiedarboties ar dažādām formām. Tā var saglabāt savu raksturu un izpausties citas formas ietvaros (*Ziedoni*), bet var arī, nemainot savu būtību, pāriet uz jaunu hierarhijas līmeni, jo faktiski jau jebkurai bezreprīzes formai (arī saliktai – piem., dziesmā *Pamestā baznīca*) piemīt caurvijattīstības tendence. Sevišķi raksturīgi tas ir vokālajai mūzikai. Strofiskums rodas, ja mūzikas posmu beigas sakrīt ar dzejas strofu beigām, un parasti tā arī notiek. Tomēr kompozicionālo funkciju ziņā vokālās strofas ir diezgan neitrālas, līdzīgas, jo to saturu nosaka un diferencē nevis mūzikas materiāla izklāsta veids (kā tas vienmēr ir instrumentālžanros!), bet gan dzejas teksta saturs, vārdu jēga. Tāpēc bieži vien strofu grupēšana, kas ļautu atšķirt vienkāršo un salikto formu tipus (it sevišķi, ja trūkst reprīzes), nav skaidri uztverama.

Viens no izvērstas formas paraugiem ir Jāņa Kalniņa dziesma vīru korim *Epitāfija papagailim* (1972; Erika Ādamsona vārdi). Šis ir humoristiska, pat satīriska rakstura skaņdarbs, kurā alegorija, paradokss ir ietverts jau nosaukumā *epitāfija*, tātad – *augstā žanra* kompozīcija, kas šoreiz velīta papagailim. Neviennozīmība ir arī dzejas tekstā: aiz vārdiem par putnu slēpjas doma par cilvēku īpašībām, raksturiem, attiecībām. Mūzikā ir daudz ilustratīvu elementu (atspoguļots saturs, kas piemīt konkrētiem vārdiem un vārdkopām – *plāpa, Zālamana sala, knābi likt* u. c.), taču izpaužas arī vispārinātāki groteskas un šarža elementi. Tā, piemēram, pirmās strofas lēnās četrdaļu pulsācijas ietvaros (it kā maršs, pat sēru maršs) pēkšņi, skanot vārdam *priecīgs*, parādās jubilācijas (10. a piemērs), turklāt disonanta vertikāle šajā brīdī tikpat pēkšņi pārtop trijskaņu paralēlvirzē. Mazliet vēlāk mūziku bagātina negaidīts stakato, akcenti, faktūras maiņa (piemēram, otrajā strofā valda četrbalsība, un tā beidzas akordu faktūrā, savukārt trešā strofa sākas homofonā faktūrā ar melodiju tenoru partijā un pavadījumu basu balsī). Pat žanrs pasvītro grotesko ievirzi. Līdzās jau pieminētajai *rotaļai* ar žanriem pirmajā strofā (jubilācijas, sēru maršs) ceturtajā pavīd džeza alūzija (*Mazliet ātrāk* – 10. b piemērs), savukārt fināla strofa ar autora remarku *Ļoti lēni un mazliet tīši sentimentāli* ir tuva liriskai, izteikti romantiskai dziesmai.

**Lēni** ♩ = 60

a *p*

T.  
Zem šīs sil - tās ve - lē - nas, ā - beļ-zieds kur

B.  
*p*

4 *mf*  
nīe - cīgs ie - kri - tis, dus plā - pā - tas, kas

7 *f*  
reiz bij tik prie - cīgs.

**Mazliet ātrāk** ♩ = 92

38 b  
Tām, kam vār - di pā - ti - kās, veik - li iz - sa - cī - ti.

Atbilstoši teksta saturam skaņdarba uzbūve ir veidota kā secīga strofu virkne, turklāt pirmajā, otrajā un piektajā strofā teksta struktūra ir saglabāta, bet trešajā, ceturtajā un sestajā strofā komponists brīvi skalda dzeju, atkārtojot atsevišķas rindas.

Interesanti, ka arī mūzikas materiāls šo teksta pārveidojumu gaitā kļūst daudzveidīgāks, iekšēji kontrastaināks: gandrīz ikreiz tajā parādās kāds jauns faktūras elements un autora remarka. Caurvijattīstība ir jūtama arī šeit, lai gan ne tik spilgti kā citās dziesmās (piemēram, visai skaidri ir saklausāmas arkas starp trešo un ceturto strofu).

Ir vēl kāds svarīgs formveides faktors, kas iespaido starpstrofu cezūru dziļumu un nozīmību. Tas saistīts ar divām īpatnībām – kadences harmonisko saturu un ritma cezūru. Abi momenti var sakrist, kā tas notiek pirmās strofas noslēgumā: šī strofa, kas sākusies *e moll*, beidzas *a moll* ar toniku, un seko pauze. Tomēr tā arī šajā dziesmā ir vienīgā spilgtā, skaidrā cezūra. Pēc otrās strofas ritma cezūra gan ir izteiktāka (puspauze), taču harmoniski šī uzbūve ir nenoslēgta: tā beidzas ar V pakāpi *a moll* – tonalitātē, kurā sākas arī trešā strofa. Līdzīga ir trešās un ceturtais strofas robežšķirtne: to iezīmē ceturtdaļpauze un dominantes funkcija pret nākošās strofas tonalitāti (*C dur*). Turpmāk ritma cezūras ir spilgtākas, jo starp strofām vairs nav paužu, bet robežšķirtni izceļ nošu ilgumu pagarinājumi (ceturtais strofa), ko papildina fermāta un *ritardando* (piektā strofa). Toties harmonija kļūst vēl disonantāka, tālab saikne starp strofām – vēl ciešāka:

Strofas	I	II	III	IV	V	VI
Tematisms	a    ♯	b    -	c    ♯	d    ∩	e    ∩	f
Proporcijas	9	8	16	16	11	20
Harmonija	<i>e - a I</i>	<i>E V →</i>	<i>a - c V →</i>	<i>C V<sub>7</sub></i>	<i>C V<sub>7</sub></i>	<i>E V<sub>9</sub><sup>6</sup></i>

Starp citu, katras strofas beigu akordu secība iezīmē pāreju no konsonanses (trijskaņa) uz disonansi (sept- un nonakordiem), no noturības (tonikas) uz nenoturību (dominantī), it sevišķi spilgti tas izpaužas pēdējā kadencē. Kopumā rodas iespaids, ka, neraugoties uz strofiskumu, pakāpeniski arvien vairāk jūtama tendence atteikties no tā. Proti, strofiskums saglabā ārējā ietvara lomu, taču galvenā nozīme ir caurvijattīstībai. Turklāt pirmā strofa pilda arī dziesmas ievada funkciju, bet pēdējā, kurā valda mažorīga, romantiska apskaidrība – koda lomu.

Tomēr pilnībā iespējams arī cits strofu grupējums:

Posmi	A	B	C
	a    b	c    d    e	f
Proporcijas	$\frac{9 + 8}{17}$	$\frac{16 + 16 + 11}{43}$	20
Harmonija	<i>e</i>	<i>a - C</i>	<i>E</i>

Robežšķirtnes iezīmētas ar harmonijas, ritma un faktūras līdzekļiem, bez tam, pārejot no A uz B posmu, pirmoreiz dziesmā mainās temps. Arī šādi traktējot formu, ir jāpasvīturo, ka tai raksturīga caurvijattīstība, tikai tā izpaužas citā līmenī.

Nevienu no iepriekš aplūkotajiem J. Kalniņa darbiem nenoslēdz atkārtotums, kas būtu saistīts ar reprizitāti vārda plašā nozīmē. Taču arī šis formveides princips komponista kormūzikā ir sastopams – to var pārstāvēt tradicionālas vienkāršās vai saliktās trijdaļformas reprīze, ierāmējums, spoguļsimetrijas vai rondoveida princips, arī reprīze, kas mijiedarbojas ar caurvijtipa daudzdaļību.



Vienkāršās trijdaļformas piemēri jau tika minēti, savukārt saliktās trijdaļformas paraugu J. Kalniņa kormūzikā nav daudz. Tipisks saliktās trijdaļformas paraugs ar epizodi un variantreprīzi ir dziesma vīru korim *Pavasara dienas* (1947; Jāņa Raiņa vārdi). Pats dzejolis nav izvērsts – tas ietver 20 rindas, kas grupējas piecās strofās pa četrām rindām ar pāru atskaņām, turklāt sākumatskaņas izmantojums nobeigumā veido arku. Satura ziņā dzejolis ir ļoti viengabalains – tas tēlo dabas atmodu agrā pavasarī.

J. Kalniņš savā kora kompozīcijā, sekojot teksta saturam un sintaktiskajam grupējumam, veido uzbūves brīvi. Sākumposmā visa pamatā ir divrinde, kas vārdu atkārtojuma dēļ kļūst par divu vokālo strofu pamatu, turklāt attīstošā rakstura otrā strofa (b) ir pirmās (a) variants, savukārt trešā strofa (5.–6. un 7.–8. rinda) ir aktīvāka, tai raksturīgi motīvu imitācijveida atkārtojumi un struktūras skaldīšana. Tā atšķiras no iepriekšējām, taču iezīmē nevis posma noslēgumu, bet, gluži otrādi, virzību uz centru, uz jaunu attīstības stadiju (formas vidusdaļu). Tikai viens formveides faktors līdzsvaro šo aktīvo attīstību, un tas ir laika faktors – posmu proporciju attiecības:

Rindas	1., 2.	3., 4.	5., 6., 7., 8.
A daļas uzbūve	a	a	b
Proporcijas	12	8	12
Harmonija	$A_v$	$cis_v$	$cis - fis_v$

Kopumā gan struktūra (skaldīšana b posmā), gan tonāli harmoniskais risinājums, gan formas intensīvā attīstība dziesmas pirmo daļu (A) vērs nevis noapaļotu, noslēgtu, bet ļoti dinamisku, elastīgu, atklātu.

Epizodē (B) atbilstoši tekstam arī iezīmējas trīs stadijas:

Rindas	9., 10., 11., 12.	13., 14.	15., 16.
B daļas posmi	c	d	e
Proporcijas	24	16	8
Harmonija	$F, Es, H - V_{4/3}$	$~~~ (H)$	$(C) cis V \rightarrow$

Šajā daļā valda vispārēja nenoturība, kas izpaužas gan tonālā ziņā, gan faktūras un struktūras aspektā; noteikti jāatzīmē posmu proporciju sašaurināšana (24–16–8), ilgi izturētais oktāvas pedālis pirmā posma nobeigumā tenoru partijā, ostinētais imitācijveida izklāsts otrajā posmā un pēkšņā metra maiņa trešajā (3/4 – 2/4).

Dziesmas reprīze (17.–20. rindas) ir pirmās daļas saīsināts variants.

Strofu grupēšana trijdaļu kompozīcijas ietvaros izpaužas arī *Vecā Jāņa dziesmā* jauktajam korim (1980; Valdas Moras vārdi) – jautrā un vitālā skaņdarbā. Neraugoties uz uzbūves skaidrību un noteiktību, tajā var nodalīt vairākus kompozīcijas līmeņus, kuri atainoti shēmā:

Strofas	I	II	III	IV	V	VI	VII
Formas posmi	a	a <sup>v</sup>	b →	c	c <sup>v</sup> →	c <sup>v1</sup>	a <sup>v1</sup>
Proporcijas	15	8	8	8	8	8	8
Harmonija	<i>A dur</i> <sub>1</sub>	<i>A dur</i> <sub>1</sub>	<i>fis moll</i> <sub>v</sub>	<i>A dur</i> <sub>1</sub>	<i>A dur</i> <sub>v</sub>	<i>A dur</i> <sub>1</sub>	<i>A dur</i> <sub>1</sub>
Formas daļas	A		B				A <sub>1</sub>

Jāizceļ vēl dažas raksturiezīmes:

- 1) pirmā strofa zināmā mērā pilda prologa funkciju (faktūrā – basu unisoni, struktūrā – plaša vokālizes tipa uzbūve, it kā iedziedāšanās ar vārdu *dūkt*), savukārt pēdējā strofa gūst reprīzes kulminācijas lomu;
- 2) attīstības ziņā veidojas modulējošs process:

variantveida attīstība	caurvijattīstība	variantveida attīstība	reprīžveida noslēgums
a a <sup>v</sup>	b c	c <sup>v</sup> c <sup>v1</sup>	a <sup>v1</sup>

- 3) būtiska nozīme ir pamatmatematisma variantveida atkārtojumiem (a a<sup>v</sup> ... a<sup>v1</sup> un c c<sup>v</sup> c<sup>v1</sup>);
- 4) vidusdaļā strofas ir apvienotas pa pāriem (te izpaužas harmonijas lielā loma!): b<sub>v</sub> → c<sub>1</sub>, c<sub>v</sub> → c<sub>1</sub><sup>v1</sup>.

Interesanti atzīmēt vēl kādu sīku detaļu: strofu melodiskās virsotnes veido trihorda secību (*e–a–fis*); ar šīm skaņām dziesma arī sākas.

Formas modulācijas tendence ir vērojama balādiskajā kompozīcijā jauktajam korim *Daugavas krasti* (1923; Jāņa Raiņa vārdi). Tās pamatā ir piecas strofas, turklāt pirmās, trešās un piektās strofas sākumfrāzes teksta ziņā saucas. Mūzikā šo radniecību pasvīturo akordu faktūra, kas pilda savdabīgu refrēna funkciju. Tomēr kopumā dziesmas faktūra ir ļoti mainīga un sazarota. Akordu un polifonā izklāsta kontrasts parādās gan strofu (otrās, ceturtais) savstarpējās attiecībās, gan to ietvaros (pirmā, ceturtais, piektā). Izturēta akordu faktūra sastopama vienīgi trešajā strofā, kas zināmā mērā noslēdz plaši veidoto ekspozīcijas posmu. Taču balādes vēstījumā tā ir tikai pirmā *kārta*.

Pēc ritma cezūras (ceturtdaļpauzes ar fermātu) sākas vēstījuma otrā *kārta* ar balādes žanram tik raksturīgo procesa paātrinājumu. Būtībā te ir tikai viena strofa (ceturtā), kurai seko reprīze (piektā strofa). Tieši tādēļ veidojas savdabīga modulācija no saliktas uz vienkāršu formu:

Strofas	I	II	III	IV	V
Saliktas formas līmenis	A				
Vienkāršas formas līmenis	a	b	c	↗ d	a <sub>1</sub>

Caurvijuzbūve dažreiz apvienojas gan ar reprizitāti, gan ar refrēnveida atkārtojumiem. To redzam, piemēram, reliģiska satura dziesmā vīru korim *Jauna diena aust* (1971; Knuta Lesiņa vārdi), kurā katru no četrām dzejas strofām noslēdz dziesmas nosaukuma vārdi – *jauna diena aust* (sekojošajā shēmā tie apzīmēti ar x). Dziesmas kompozīcijā ir nodalāmas četras dažāda garuma uzbūves, un katra no tām beidzas ar refrēna frāzi, kas ir variēta gan harmoniski (otrā strofa), gan intonatīvi un ritma ziņā (ceturtā strofa). Taču, tā kā ceturtā (pēdējā) strofa atkārtō pirmo, rodas jau minētais dažādu formveides principu apvienojums:

Strofas	I x	II x	III x	IV x
Formas posmi	a r	b r <sub>1</sub>	c r	a r <sub>2</sub>
Proporcijas	8 + 2	4 + 2	6 + 2	8 + 2
Harmonija	d <sub>1</sub>	d – F <sub>1</sub>	d <sub>1</sub>	d (D) <sub>1</sub>

Caurvijuzbūve aptver vairākus formas līmeņus, savukārt ietvars dažkārt piešķir kompozīcijai noapaļotību. To redzam, piemēram, dziesmā jauktajam korim *Pirmā nakts* (1948; Zinaīdas Lazdas vārdi), kas velīta latviešu karavīru piemiņai. Tā veidota kā operas skats, kura prologā un epilogā attēlota nakts aina. Skaņdarbā ietverts gan stāstījums, gan dialogs, un caurviju raksturs atklājas uzreiz, jo mūzikas uzbūves pamatā ir nevis strofa, bet teksta frāze, rinda. Tāpēc vārdu, frāžu atkārtojumi, divrindu grupējums kļūst par visu posmu formveides pamatprincipu; izņēmums ir nobeiguma stadija, kurā palielinās katras rindas loma. Šādam formas traktējumam atbilst posmu proporciju neregularitāte, kurai abos formveides pamatlīmeņos ir mērķtiecīgs raksturs – tā ietver virzību uz saturisko kulmināciju (*Pār Latviju lai miers*):

Rindas	1., 2.	3., 4.	5., 6.	7., 8.	9., 10.	11., 12.	13., 14.	15.	1., 16.
Posmi		a	b	c	d	e	f	← g	
Daļas	α	A		B		C			α <sub>1</sub>
Taktis	8 + 6	8 + 9	8 + 8	6 + 1	8	5	8 + 14	8	8 + 8
Harmonija	cis <sub>1</sub>	cis <sub>1</sub>	Cis–cis	→	Fis	Fis	—	Cis	cis <sub>1</sub>

Ļoti poētisku ainavu tēlo dziesma jauktajam korim *Apsniegošā pilsēta* (1931; Jāņa Sudrabkalna vārdi). Teksta piecas strofas gandrīz pilnībā vēltas ainavas raksturojumam, savukārt nobeiguma rindās, kā tas liriskos darbos mēdz būt bieži, ir runa par cilvēka izjūtām. Līdz ar to jau dzejas saturā vērojama tipiska caurvijattīstība ar emocionāli akcentētām pēdējām rindām. Mūzikas risinājumā komponists sākotnēji saglabā dalījumu strofās, bet vēlāk – sākot no trešās strofas – viņš intonatīvo materiālu attīsta brīvāk, ārpus strofiskuma ietvariem, it kā paātrinājumā. Rezultātā rodas spoguļsimetriska uzbūve ar kodu, kurā sintezētas iepriekšējās intonācijas:

Strofas	I	II	III	IV	V
Formas posmi	a	b	c d c <sub>1</sub>	b <sub>1</sub> a <sub>1</sub>	a/b
Proporcijas	17	28	5 + 7 + 4	11 + 13	8 + 7
Harmonija	<i>cis</i>	<i>cis</i>	<i>E</i>	<i>cis</i>	<i>E</i>

Interesanti, ka šajā dziesmā spoguļsimetrija aptver arī citus formas elementus. Tā izpaužas, piemēram, pirmās un otrās strofas melodijas sākummateriālā, akordu struktūru vertikālē (26., 29., 30., 32. u. c. taktīs), intonatīvā zīmējuma attālā radniecībā (*kā zvans kur tāls* – 40.–45.taktī, soprānu un tenoru partijas attiecībās).

11. piemērs

**Placido**  
a  
I strofa - sākums

S.  
A.  
T.  
B.

*p* Lūk, jau tumšs tiek logs, lūk, tumšs tiek logs, lūk, tumšs tiek

*p* Lūk, jau tumšs tiek logs, tumšs tiek logs, lūk, tumšs tiek

---

**b**  
I strofa - beigas

16

*p* nu jau snieg, *f* pā-tie - si snieg! *ff*

**risvegliato**  
II strofa - sākums

*f* Nu ir jā-met viss un jā-iet

*p* *f* *ff*

**poco meno**  
c

II strofa - beigas

37

ska - nam mai - gi cēls, — kā z v a n s kur

42

tāls. kā z v a n s kur tāls.

*p*

*pp*

rit.

Vēl viens piemērs, kas atklāj caurvijattīstības un citu formveides principu mijiedarbi, ir humoristiskā dziesma jauktajam korim *Pasaka par Piķamīci* (1932; Jāņa Sudrabkalna vārdi). Skaņdarbs veidots kā balādiska daudzdaļu kompozīcija. Teksta rindas brīvi grupējas mūzikas strofās – no divām (pirmajā) līdz sešām (ceturtajā). Šīs uzbūves savukārt apvienojas izvērstākos posmos (piemēram, A daļā). Minētā īpatnība ļauj formu dēvēt par saliktu, savukārt pirmās strofas materiāla atkārtojums sniedz iespēju traktēt to kā rondo, kuram turklāt vēl ir teksta un mūzikas ziņā līdzīgs ietvars – ievads un noslēgums. Taču tas arī ir vienīgais tiešais atkārtojums, jo dzejas teksts refrēna izklāstos mainās:

→	1., 2.	3.–6.	7.–10.	11.–16.	17.–21.	22.–26.	27.–29., 16.	30.–31.	←
$\alpha$	a	b	c	d ↔	a	e	a	d	$\alpha_1$
4	8 + 8	12	12	10 1	12	8 + 8 + 7	9	4 + 4	4
	Des V <sub>4/3</sub>	V			Des V		Des (b)		Des
→	A	B		A <sub>1</sub>	C	A <sub>2</sub>	koda	←	
4	28	22	1	12	23	9	9	4	

Shēma liecina, ka formveides galvenais faktors ir rondo princips. Refrēnam raksturīgi variantveida atkārtojumi – tas pakāpeniski tiek sāsināts un fakturāli attīstās. Sākums (a posms) ir četrbalsīgas fūgas ekspozīcija, b ir veidots akordu izklāstā, a<sub>1</sub> saglabā imitācijveida attiecības starp S un T, toties a<sub>2</sub> ietvaros pilnībā valda akordu faktūra.

Savukārt abas epizodes kontrastē refrēnam arī uzbūves brīvības ziņā, turklāt pirmā epizode ir izvērstāka par otro (šeit jāņem vērā, ka pirmajā epizodē taktsmērs ir mainīgs – 5/4, 3/4, 4/4, resp., kopumā 84 ceturtdaļas, bet otrajā taktsmērs ir 2/4, tātad kopā tikai 46 ceturtdaļas). Tādēļ formas procesā ir vērojama posmu saīsināšanas tendence, kas dziesmas vēstījumu it kā paātrina ( $AB A_1 C a_2$ ).

Rezumējot Jāņa Kalniņa kordarbu formveides apskatu, var izcelt vairākas īpatnības:

- formas tips un uzbūve, attīstības process vienmēr ir ļoti individuāli un atkarīgi no teksta traktējuma;
- vislielākā brīvība raksturīga formas temporālajam (laika) aspektam: metram, ritmam, proporcionalitātei. Regularitāte praktiski vienmēr mijiedarbojas ar neregularitāti, kvadrātiskums ar nekvadrātiskumu, periodiskums ar neperiodiskumu utt.;
- taču kopumā formā vērojamas divas tendences – no vienas puses, caurvijattīstība ar tieksmi uz nepārtrauktu atjaunotni, attīstību, no otras – strofiskums, kura pamatā ir atkārtojuma princips, formas posmu norobežotība, tās noapaļojums ar reprīzi;
- liela loma formveidē ir harmonijai, kas īpaši spilgti pauž J. Kalniņa mūzikas savdabību. Turklāt tā traktēta gan tonāli (formā kopumā), gan modāli (šai gadījumā uzmanības centrā ir formas iekšējā attīstība, harmonijas kolorīta, sonorikas aspekts, nevis funkcionalitāte);
- formveides procesā svarīga nozīme ir arī faktūrai. Pārsvarā dziesmās dominē akordu daudzvalsība, taču kā melodiski patstāvīgu balsu vienots skanējums. Vērojama arī aktīva polifonā attīstība, it sevišķi dažādas imitāciju izpausmes, kas saistītas ar kora partiju, tembru, reģistru mijiedarbi;
- visbeidzot, viena no formveides īpatnībām ir teksta muzikāla *izrunāšana* – dziedāšanas prosodija, kurā dominē attiecības *zilbe – nots*. No tās izriet mūzikas intonācijas intensitāte, izteiksmība un saturiskā bagātība, vienlaikus saglabājot vokālo kantilēnu. Šāda teksta un mūzikas vienotība raksturīga kora vokalizācijas stilam – būtiskai 20. gadsimta kormūzikas iezīmei.

PECULIARITIES OF FORM BUILDING IN CHORAL COMPOSITIONS  
BY JĀNIS KALNIŅŠ

Elena Lebedeva

**Summary**

Jānis Kalniņš (1904–2000) is one of the brilliant and original composers in Latvian music, who after emigration from Latvia in 1944 spent the most of his life in Canada (from 1948). He has shown his worth in various genres but appealed to choral music almost during his whole creative development of an artist. In this field one can mark out two groups of compositions: arrangements of Latvian folk songs for different choirs and original choral works. It's the last group and namely original choral compositions *a cappella*, that is the object of analysis in this article.

Peculiarities of form building of vocal compositions are connected with interaction of two kinds of art in compositional structuring independent both in means of expressions and logic ones: art of a word (poetry) and art of a sound (music). This is why a form building process in vocal compositions including choral works is of a particular interest in each specific case (in a style of each composer). That's because, firstly, the so-called vocal forms do not process that degree of stable systematization which is so characteristic of instrumental music and, secondly, *the way* the composer reads types of vocal forms which possess their own traditions, is always notable by a unique and distinctive feature. This is very typical of chorus opuses by Jānis Kalniņš.

In the centre of attention of the present article there are works written in different years and for various choirs: mixed, male and female choirs. Out of 51 compositions only 19 ones were considered in detail.

Basic questions in analysis are connected both with an aspect of interaction of poetic and musical texts (accentuating the rhythmic side) and a structure of composition, its forms. Analysis refers to separate musical fragments of compositions (note examples) and contains different types of schemes which allow to reveal more clearly one or another conformity.

The main conclusions are as the following:

- a form type and its structure in J. Kalniņš's compositions as well as development processes are always very individual and depend on text interpretation;
- the greatest freedom is noted in a temporal field of his work (metrics, rhythm, proportionality). Regularity is almost always united with irregularity, quadratic and non-quadratic proportions of form part, periodic with non-periodic fragments, etc.;
- in general it is possible to define two tendencies – from one side it is an inter-development with continuous renovation, from the other side it is strophic development with a repetition principle, differentiation of form sections and its dosing by a recapitulation being its basis;
- in form building a role of harmony is very great which characterizes most vividly peculiarity of the composer's individuality. It is treated

- both tonally (in respect of the form as a whole) and modally (that is obviously clear in the process of inner development of a composition);
- the role of texture is also mentioned. Though chord polyphony is very often met in the statement of musical material, the chord vertical itself is a result of a unity of melodically independent voices. An active polyphonic development often based on imitations is also a typical feature;
  - and at last, one of interesting peculiarities is connected with the text pronouncing – prosody, in which relations between a syllable and a note prevail. Hence it is connected with intensity, expressiveness and semantic richness of musical intonation preserving vocal cantilena. Such a unity of a text and music is characteristic of a choral vocalization style – one of typical tendencies in choral compositions of the 20<sup>th</sup> century.

### Literatūra

1. Kalns, Alfons. *Janka 100. Komponists un diriģents Jānis Kalniņš mūzikā un dzīvē.* – Rīga: Valters un Rapa, 2004.
2. Kokars, Uldis. *Jāņa Kalniņa a cappella kora mūzika* (maģistra darbs; glabājas J. Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas bibliotēkā). – Rīga, 1996.
3. Kokars, Uldis. Priekšvārds // *Jānis Kalniņš. Kora dziesmas a cappella /* sast. un red. Uldis Kokars. – Rīga: Nordik, 1997, 3.–5. lpp.



# KONTRAPUNKTA UN FŪGAS PROFESORS SAVU SKAŅDARBU KONTRAPUNKTOS UN FŪGĀS

Polifonija Tālivalža Ķeņiņa mūzikā

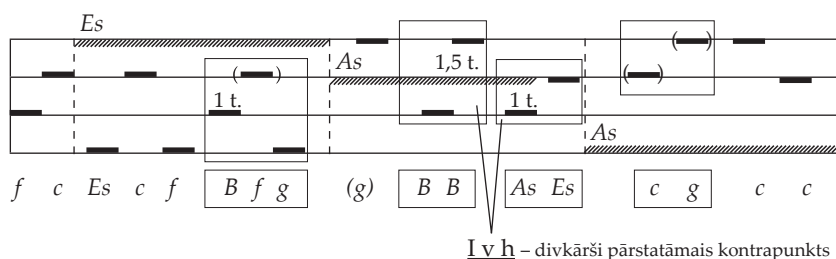
Georgs Pelēcis

Apgūstot kompozīcijas mākslu, Tālivaldis Ķeņiņš arvien īpašu uzmanību ir veltījis polifonai tehnikai. 40. gadu pirmajā pusē, studiju laikā Latvijas Konservatorijā, viņu polifonijā ievada pats Jāzeps Vītols. Kurša beigās rakstīto fūgu profesors novērtē ar atzīmi 5+, kas mūsdienu sistēmā atbilstu 10 ballēm. Tomēr grūti uzskatīt šā kursa līmeni par apmierinošu. T. Ķeņiņš atceras: *Jāzepa Vītola klasē mēs rakstījām tikai vingrinājumus. Mēs nekad neanalizējām nevienu Baha fūgu vai Palestrīnas skaņdarbu. Nekad!* [1, 26]

Šo trūkumu T. Ķeņiņš novērs 40. gadu otrajā pusē, turpinot izglītību Parīzes konservatorijā – gan Simonas Plē-Kosādas (*Plé-Caussade*) kontrapunkta un fūgas klasē, gan saskarsmē ar komponistiem un pasniedzējiem Toniju Obēnu (*Aubin*), Olivjē Mesiānu (*Messiaen*), Nadju Bulanžē (*Boulangier*) u. c. Orientēšanās mūzikas pasaulē un kompozīcijas tehnikā, ieskaitot arī polifoniju, īpaši strauju izaugsmi gūst O. Mesiāna klasē, kur tiek analizētas partitūras, sākot ar Gijoma de Mašo un beidzot ar Bēlas Bartoka un Igora Stravinska skaņdarbiem.

Kontrapunkta kursa noslēguma eksāmenam 1948. gadā T. Ķeņiņš sagatavo Ziemassvētku korāļa apdari (*No debesīm es atnesu jums vēsti*); tā apliecina nepārprotami izkoptu tehniku un augstu meistarību, turklāt vērojama jau polifonās domāšanas individualizācija (variantveide, vairīšanās no precīziem atkārtojumiem, mainīgums).

Skaņdarbs rakstīts jauktajam korim un aptver 73 taktis; *cantus firmus* tā gaitā skan trīs reizes dažādās balsīs, tonalitātēs *Es*, *As* un *As*. Pārējo balsu fūgveida attīstības pamatā ir tēma, kas parādās 17 reizes, četros gadījumos koncentrējoties stretu pāros. Rispostu intervāls un iestāšanās laiks tiek variēts; tādējādi veidotos divkārši pārstatāmais kontrapunkts, ja vien intonatīvie atkārtojumi netiktu mainīti un saīsināti.



Stretas ir apvilktas ar līnijām, tonalitātes norādītas nosacīti.

Šā eksaminācijas darba perfektais līmenis neliekas īpaši neparasts, zinot, cik nopietni jaunais komponists iepriekšējos trīs gados pievērsies polifonās tehnikas studijām.<sup>1</sup> Pārsteidz vienīgi piemēru datēšana, kas veikta ar paša T. Ķeņiņa roku. Saskaņā ar to 1946. gada jūnijā tapusi četrbalsīga fūga brīvajā stilā, savukārt 1947.–1948. gadā tai sekojuši vingrinājumi stingrajā stilā. Kāpēc gan abas tradicionālās studiju sastāvdaļas apmainītas vietām?

<sup>1</sup> Četrus studiju darbu kopijas glabājas J. Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas bibliotēkā.

Stingrā stila kontrapunkti ir visai meistarīgi: 13 taktu garš septiņbalsīgs salikums *D dur* un 10 taktis astoņbalsīgā faktūrā *d moll* (priekšpēdējā taktī otrās un sestās balss pāri pieļautas paralēlas oktāvas). Abos gadījumos apakšējā balsī ietverts *brevis* skaņu *cantus firmus*. Jāmin arī četrbalsīga uzbūve (11 taktis), kas divreiz tiek atkārtota oktāvas pārstatāmajā kontrapunktā, nevienai balsij nepaliekot savā vietā.

Tikpat virtuozs ir arī 91 takti garā fūga. Tās tēma 6 taktu apjomā ietver modulāciju no *h moll* uz *fis moll* un kopumā izskan 22 reizes; veidojas viengabalaina forma, kurā nodalāmi vairāki posmi. Pirmajā lielākajā fāzē (60 taktis, kas ar intermēdijām sadalītas divos vienādos posmos) tēmas astoņos izklāstos konsekventi parādās arī izturētais pretsalikums. Fūgas otrās fāzes 31. taktī koncentrējas stretu tehnika: vispirms tēma izskan četrās balsīs pamatvariantā, seko tās apvērsuma četrbalsīgs kanons un pēc tam vēl augmentētas tēmas trīsbalsīga streta, kā arī streta, kurai propostu veido dublējums spoguļversijā. Izcila meistarība!

Pēc Parīzes studijām polifonijas paņēmieni apguve un sistematizācija turpinās un pat paplašinās, jo dzīve aicina jauno latviešu skaņradi ieņemt kontrapunkta un fūgas pasniedzēja amatu Toronto konservatorijā un vietējās universitātes mūzikas fakultātē. Šeit gadu ritumā mūsu mākslinieks izaug līdz profesora līmenim un iegūst arī attiecīgu nosaukumu; tādējādi viņa nopietnajā personībā lieliski apvienojas polifonijas dziļi teorētiska izpratne un praktiska radošā darbība.

Polifono domāšanu T. Ķeniņš apzināti un konsekventi ir paudis visā savā daiļradē. Viņš pats par to izsakās: *Mana mūzika lielā mērā ir kontrapunkta skolas produkts. Vismaz manās 20 pirmajās kompozīcijās gandrīz nav vietas, kur man nebūtu gribējies pievērsties fugato, pilnai fūgai vai arī vismaz dažādu veidu kanoniem. Tā bija manas tehnikas sastāvdaļa, kuru biju ne tikai apguvis, bet arī iecienījis* (izcēlums mans – G. P.) [1, 81].

Un tiešām, polifonie paņēmieni, polifonās formas un tehnika caurauž T. Ķeniņa mūziku no pašiem agrīnajiem darbiem (Pirmais stīgu kvartets) līdz mūsdienām, skarot visus žanrus un mākslinieciskos tēlus. Šai ziņā polifonija ir universāls viņa stila elements. Tā ir smalki izkopta, daudzveidīga un elastīga savās izpausmēs; brīvi tiek izmantoti un kombinēti gandrīz visi polifonijas vēsturiskās attīstības gaitā uzkrātie paņēmieni un iespējas.

Mākslinieka radošo būtību kopumā un polifonijas nozīmi viņa stilā palīdzēs labāk izprast vēl viens citāts: *Es neesmu avangardists! Man nav vajadzīgi jauni ceļi, lai izteiktu senas lietas. Esmu cilvēks, kas ļoti rūpējas par senatnīgo, par solidu tehniku un par vērtību nostiprināšanu mūzikā* [1, 142].

Tā ir ja ne izsmēloša, tad vismaz daļēja atbilde uz jautājumu, kāpēc polifonija komponistam ir tik raksturīga. Cenšanās pēc iespējas pilnīgāk apgūt un izmantot vēsturiski plašu principu loku, lai panāktu mūzikas ideju pārlicinošu izcēlumu un intensīvu to attīstību – lūk, kas, spriežot pēc visa, liek T. Ķeniņam atkal un atkal pievērsties polifono tradīciju modeļiem. Šādi modeļi taču uzticīgi kalpo jebkuram tematiskajam materiālam, jebkurā harmonijas un žanra kontekstā, jebkurā stilā.

Varbūt tas ir neoklasicisms? Nē! T. Ķeniņa pozīcijas ar 20. gadsimta neoklasicismu, šķiet, saskaras tikai daļēji, ārēji un netieši. Neoklasicismā bieži sastopamas jau aprobētas formas shēmas. Toties Tālivalža Ķeniņa mūzikā gatavas shēmas neatradīsim! Skaņradis gan izmanto zināmu shēmu atsevišķus, sev konkrētajā brīdī nepieciešamus elementus, un to sakausējumā atspoguļojas viņa stila parastie kopsaucēji – mainība, brīvība, elastīgums. Neoklasicisma formveidei šādi kopsaucēji nav raksturīgi. Arī T. Ķeniņa polifonija sasaucas ar neoklasicismu vienīgi daļēji, ārēji un netieši. Drīzāk tai ir radniecīga B. Bartoka polifonijas brīvība un dinamika, kas izpaužas, piemēram, Pirmajā stīgu kvartetā vai baletā *Brīnumainais mandarīns*. Pats T. Ķeniņš, it kā akcentējot tieši šo brīvo mainību, dēvē sevi par komponistu eklektiķi (protams, šim vārdam te nav negatīvas nozīmes).

Kontrapunkta tehnikas un polifono formu brīvība zināmā mērā apgrūtina paņēmienu precīzu klasifikāciju. Ne ikreiz var viennozīmīgi nodalīt, piemēram, stingru klasisko (baroka tipa) fūgu un fūgveida vai brīvāka fugato struktūru. Savukārt tur, kur izmantots pārstatāmais kontrapunkts, reti var precīzēt rādītāju (pēc Sergeja Taņejeva sistēmas), jo intonāciju atkārtojumi ir brīvi, variantveidīgi. Protams, arī tas nekādā ziņā nav vērtējams negatīvi. Šāds izklāsts ir T. Ķeniņa polifonijas neatņemama sastāvdaļa.

Paturot prātā visu minēto, mēģināšu tomēr izcelt tos komponista skaņdarbus, kuros polifonija ir īpaši nozīmīga, izvērsta un reljefa (pašu pēdējo gadu partitūras man lielākoties nebija pieejamas, tāpēc paliks nenosauktas).

Īpaši bagātīgi polifonija ir pārstāvēta kamermūzikas jomā:

- Pirmā sonāte klavierēm (1961) – pirmās daļas centrālais posms;
- Variācijas un fūga par tautasdejas tēmu divām klavierēm astoņrocīgi (1963);
- *Concertante* flautai un klavierēm (1966) ar fūgu finālā;
- Fūga no astoņu komponistu variāciju svītas divām klavierēm Toronto mūzikas bibliotēkas jaunceltnes atklāšanai (1967);
- Divi kanoni klavierēm (1971);
- Otrā sonāte (*Sonata-Fantaisie*) klavierēm (1981);
- Koncerts 14 instrumentiem (1982) – šā četrdaļu cikla trešās (lēnās) daļas pamatā ir fūga;
- *Adagio un fūga* altam, čellam un ērģelēm (1985);
- *Parafrāzes un fūga* klavierēm par R. Šūmaņa tēmu (1995).

Var minēt arī veselu virkni simfonisko partitūru, kurās polifonija nosaka pašu formveides būtību un specifiku:

- Pirmā simfonija (1959) – otrā daļa un fināls;
- Trešā simfonija (1970) – te polifonija iezīmīga gandrīz viscaur;
- Sestā simfonija (*Sinfonia ad fugam*, 1978) – kontrapunktiski tikpat bagāta, iemieso īpašu ieceri;
- Septītā simfonija (1980) ar autora norādi *pasakaljas formā*;
- *Tautasdeja un fūga* nr. 2 (1986).

Daudz polifonijas ir arī kora kompozīcijās. Ja ņemam vērā, ka polifonija (kontrapunkts) izpaužas arī kā faktūras melodizācija un polimelodikas iezīmes daudz balsībā, tad piemērus varam atrast gandrīz ikvienā T. Keņiņa skaņdarbā. Bet īpašu uzmanību pelnījuši atsevišķi paņēmieni, kas padziļina faktūras un formas posmu dažādību, izceļot pretnostatījumus un kontrastus.

Labs paraugs šeit ir jau samērā agrīnā, 1953. gadā tapusī kantāte *Kurzemes kareivim* mecosoprānam, baritonam, jauktajam korim un ērģelēm (brīvi divbalsīgie kanoni – partitūrā [2], [6]; četrbalsīgie imitāciju mezgli – [17], [27]). Taču piemērus viegli sameklēt arī citos 50. gadu sacerējumos un vēlāku laikposmu darbos, tajā skaitā nesen radītās partitūrās. Žanriskās atšķirības te nav būtiskas. Gan tautasdziesmu apdarēs, gan garīga un laicīga satura mūzikā polifonie paņēmieni lietoti droši un vispusīgi.

Un kā gan savādāk?! *Mums bija jāraksta astoņbalsīgs kontrapunkts*, komponists atceras Parīzes studiju gadus, *milzīgas vokālās fūgas ar divām tēmām un ar sešām vai septiņām stretām pēc visstingrākajiem noteikumiem* [2, 65].

Atzīmēsim polifona vidusposma kontrastu formas malējām daļām: *Latvijai vīru korim* (1944), *Kristus roze* (1955), *Ojibway Song* (1964) un 150. psalms (1970) jauktajam korim, *Zelta zirnis* sieviešu korim (1978) un *Nogrimušā pilī* (1989) jauktajam korim. Pēdējās kompozīcijas ietvaros polifonija ir sevišķi aktīva – tā izpaužas divos fugato ar atšķirīgu balsu iestāšanās secību (↑ un ↓).

Daudz retāk ar imitācijām tiek speciāli akcentēts skaņdarba noslēgums (*Dieva kalpa vakars* – 1954) vai pats sākums (*Alleluia* – 1981).

Interesantu reprīzes dinamizācijas paraugu dzirdam latviešu tautasdziesmas apdarē jauktajam korim *Div' dzeltenī kumeliņi* (1960). Kanona disonanses šeit asprātīgi mikstinātas ar pavadījumbalsu saskaņām.

The first system of the musical score for "Div' dzeltenī kumeliņi" consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "To pie ro-kas dan-ci-nā-ju, Ē, dan-ci-". The middle staff is another vocal line with lyrics: "To pie ro-kas dan-ci-nā-ju, Ē, dan-ci-nā-ju." The bottom staff is a bass line with the lyrics: "Tam, tam,..."

The second system of the musical score for "Div' dzeltenī kumeliņi" consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "nā-ju, kam tie zī-da ie-mauk-ti-ņi, trā-ri-dī ral-lal-lā." The middle staff is another vocal line with lyrics: "kam tie zī-da ie-mauk-ti-ņi, trā-ri-dī ral-lal-lā." The bottom staff is a bass line with lyrics: "trā-ri-dī ral-lal-lā."

Vēl nosauksim darbus, kuros polifonija ir sevišķi interesanta un konsekvanta.

Ar humoru un smaidu rakstītājā kompozīcijā jauktajam korim *Bonhomme! Bonhomme!* (1962), kas veltīta Toronto universitātes kora kolektīvam un tā vadītājam, vairāku kontrapunktisko paņēmienu vidū atzīmējams izteiksmīgs, izvērstis kanons (49.–58. t.). Atbilstoši S. Taņejeva teorijai to var klasificēt kā otrā veida bezgalīgo kanonu (parādītas tikai kanoniskās balsis altos un soprānos):

The image displays three systems of musical notation for a vocal piece. Each system consists of two staves: a soprano staff (top) and an alto staff (bottom). The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 6/8 time signature. The lyrics are in French and are written below the notes. The first system starts with a rest on the soprano staff and begins with the lyrics 'Bon homm', bon homm', sais tu jou -'. The second system continues the lyrics 'er? Bon homm', bon homm', sais tu jou - er? Sais tu jou -'. The third system continues with 'homm', sais tu jou - er? Sais tu jou - er de ce tam - bour' and 'lâ, sais tu jou - er de ce tam - bour lâ.' The piece concludes with a double bar line.

Neparasts ir piecdaļu cikls jauktajam korim *Piae Cantiones Novae* (1969) latīņu un angļu valodā ar lielāku polifonijas īpatsvaru otrajā (*Vanitatum Vanitas*), priekšpēdējā (*Zachaeus Arborum Ascendit*) daļā un finālā (*Jesu Dulcis Memoria*).

*Vanitatum Vanitas* ietver daudz imitāciju dažādos intervālos. Reprīzi dinamizē smalki niansēta kontrapunktiskā attīstība; sākotnējās oktāvas vietā imitācijas intervāls ir kvinta, kas rada  $I v = -3$  (pēc S. Taņejeva), vēlāk arī seksta ( $I v = -2$ ).

*Zachaeus Arborum Ascendit* daļā vertikāli pārstatāmais kontrapunkts izveidots bez imitāciju palīdzības. Pirmo septiņu taktu salikums sniegts oktāvas pārstatījumā 11.–17. taktī, kā arī reprīzē. Ļoti reljefs un spilgts pārstatījuma piemērs! Toties autora remarku *fūga* (reprīzē) ir grūti respektēt. Konstatēt daudz maz izteiktu fūgu neizdodas. Drīzāk tā ir samērā brīva fūgveida uzbūve (T. Ķeniņa polifono paņēmienu un formu brīvība jau vairākkārt tikusi atzīmēta).

Cikla fināls *Jesu Dulcis Memoria* ir brīnišķīgs astoņbalsīgas kora polifonijas piemērs. Visā ciklā īstenotā ideja, līdzīgi kā viduslaiku motetēs, apvienot divas valodas – latīņu un angļu – te iemiesota dubultkora faktūrā, kas pacelta līdz slāņu polifonijas līmenim.

Arī jau pieminētā *Alleluia* (1981) ir polifona motete astoņbalsīgam korim. To atklāj enerģiska apvērsta imitācija, bet visa vidusdaļa risināta kā brīvs fugato (pirmā imitācija ir tritonā!), kas sagatavo kulmināciju (arī pēckulminācijas atbalss ir imitāciju grupējums).

Polifonija T. Ķeņiņa kormūzikā neaprobežojas tikai ar iepriekš atzīmētajiem skaņdarbiem. Šeit varētu uzskaitīt vēl virkni interesantu, lielu un mazu kompozīciju, kurās kontrapunktisks skaņējums izteiksmīgi mijas ar cita veida faktūru: piemēru vidū ir *Jaunības dziesmas* (1978) un *Dvēseles ceļi* (1985) jauktajam korim, bībeles skats altam, baritonam, vīru un jauktajam korim ar ērģelēm *Pravietis Daniēls* (1956; te īpaši ir izvērstas kanons apakšējā kvartā, kas akcentē šādu tekstu: *Tad Daniēls aizgāja lūgt ar saviem biedriem, lai Debesu Tēvs tos žēlotu un viņus paglābtu, un noslēpumu atklātu* – it kā attēlota pravieša aiziešana, pārvietošanās process, kustība; sk. partitūrā [13]).

Tomēr vēl lielāku komplicētību un polimelodisku spriegumu polifonijai lemts sasniegt komponista kamermūzikā. Te diez vai iespējams uzskaitīt visus kontrapunktiskos paņēmienus – imitācijas, kanonus, pārstatījumus. To ir pārāk daudz, un tie ir stila neiztrūkstoša sastāvdaļa. Raksturosim tikai plašākas un būtiskākas polifonās uzbūves, proti, fūgas, fugato un nozīmīgus attīstības posmus.

Polifonā attīstībā bieži tiek iesaistīta skaņdarba galvenā tēma. Tā, piemēram, fugato princips likts lietā, lai izstrādātu Pirmās klaviersonātes galveno partiju (to pašu var teikt par Pirmās simfonijas pirmo daļu).

Kompozīcijas nozīmīgākais tematiskais materiāls ir pamatā arī fūgai no jau minētā *Concertante* flautai ar klavierēm, tāpat pirmajam Variāciju un fūgas ciklam par tautasdejas tēmu (1963). Turklāt abos pēdējos piemēros fūga kļūst par tematiskās attīstības procesa beidzamo, visaugstāko pakāpi. Mazliet atkāpjoties, jāatzīmē, ka pagaidām latviešu mūzikai nav raksturīgas fūgas par tautasdziesmu vai deju tēmām. Vēl var minēt tikai Jēkaba Graubiņa nelielo divbalsīgo fūgu (fugetu) par tēmu *Maza biju, neredzēju* no viņa klavierdarbu krājuma *Spēlmanītis*. Tuvas šai formai ir arī viņa apdares jauktajam korim *Smilšu kalniņā* un *Ej, saulīte, drīz pie Dieva*.

T. Ķeņiņa fūgu tematisms vienmēr ir ļoti intensīvs, dinamisks. Savās sarežģītākajās izpausmēs tas gūst arī īpatnēju skaņkārtisko veidolu, tiecas izmantot skaņurindas visas divpadsmit pakāpes. Tipiskus piemērus šai ziņā varam atrast Trīs fūgās akordeonam vai ērģelēm (1971).

I



Lento con espressione ♩ = ca 76 - 80



II

Vivace ♩ = ca 120

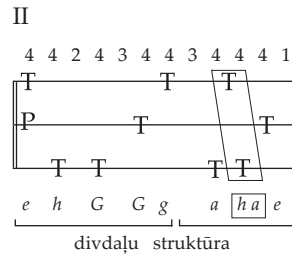
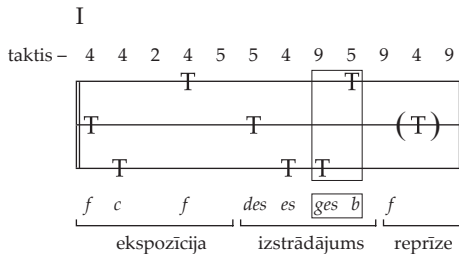


III

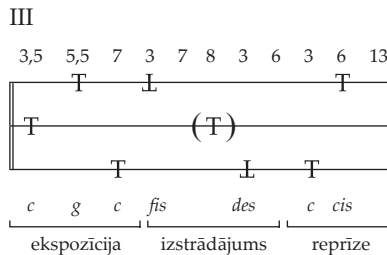
Šo kontrastējošo tēmu raksturs brīnišķīgi reprezentē tikpat kontrastējošās fūgas – noslēpumaini čabinošu pirmo, domīgi dziedošu otro (īsti polifons tēls: tēmas augšējās balsis pastorālo bezrūpību *noliedz* apakšējā ar savu nemierpilno pretsalikumu) un skercozu trešo. Atbilstoši žanra barokālajām tradīcijām visu trīs fūgu pamatā ir tikai viena tēla kontrapunktisks tvērums. Šādos apstākļos attīstībai jābūt īpaši meistarīgai un pārliecinošai.

T. Ņeniņa fūgās tematiskajai attīstībai pievērsta liela uzmanība. Savukārt tonālajā risinājumā diez vai atrodama kāda stabila likumsakarība. Piemēram, jau minētajā Variāciju un fūgas ciklā par tautasdejas tēmu tonālais plāns ir visai pieticīgs (*G, D, F, C*), kas dejas tematiskajā un žanriskajā kontekstā ir pilnīgi dabiski. Turpretī Koncertā četrpadsmit instrumentiem tēmas izklāsti sākas gandrīz ar katru no divpadsmit skaņām. To pašu dzirdam Trīs fūgās akordeonam vai ērģelēm. Pirmajā no tām tonālais faktors labi izceļ formas trijdaļību, jo vidusdaļu vieno četras bemolu tonalitātes – minori. Trešajā fūgā triju daļu pretstatījumu akcentē tritona tonālā sfēra:

119

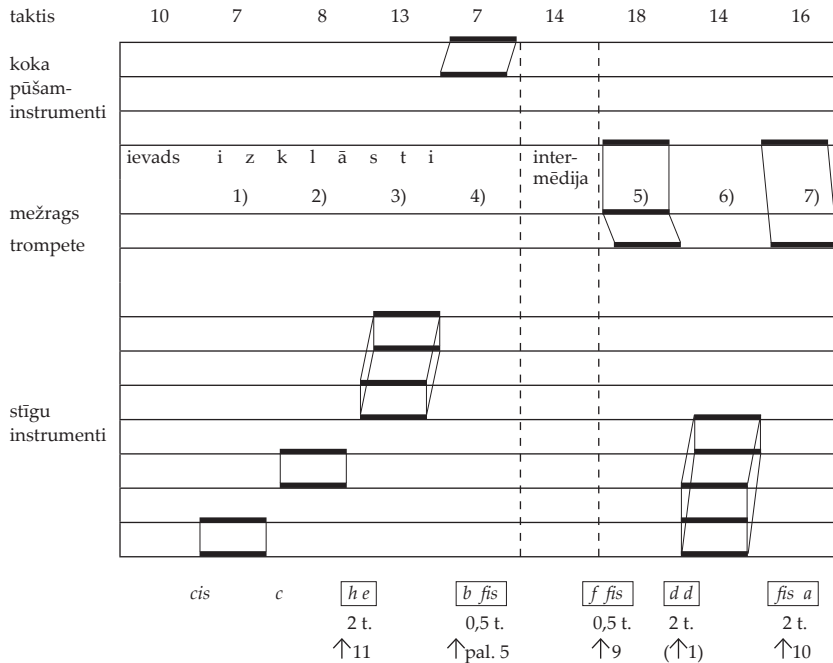


Šajā un turpmākajās shēmās stretu apzīmējumi ir apvilkti.



Daudz stabilākas komponista tehnikas iezīmes ir tēmas pārveidojumi (inversijas, paplašinājumi) un stretas. Šie paņēmieni vērojami gandrīz katrā fūgveida uzbūvē.

Koncerta 14 instrumentiem trešajā daļā saskatāma vesela stretu sistēma. Tēma tiek imitēta oktāvas, kvartas, palielinātas kvintas, nonas un decimas intervālos. Taču, izņemot I v = -1, S. Taņejeva teorijas *Index verticalis* citas nozīmes šeit nevaram noteikt, jo atkārtojumos tēmas intonācijas nepaliek sastingušas, negrozāmas, tās tiek variētas. To parāda sekojošā shēma, kurā atspoguļoti tēmas izklāsti ar dublējumiem balsu pāros un ar stretu attiecībām, kopskaitā septiņi (norādīti imitāciju intervāli, iestāšanās laika starpība, tonālais plāns; dublējumu dēļ reālais balsu skaits ir mazāks par četrpadsmit; tonalitāšu apzīmējumi nosacīti).



Raksturojot pretsalikumus, jāsecina, ka T. Ķeniņa polifonijā tie parasti nav izturēti un negūst tēmai radniecīgu patstāvību – šai ziņā izpaužas līdzība P. Hindemitam un pretstats, piemēram, D. Šostakovičam. Zināms izņēmums ir *Concertante* flautai un klavierēm, kur pirmās daļas noslēgumā vairākas reizes tiek atkārtota ne vien tēma, bet arī pavadošā balss, t. i., pretsalikums, un tādējādi rodas dubultfūgas iezīmes.

Intermēdijās komponists netiecas pēc īpašiem kontrastiem vai pretstatījumiem. Šie posmi vai nu pilda saites funkciju, vai arī kļūst par tēmas intonāciju aktīva izstrādājuma zonām. Te atkal gribētos atgādināt *Concertante* pirmās daļas noslēguma fūgu, kuras lielā centrālā intermēdija sastāv no interesantiem, kontrapunktiski vertikāliem pārstatījumiem ar polimorfu (daudznozīmīgu) I v rādītāju.



Starp citu, šeit vērts pakavēties arī pie kādas teorētiskas problēmas. S. Taņejeva pārstatījumu teorija tās tradicionālajā veidā ir izmantojama tikai diatonikas ietvaros. Alterācijas un hromatismi netraucē veikt aprēķinus vienīgi tik ilgi, kamēr skaņkārtas pakāpju skaits nepārsniedz septiņas. S. Taņejeva metodika varētu noderēt arī sarežģītākā skaņkārtiskajā kontekstā, tikai tad būtu jālieto daļveida kāpinātāji.

Un tiešām! Piemēram, parastajā diatonikā oktāvas pārstatījumu var apzīmēt gan ar tradicionālo  $-7$ , gan ar *septiņām septiņdaļām* (jo attiecīgajā skaņkārtā ir septiņas pakāpes, tātad septiņas septiņdaļas). Divpadsmit skaņu (divpadsmit pakāpju) sistēmā jālieto divpadsmitdaļu daļskaitļi (oktāvas pārstatījums te apzīmējams ar  $12/12$ ). Pentatonikā nepieciešama piecdaļu sistēma (tam pašam oktāvas pārstatījumam atbilst  $I v = -5/5$ ).

Daļveida *Index verticalis* tādējādi veiks dubultu funkciju: tā saucēs parādīs mūzikas skaņkārtisko sistēmu (pakāpju skaitu), bet skaitītājs, līdzīgi kā S. Taņejeva teorijā – transpozīcijas intervālu summu.

Atgriežoties pie T. Ņeniņa *Concertante*, pirmās daļas beigu fūgā, otrās intermēdijas sākumā (118.–119. t.) apakšējā balsī iezīmējas astoņu pakāpju skaņkārtā, ko Rietumeiropā mēdz dēvēt par oktotonisko, bet krievu mūzikas teorijā par skaņurindu *tonis-pustonis*. Taču viena no augšējām balsīm (labās rokas klavieru partija) šai skaņkārtai precīzi neatbilst un paliek pakāpju kopskaitu līdz 12. Tāpēc arī apzīmējumos būtu pareizāk balsīties uz divpadsmit skaņu sistēmu, saucējā lietojot skaitli 12, nevis oktotonikai raksturīgo 8. Līdz ar to  $I v = -1/12$ . Salīdzinot 121. un 123. takti, secinām, ka  $I v = +11/12$  (citās taktīs intonatīvie atkārtojumi nav burtiski, tāpēc *Index verticalis* nevar noteikt):

The image displays two musical excerpts from T. Nienin's *Concertante*, illustrating chromatic transposition.   
**Example 'a'** (measures 118-120): The flute part (Fl.) begins with a melodic line, and the piano accompaniment (Pno) features a chromatic descending line. A bracket below the piano part indicates a transposition of  $I v = -1/12$ . Dynamics include *pizz marcato* and *cresc.*   
**Example 'b'** (measures 121-123): The flute part continues with a similar melodic pattern. The piano accompaniment shows a chromatic ascending line. A bracket below the piano part indicates a transposition of  $I v = +11/12$ .   
 The score uses a 3/4 time signature and includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as triplets.

Abu tēmu oktāvas pārstatījumus šīs pašas fūgas sākumā iespējams raksturot ar S. Taņejeva teorijas tradicionālajiem apzīmējumiem (-21).

*Concertante* pirmās daļas kopējā shēma:

		intermēdija I		intermēdija II		intermēdija III		intermēdija IV		
taktis - 72	—	2	11 11	10	11	14	9	1	8	16
T ...	flautas kadence	T	T <sub>2</sub>	(imitācija)	P		L		T <sub>2</sub>	
			T		T <sub>2</sub>					
		T <sub>2</sub>	P		T	$\underline{\underline{=}} \times \times$	$\underline{\underline{=}} \times \times (\times \times)$		$\overline{\text{T}}$	$\begin{matrix} \text{T} \\ \text{T} \end{matrix}$
						a)	b)			
		(d) (f/s)		(d)				(a)		$\boxed{(d) (es)}$
		I v = -21		-21		$-\frac{1}{12}$	$+\frac{11}{12}$			
		$\underline{\underline{=}} \times \times$		$\times \times$						

Arī *Concertante* fināls noslēdzas ar fugato.

Tāču vēl oriģinālākas un dziļākas polifona rakstura koncepcijas nekā kamerzmūzikā vērojamas šā komponista simfonijās. Zīmīgi, ka T. Ķeniņš tajās, līdzīgi kā citu žanru darbos, visnotaļ distancējas no kāda dominējoša, vispārēja modeļa, bet ikreiz realizē jaunu, ļoti individualizētu ieceru (tas raksturīgi arī citiem izciliem 20. gadsimta simfoniekiem, piemēram, S. Prokofjevam, D. Šostakovičam, P. Hindemitam un A. Onegēram). Stabili ir nevis konkrēti modeļi, bet gan stila vaibsti, un šai ziņā polifonijas fenomēns ir īpaši noturīgs.

Interesanti kontrapunkta paņēmieni sastopami arī tajās simfonijās (Otrajā, Ceturtajā, Piektajā, Astotajā), kuras nepieder pie polifoni piesātinātākajām partitūrām. Profesionāla klausītāja auss no *apkārtējās faktūras vides* izdalīs ričerkāru Otrās simfonijas otrās daļas otrajā variācijā, kanonu  $\uparrow 6$  intervālā (partitūrā [30]) un fugato (partitūrā [50]) šīs simfonijas finālā, arī ilgstošu kanonu ( $\downarrow 8$ ) Astotās simfonijas vidusdaļā – vienā no skaistākajām T. Ķeniņa skaņdarbu lēnajām epizodēm.

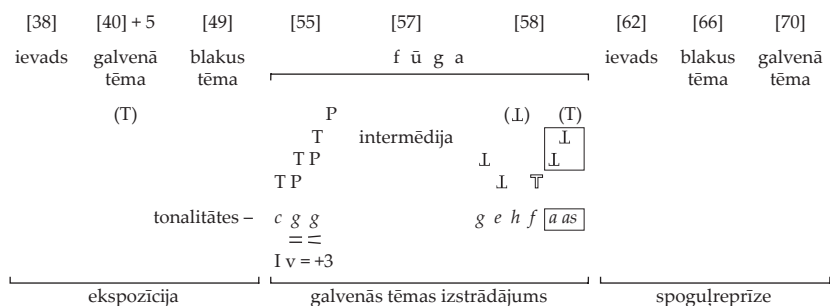
Tās simfonijas, kurās polifonija kļūst par vienu no virtuozā arhitekta celtnes stūrakmeņiem – Pirmo, Trešo, Sesto un Septīto – nepieciešams komentēt atsevišķi.

Jau Pirmā simfonija (1959) ir speciālas analīzes cienīga, lai gan, kā jau pati Pirmā, tā ir tradicionālāka par nākošajām. Sekojot franču simfonijas tradīcijām, šis darbs veidots no trim daļām. Tas nav garš (skan 20'), liekvārdība šai mūzikai ir sveša, un salīdzinājumā ar citām T. Ķeniņa simfonijām tā ir poētiskāka, sirsnīgāka, intīmāka un melodiskāka. Protams, lirika tajā nav vienīgā sfēra. Kā jau simfonijās pieņemts, kopējās koncepcijas virzītājspēks ir pretpolu dialektika, pretstatījums. Bet, kaut arī simfonijas vispārējā attīstības likne virzās no lirikas uz heroiku, no minora uz mažoru, cikla emocionālā dominante ir gaiša, mazliet melanholiski iekrāsota, dziedošā lirika. Mijoties ar tēlu aktivizācijas un enerģijas salīnām, tā

nosaka simfonijas malējo daļu saturu (atšķiras tikai noslēgumi – pirmā daļa izskan liriski, fināls heroiski); savukārt otrajā daļā lirika valda viscaur, koncentrējoties fagota (melanholiskā fagota!) mazās tercās smeldzīgajā intonācijā, kurai pakāpeniski pievienojas arī citi instrumenti, līdz beidzot tā visā daļā kļūst par dominējošo un iezīmējas savdabīgas instrumentālās jeb tembra variācijas (tikpat neatlaidīga ir mazās sekundas intonācija A. Onegēra Otrās simfonijas otrajā daļā, taču tā tverta daudz tumšākā, traģiskākā bezcerības noskaņojumā).

T. Ņeniņa Pirmās simfonijas fināla izstrādājums kopumā veidots kā brīva fūga. Kad fināla tematiskais materiāls – ievads, galvenā un blakus partija – ir izklāstīts (partitūrā [38]–[55]), skaņradis iedziļinās pamattēmas tēlainībā (fūga; partitūrā [55]–[62]), lai reprīzē ([62]) vispirms sniegtu ievada un blakus partijas reminiscenci, bet pašā izskaņā atgādinātu arī galveno tēzi ([70]).

Fūgas īpatnības pārsvarā ir tipiskas T. Ņeniņa stilam: izmantoti inversijas paņēmieni (partitūrā [58]) pēc tēmas ekspozīcijas – stretas, augmentācija un nepilni izklāsti ([60]). Visai neparasts ir izturētais pret-salikums fūgas ekspozīcijā, kas tēmas trešajā izklāstā turklāt veido retu attālināto pārstātijumu ar  $I v = +3$ . Intermēdija ir tikai viena ([57]), taču ne īpaši nozīmīga. Prioritāte nepārprotami atvēlēta tematismam (drošās un aktīvās augšupejošās kvartas pamattēmā mazliet atgādina L. van Bēthovena 31. klavierpersonātes fināla fūgas tēmu). Lūk, simfonijas fināla formas shēma (tonalitātes norādītas nosacīti; ar *P* apzīmēts pret-salikums):



Simfonijas otrajai daļai ir dubultfūgas iezīmes – pirmās tēmas otrajā izklāstā tai kā pret-salikums tiek pievienota otra. Abas tēmas savstarpēji dažādi kontrapunktē, konsekventi veidojot gan sākotnējā salikuma atkārtojumu ekspozīcijā (partitūrā [24]), gan vēlāk arī atvasinātus variantus oktāvas ([25]) un divkārši pārstāmajā ([29]) kontrapunktā, savukārt reprīzē ([33]) atkal atgriežoties pie sākotnējām attiecībām. Otrā tēma turklāt skan kanonā ([25], [27], [28]).

[24], [33]

Fl., Cl.  
*p*

Vla, Vc.  
*mp* *poco*

oktāvas pārstatījums

[25]

archi  
*p*

legni  
*p*

[27]

Archi  
*mp*

decimas pārstatījums

[28]

Fl. *P*

Cl.

divkāršais pārstatījums

[29]

tromba *P*

corno  
*mp*

Lai atklātu Trešās simfonijas (1970) tēlu paleti, kas ir daudz tumšāka, skarbāka nekā Pirmajā simfonijā, vietām arī fantastiska, T. Ķeniņš polifoniju izmanto vēl jo plašāk.

Šā darba tapšanas laikā autors jau ir to komponistu vidū, kas aktīvi meklē jaunus simfonijas modeļus, vairoties no apnikušām tradīcijām un shēmām. T. Ķeniņš atteicies no tādas šķietami nešķiramas simfonisma sastāvdaļas kā sonātes forma. Tā neparādās nevienā no trim cikla daļām.

Katrā daļā tiek izstrādāta tikai viena pamattēma, turklāt tās ir savstarpēji visai radniecīgas. Par kopsaucēju kļūst bagātīgi hromatizētas intonācijas, kas veido izvērstu, vijūgu līniju samērā šaurā, it kā *saspiestā, sasprindzinātā* diapazonā.

Protams, tas viss ir tikai mūzikā pausto noskaņu tieši uztveramais, ārējais slānis. Tematisma vienotība ļauj skaidri apjaust simfonijas saturisko vadlīniju – noteiktu, it kā personificētu darbības figūru, *lirisko varoni*.

Tiesa gan, sevišķi lirisks šis *liriskais varonis* nav. Pirmajā daļā tas asociējas ar stipru, enerģisku personību, kuras ceļš stingri virzās uz nosprausto mērķi. Vide nav nedz pasīva, nedz īpaši labvēlīga. Pamattēmai nepārtraukti tiek pievienoti kontrapunkti, kas bieži veido veselus faktūras slāņus, radot diezgan drūmu, bezjūtīgu, var teikt, nomācošu darbības atmosfēru. Taču varonis nejutas apdraudēts. Viņš turpina ceļu bez sevišķām emocijām un ciešanām, it kā nemaz netiektos pēc lielākas gaismas un mīlestības.

Tomēr iekšējais nemiers viņu nepamet, un vienubrīd ceļu pārtrauc dziļas pārdomas. Pirmā daļa tik tiešām nebeidzas, bet apraujas. Sākas drāmas otrā fāze – otrā daļa. Fiziskās kustības, pārvietošanās efekta vietā te dominē intelektuāla rosība, domu process. Tas iemiesots nepārtraukti izturētā kanona principā. Visi septiņi tēmas izklāsti ir kanoniski, stretveidīgi, balsu iestāšanās laiks atšķiras par trim ceturtdaļām. Arī kanona intervāls ir stabils un spriegs – piecos gadījumos tā ir mazā sekunda. Acīmredzot kanonā valdošais atbalss efekts (savdabīga *piekrišana*) stiprina varoni viņa pārdomās, vieš pārliecību, ticību.

Mūzika atkal apraujas bez īpaša noslēguma. Ceļš turpinās. Nu kustība ir vēl aktīvāka, drošāka, pateicoties marša raksturam, kas nepārprotami kļuvis par pamattēla iezīmi. Maršs atspoguļo arī simfoniskās drāmas pēdējā fāzē (trešajā daļā) sasniegto spēka apziņu, pārliecību.

Veidojot simfonijas dramaturģisko līkni, komponists meistarīgi rada plašus dinamikas viļņus, kas vieno visu formu, dara to aptveramāku un sekmīgi aizvieto sonātes formai piemītošo procesualitāti.

Otrs svarīgākais formveides faktors ir nemitīgs polifonijas lietojums – tas vērojams gan domas kontrapunktiskajā izpausmē (polimelodiskumā), gan plašākās uzbūvēs.

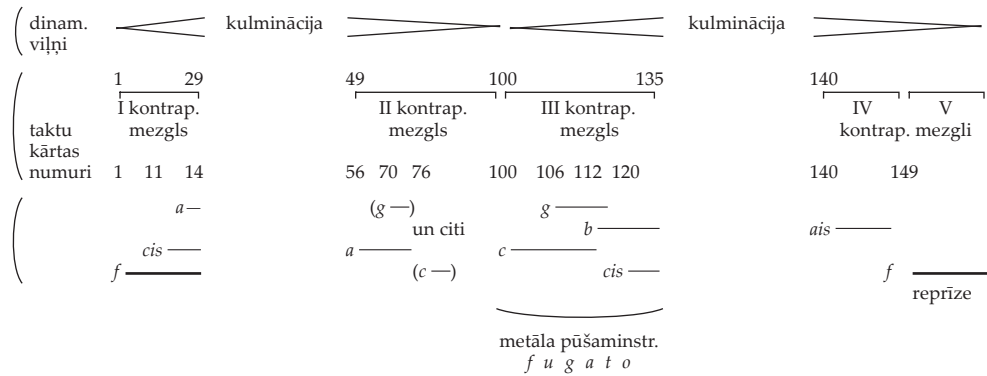
Aplūkosim abus faktorus, kā arī tematiskos balstus atsevišķu daļu shēmās.

### 1. daļa

Pamattēma



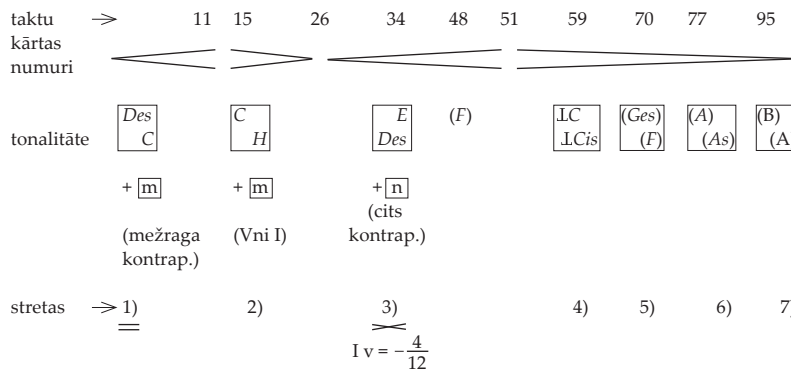
Formas shēma



### 2. daļa

Pamattēma



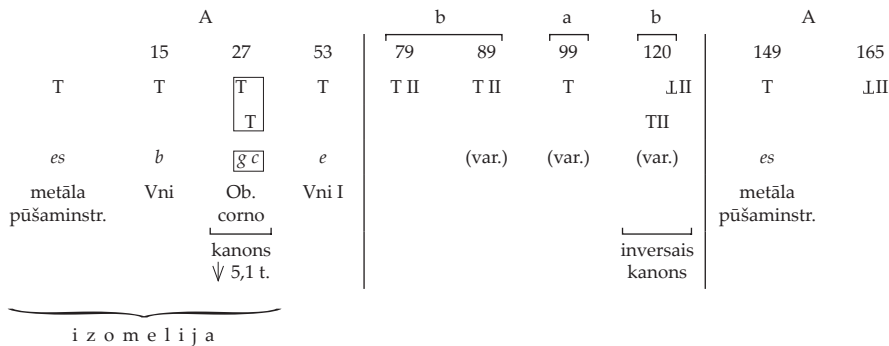


3. daļa

**Molto animato e brioso**

Pamattēma

Formas shēma



Pirmās daļas shēmā redzams, ka polifoniju te koncentrē pieci kontrapunktiskie mezgli:

- 1) dubultkanonam radniecīga uzbūve, kurā ietilpst pamattēmas trīsbalīga streta (*tromboni, tuba, corni; V-ni I*) un koka pūšaminstrumentu (ar dublējumiem) kanons  $\uparrow$  nonā (balsu iestāšanās laika starpība ir viena takts);
- 2) pamattēmas izklāsts (*V-ni I, II*), ko brīvi imitē fagoti, tromboni, tuba; vēlāk pievienojas mežragu kontrapunkts, kas savukārt tiek imitēts kopā ar pamattēmas fragmentiem;

- 3) dubultfugato (pamattēma un minētais kontrapunkts). No 113. takts tam pievienojas dubultkanons (*Fl., Cl.+V-ni I, II un V-le+Vc*);
- 4) pamattēma ksilofona partijā; pārējie instrumenti veido tai kontrapunktu;
- 5) minētais kontrapunkts + pamattēmas kanons, kura rispostai ir reprīzes funkcija.

Otrās daļas shēma liecina, ka nemainīgs tēmas izklāsta princips ir divbalsīgs kanons (streta), kurā balsu iestāšanās laika starpība ir trīs ceturtdaļas. Trešā kanona struktūra ( $\downarrow m3$ ) iezīmē atkāpi no iepriekšējo kanonu noteikumiem ( $\downarrow m2$ ):  $I v = -4/12$ . Ceturtā kanona inversija veidota transponēti apvērstā, nevis spoguļveida kontrapunktā (resp., nav spoguļprecizitātes).

Trešās daļas shēmā pamattēmas melodiskā līnija (T) attēlota bez ritma, jo tēmas hromatiskās intonācijas, apvienojoties stabilās grupās, ikreiz ritmiski mainās. Šā principa nosaukums ir **izomelija**. Pretēji izoritmijai, kuras ietvaros atkārtojoties mainās nevis ritma struktūra, bet skaņu secība, izomelijā skaņu secība atkārtojumos saglabājas nemainīga, toties ritms mainās.

Aplūkotie piemēri ir polifonās tehnikas augstākā izpausme T. Ķeniņa Trešajā, Ceturtajā un Piektajā simfonijā. Radniecīgā satura un tēlu loka dēļ šīs kompozīcijas, domājams, vērts apvienot vienā grupā.

Katra no nākošajām simfonijām (Sestā, Septītā, Astotā) iemieso ļoti atšķirīgas, individualizētas ieceres.

Viens no spilgtākajiem un interesantākajiem sasniegumiem skaņražā polifonijā ir viņa Sestā simfonija (1978). Tās četrdaļu cikla pamatā ir *cis moll* fūgas tēmas (kopskaitā trīs) no J. S. Baha *Labi temperētā klavesīna* pirmās daļas. Bez tam izmantota skaņu secība *B-A-C-H* (transponētā veidā).

Šī simfonija, šķiet, ir izcilākais piemērs T. Ķeniņa polifonijas nozīmībai un nopietnībai, fūgas un J. S. Baha tehnikas vietai komponista pārdomās un radošajos impulsos. Tepat minēsim T. Ķeniņa skaņdarbu vīru korim *Ozola vainags* (1990), kurā arī izmantots *B-A-C-H* motīvs, un *Koraļu kantāti* (1992) par vairākām J. S. Baha tēmām<sup>2</sup>, kas vēl spilgtāk apliecina J. S. Baha citātu, *B-A-C-H* motīva un fūgas principa īpatsvaru latviešu meistara polifonijā.

Pēc paša komponista vārdiem, katra no Sestās simfonijas pirmajām trim daļām (visas četras daļas seko bez pārtraukuma: *lēni-ātri-lēni-ātri*) uztverama kā ievads nākošajai. Un tiešām, simfonijā jūtama nepārtraukta **attīstība**, pakāpenisks **process**. Taču katra nākošā stadija ietver oriģinālu un interesantu šā procesa pavērsienus.

Pirmā daļa ir septiņbalsīga fūga. Vienlaikus tā ir impresija par J. S. Baha fūgas tēmām (šeit būtu vietā muzikologa Jāņa Mediņa termins *septiņlineārā fūga*, jo fūgas balsis bieži pārsniedz atsevišķu instrumentu partijas, liekot tām apvienoties veselos slāņos).

Otrā daļa ir brīvāka fūga vai, precīzāk, trīskāršam fugato tuva uzbūve (*prestissimo tempā*).

<sup>2</sup> Šī kompozīcija sacerēta jauktajam korim, ērģelēm, mežragam un trompetei. Katra tās daļa ietver kādu J. S. Baha tēmu, kā arī latviešu dzejnieka tekstu:  
 1. d. *Tā Kunga svētība* – J. S. Baha 140. kantātes 4. numura tēma, teksta autors – Ludis Bērziņš, mūzikai raksturīgas kanoniskas un imitācijveida kora replikas;  
 2. d. *Tā Kunga žēlastība* – Ārija no J. S. Baha Svītas orķestrim *D dur*, teksta autors – Augusts Saulietis; mūzikā uz kora repliku fona (akordu faktūra) risinās mežraga un trompetes kontrapunktisks dialogs;  
 3. d. *Tā Kunga spēks* – tēma no J. S. Baha partītas vijolei solo *g moll*, teksta autors Arnolds Lūsis. Pievienojot J. S. Baha kontrapunktiskajai faktūrai korāļveida replikas, T. Ķeniņš veido savdabīgu radošā darba inversiju tiem izplatītājiem gadījumiem, kad korāļa tēma tiek izmantota kā pamats fūgai! (Te, starp citu, viens no piemēriem ir arī pirmā fūga latviešu profesionālajā mūzikā – *Mostieties, stabules un kokles* no Jurjānu Andreja 1887. gadā sacerētās *Gariģās kantātes*).



Trešā daļa veidota kā lēna trijdaļu fūga par pirmo no J. S. Baha tēmām. Tā ir četrlineāra. Finālā izcelta jau minētā pirmā tēma, kas tiek vairākkārt citēta uz ātras, vietumis J. S. Baha otrajai tēmai līdzīgas kustības fona.

Tātad T. Ķeniņa Sesto simfoniju varētu ierindot to kompozīciju – parafrāžu un fantāziju – vidū, kuras skaņraži, īpaši 19. gadsimtā, rakstījuši par citu autoru tēmām. Atcerēsimies kaut vai Ferenca Lista mūziku. Arī T. Ķeniņa skaņdarbs ir savdabīga *simfoniska fantāzija par Baha tēmām*.

Neilgi pirms Sestās simfonijas komponists sacerējis simfonisko opusu *Beatae Voces Tenebrae (Paģātnes cildenās balsis, 1977)*, kur katrā no četrām daļām citētas gan J. S. Baha, gan F. Lista, arī L. van Bēthovena un G. Forē tēmas. Taču Sestās simfonijas specifiku nosaka tieši J. S. Baha daudz balsīgais, kontrapunktiskais pirmavots – fūga. 19. gadsimta mūzikā mēs analogus piemērus neatrodam. Un te būtu vietā salīdzinājums nevis ar F. Listu, bet ar Renesanses laikmeta tā sauktajām *parodiju mesām*. Atšķirībā no *parafrāžu mesu* vienbalsīgā tematisma, kas aizgūts no gregoriskajiem korāļiem (piemēram, Jakoba Obrehta mesa *Caput*), parodiju mesas tematiski atvasinātas no atsevišķām motetēm, šansoniem vai madrigāliem; izmantotas gan to melodijas, gan pilni kontrapunktiski kompleksi, kas iemiesoti citā žanriskā veidolā (piemērs ir J. Obrehta mesa *Malheur me bat*, kurā pārstrādāts Johana Okehema trīsbalsīgais šansons ar tādu pašu nosaukumu). Radniecīgu paņēmieni principā izmantojis arī T. Ķeniņš, it kā atvasinot savu Sesto simfoniju no J. S. Baha patiesi simfoniskās fūgas.

Līdzīga doma pausta Ingridas Zemzares grāmatā *Tāivaldis Ķeniņš. Starp divām pasaulēm*, kur Sestās simfonijas (*Ad fugam*) komentāros [2, 81–86] ar šo rindu autora atļauju izmantota virkne viņa atziņu un analītisko novērojumu. Tomēr pie interesantākajām detaļām pakavēsimies vēlreiz.

Tehniski visbagātākā un meistarīgākā ir Sestās simfonijas pirmā daļa – īpatnēja J. S. Baha–T. Ķeniņa fūga, kas sastāv no trim fāzēm (38+10+28 t.). Pirmajā no tām J. S. Baha fūgas sākotnējais posms izvērsts koka pūšaminstrumentos uz stīgu pedāļa un timpānu veseltoņu gammas (vai  $D_7^{-5}$ ) fona. 31. taktī skanējumam pievienojas trompetes un mežragi ar transponētu *B-A-C-H* motīvu (starp citu, transponēta arī J. S. Baha fūgas pozīcija – no *cis* uz *c*). Fūgas tēma ir ļoti tuva *B-A-C-H* secībai (atšķirība skar tikai pustomi tēmas vidū), un šī tuvība acīmredzot arī nav palikusi ārpus T. Ķeniņa uzmanības loka.

Pirmās daļas centrālajā fāzē tēmas trešo attīstības vilni atbalsta arī stīgu instrumenti. Šeit T. Ķeniņš it kā turpina J. S. Baha aizsākto domu, meklējot sevī un mūsos rezonansi dižmeistara balsij, viņa idejām. Fūgas galvenā tēma kā īsts apbrīnas objekts tiek demonstrēta dažādos tempos, ritmos un stretās (kas T. Ķeniņa stilam arvien bijis raksturīgi). Ieskanas pat atgriezenisks jeb vēžveida izklāsts (54.–55. t.).

Pēdējai fāzei ir kulminācijas un reprīzes funkcija, taču turpinās arī attīstība. Tieši te pievienojas J. S. Baha fūgas otrā un trešā tēma. Noslēgumā atkal skan *B-A-C-H* motīvs, bet citā tonālajā pozīcijā, radot sonātiskuma iezīmes.

Klausoties šo simfonijas daļu, ar uzmanību un interesi sekojam gan tematisma uzstājībai (intermēdiju šeit faktiski nav), gan stretu dāsnūmam (augšupvērstas oktāvas, kvintas, kvartas attiecībās, lejupvērstas kvartas, tercās, sekundas attiecībās), gan tonālā plāna mērķtiecībai (galvenā, dominantes un subdominantes tonalitāte ekspozīcijā, attālināšanās līdz tritona sfērai vidusdaļā, abu iepriekšējo polu savdabīga sintēze reprīzē). Taču visspēcīgāko iespaidu mums, protams, sniegs pati mūzikas tēlainā pasaule.

Tā acīmredzami ir uztverama kā mūžības un šodienas dialogs, kontrapunkts. Bet šis kontrapunkts ir grūts, disonējošs, dramatisks, varbūt pat traģisks.

Sākumā T. Ķeniņš ļauj brīvi izskanēt J. S. Baha fūgas pirmajām 25 taktīm koka pūšaminstrumentu aranžējumā – mūzika lēni un melanholiski plūst it kā no Visuma dzīlēm. Stīgu instrumenti un timpāni rada pedalizētu fonu – tādu kā sonorisku čaukstoņas efektu, izceļot tieši šo kosmisko noskaņu, telpiskumu: rodas asociācijas ar kosmosa šalkām, *kosmosa vibrācijām* vai kāda mehāniska, pārpersoniska tēla attālinātu elpu.

Pēc neilga laika šī sonoriskā vide kļūst citāda, aktīvāka, un veidojas jaunas asociācijas. Ideāla vai mūžības simbols (J. S. Baha fūga) saduras ar mūsdienu urbānistisko dzīvi, izkropļoto apziņu, slimīgo intonāciju. Un šis simbols, šis ideāls zaudē savu autonomiju, savu veselumu, sadrūp, kļūst sadrumstalots; varbūt tas iet bojā, nespējot pastāvēt mūsu pasaulē, bet varbūt arī, piemērojoties mums, mūsu valodai un apziņai, nāk mums pretī, cenšas iekļauties starp mums, lai mūs izprastu, glābtu un svētītu.

Ne mazāk oriģināla un polifoni sarežģīta ir T. Ķeniņa Septītā simfonija mecosoprānam un simfoniskajam orķestrim (1980). Turpinās viņa pārdomas par mūžību mūsdienās un mūsdienām mūžībā. Bet šoreiz skaņradim nav bijusi nepieciešama J. S. Baha balss vai kāds cits simbols no *Beatae Voces Tenebrae (Pagātnes cildenajām balsīm)*. Tagad komponists pievērsies vārdam. Ata Ķeniņa *Likteņdziesma* ir visas simfonijas saturiskais centrs un ieceres kulminācija:

*Caur ciešanām un ilgām  
Tavs ceļš tev mūžam ies,  
Kā nakts zem zvaigznēm zilgām,  
Kā teikā satinies.*

*Cik liktens bij, cik vaina,  
Kas to šai brīdī teiks,  
Bet zini – rīta aina  
Visbaigo nakti veiks.*

*Jo tumšāka top taka,  
Jo klintis stāvāk stāj,  
Jo drošāk sirds lai saka:  
Man Dieva roka māj!*

*Ej droši naktij pretī,  
Tā tikai vārti vien,  
Kas tevi, tavu laiku  
Ved augstāku arvien!*

Šai poētiski filozofiskajai ārijai vēl seko Epilogs – aicinājums:

*Saņem, saņem, dvēsele,  
Saules spēku sevī,  
Ļauj, lai gaišā pasaule  
Laistās, margo tevī!*

*Saņem, saņem, dvēsele,  
Lielo mieru sevī,  
Ļauj, lai zvaigžņu pasaule  
Viegli pārslō tevī!*

Tāpat pilnīgi jauns princips T. Ķeniņa simfonijās ir pasakalja. Pats komponists vēlas to uzsvērt, sniedzot apakšvirsrakstu *simfonija pasakaljas formā*. Faktiski pasakalja šeit nosaka formu pat divos līmeņos. Darba gaitā gandrīz nepārtraukti skan pamattēma (neskaitot atsevišķas tās intonācijas, pilnīgāku izklāstu skaits ir 19), un arī viena no daļām (otrā) ir pasakalja gan nosaukuma, gan attīstības principu ziņā.

Četru fāžu dramaturģiju veido 1) ievads, 2) pasakalja un fūga, 3) ārija (likteņdziesma), 4) epilogs. Skaidri nodalāmi arī četri dinamikas viļņi, kas vieno tēmas atsevišķos izklāstus (it kā notušējot arī divu pirmo daļu robežu).

Mīnorīgas noskaņas tēma ar tonālo centru *e* aptver desmit no hromatiskās skaņurindas divpadsmit skaņām un asociējas ar psiholoģiski grūtu, pakāpenisku kāpumu.



Šajā piemērā nav parādīts ritms, jo tematiski iezīmīga, stabila ritma tēmai nav. Katrā izklāstā tas mainās, variējas. Un tas ir ļoti zīmīgi, stilam raksturīgi!

Te atkal saskatāms princips, kas tiek dēvēts par izomeliju. Varbūt tā nav tik daudz paša komponista apzināta tehnika, cik muzikologa izgudrojums?

Tomēr I. Zemzares grāmatā lasām komponista vārdus: *Lielu iespaidu viņa (O. Mesiāna – G. P.) klasē atstāja visi tie ritmi, kurus viņš bija izstudējis no indiešu mūzikas pamatiem un kurus viņš mums lika mācīties. To visu esmu mēģinājis asimilēt savā mūzikā, un tas parādās dažādā veidā manu skaņdarbu faktūrā [2, 66].*

Septītajā simfonijā tas tiešām parādās sevišķi mērķtiecīgi un dāsni! Nevar gan teikt, ka komponists seko izomelijas principiem gluži dogmatiski (T. Ķeniņš dogmas neatzīst) – dažreiz mainās arī melodika, tomēr ritma 20 varianti tēmas 19 izklāstos ir acīmredzami (pats pirmais izklāsts ir kanoniski divbalsīgs):

1) *mp*

*p*

20

2)

49

3)

54

The image displays a musical score for the first theme of the 7th symphony. It consists of two staves, with the upper staff in bass clef and the lower staff in bass clef. The time signature is 4/4. The score is divided into three systems. The first system starts at measure 1 and ends at measure 19. The second system starts at measure 20 and ends at measure 48. The third system starts at measure 49 and ends at measure 54. Dynamics include *mp* and *p*. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

81  
4) 

86 

102  
5) 

105 

112  
6) 

115 


123  
7) 

126 

Vni. I, legni  
131   
8)   
Vni. II pizz., Sil., tr-ba, legni  


(N)   


155  
9) 

158 

201

10) 

224

11) 

229

12) 

273

278

286 *8<sup>va</sup>*

L 13) 

297 (8)

339

14) 

345

381

15) 

433

16) 

461 Percussion Ob. b-cl.

17) 

475

500

18) 

19) 

Tātad T. Ņeniņa Septītā simfonija, kuras skanējuma ilgums aptver 28 minūtes, izaug no vienas pamattēmas. Tā tiek eksponēta jau ievadā (partitūrā [1], [2]). Vēlāk šis materiāls kļūst par pasakaljas kodolu ([3]–[9]) un turpina savu līniju, kontrapunktējot fūgai ([10], [11]), kā arī ārijai un epilogramam ([12]–[19]).

Visi pamattēmas izklāsti veidoti *e moll*, izņemot ceturto un devīto, kur valda *h moll*. Vienīgais konsekventais kanons iezīmē tēmas sākotnējo izklāstu. Jāpiemin arī ceturtais izklāsts (partitūrā [81]), kur skaņu secība ir it kā sajaukta, papildināta, pārveidota. Šis variēšanas veids jau kopš senseniem laikiem (viduslaiki, renesanse) saucas *kolorēšana, diminuīcija*.

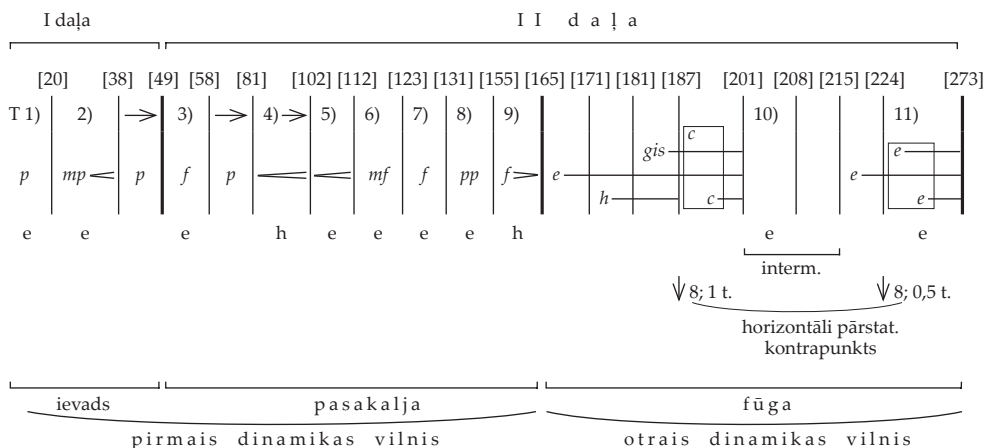
Astotajā izklāstā (partitūrā [131]) ir gan dublējuma, gan kanona principa iezīmes: tādējādi parādās vēl viena variēšanas šķautne, proti, atbalss efekts. Inversijai tēma pakļauta vienīgi trīspadsmitajā izklāstā; apvērsuma ass te ir pirmā pakāpe. Savukārt septiņpadsmitajā izklāstā mainīta tēmas skaņu secība.

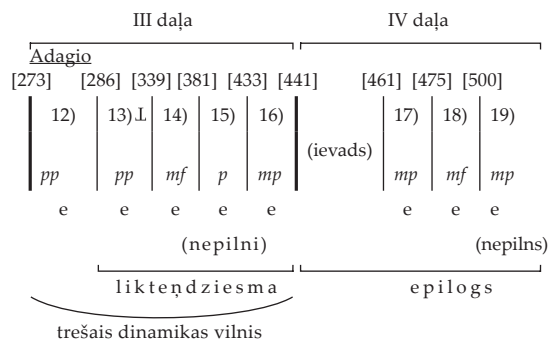
Visi šie paņēmieni bagātina tēmas ritma variēšanu, kuru piedevām vēl kuplina viscaur valdošā tembru dažādība. Pats par sevi saprotams, ka pasakaljas principa brīvība izpaužas arī faktūrā: tēma nav piesaistīta tikai basa balsim, bet izklāstu gaitā aptver visu diapazonu.

Īpaša loma simfonijā ir fūgai (partitūrā [165]–[273]). Pirms visas koncepcijas centrālā notikuma – mecosoprāna *likteņdziesmas* – tā pēkšņi aktivizē un paātrina dramaturģisko procesu. Fūga ir dinamiskā virsotne, kas priekšvēsta skaņdarba kulmināciju.

Fūgas tēma jau sagatavota vienā no simfonijas pamattēmas iepriekšējiem variantiem. Fūgas formas vidū ir diezgan izvērsta intermēdija (partitūrā [201]), kas ietver skaņdarba galvenās tēmas kārtējo (desmito) izklāstu, bet malējās daļas noslēdzas ar divbalsīgām stretām. Abos gadījumos risposta skan oktāvu zemāk, taču iestāšanās laiki nesakrīt – viena takts un pustakts, tādējādi nepārprotami izpaužas horizontāli pārstātais kontrapunkts.

Kopumā simfonijā iemiesots milzīgs variēšanas process un savdabīgs variāciju cikls, kas sadalīts četrās daļās un sastāv no trim plašākām fāzēm – trim dinamikas viļņiem. Īpašas parādības – fūga, vokāla ārija – vēl jo vairāk individualizē šo neparasto simfoniju:





Arī Latvijā komponisti simfoniski droši un meistarīgi veido fūgas, realizējot nopietnas un oriģinālas ieceres (Jāņa Ivanova Trīspadsmitā simfonija, Romualda Kalsona Trešā simfonija, Andra Vecumnieka Pirmā simfonija). Spilgta ir Pētera Plakida ironijas pilnā simfoniskā fūga (*Dziedoša prelūdiņa un dancojoša fūga*). Vienmēr asprātīgs savā polifonijā un fūgās ir Juris Karlsons...

Bet Tālivalža Ķeniņa fūgas un polifonija kopumā ir sevišķi organiskas, izkoptas stila īpatnības piemērs. Rets dažādu nacionālo un profesionālo tradīciju mijiedarbes paraugs. Tas tiešām ir profesora teorētiska un komponista praktiķa auglīgas *sadarbības* rezultāts. Skaņdardis bagātinājis latviešu mūzikas vēsturi ar savdabīgām, izcilā tehnikā veidotām lappusēm, kuras vēl ilgi priecēs gan plašas klausītāju aprindas, gan profesionāļus un studentus.

Tālivalža Ķeniņa stila un polifonijas pētījumi ir pelnījuši turpinājumu!



COUNTERPOINTS AND FUGUES IN MUSIC  
OF TĀLIVALDIS ĶEŅIŅŠ –  
PROFESSOR OF COUNTERPOINT AND FUGUE  
Georgs Pelēcis

**Summary**

Tālvāldis Ķeņiņš is one of the most significant Latvian composers who spent all their creative life in emigration. From the very beginning of his professional career contrapuntal texture and fugue became rather typical for his style. Jāzeps Vītols, his first teacher of counterpoint and fugue, estimated with the highest mark his examination tests in our conservatoire. However the young man was still scarcely grounded well in this field. The composer remembers that lessons of counterpoint and fugue were insufficient since managed without any analysis of classical music. The young composer continued his education in Parisian conservatoire where theoretical subjects were studied more seriously and deeper. The highest level of his comprehension of contrapuntal and fugal theory and history was reached later, in Toronto where he moved from Paris and became professor in the local university and conservatoire. It is really portentous that Tālvāldis Ķeņiņš dealt with counterpoint and fugue very intensive all his life as a teacher and composer.

We can see the masterful contrapuntal technique in a great number of his choral works. Sometimes this technique is used in the central link of the piece contrasting with its extreme links (*Latvijai*, 1944, for a mail choir; *Zelta zirnis*, 1978, for a female choir; *Kristus roze*, 1955, *Nogrimušā pili*, 1989, for a mixed choir). Sometimes a final phase is stressed by this technique (*Dieva kalpa vakars*, 1954). Sometimes this texture marks the initial impuls (*Alleluia*, 1981). A mode of invertible counterpoint can be found in *Zachaeus Arborum Ascendit* – the last movement but one of *Piae Cantiones Novae* (1969).

But in chamber music of T. Ķeņiņš the contrapuntal methods and fugues are stated especially rich. Only the most important examples will be listed.

- First piano sonata (1961) – the central fragment of the first movement;
- *Folk Dance, Variations and Fugue* for two pianos – 8 hands (1963);
- *Concertante* for flute and piano (1966) with a final fugue;
- A piano fugue from *Variations* by eight composers for two pianos (1967);
- Two piano canons (1971);
- Three fugues for accordeon or organ;
- Piano sonata fantasie Nr. 2 (1981) – one of epizodes in the first movement;
- Concerto for 14 instruments (1982) – the third movement;
- *Adagio and fugue* for alto, cello and organ (1985).

The third group of T. Ķeņiņš' contrapuntal methods and fugues can be seen in his orchestral scores. We enjoy the greatest skill and weight of these principles in his First symphony (1959) where the elaboration in the final movement is written as a free fugue; or his Third symphony (1970) where

the first movement contains five complex contrapuntal knots, but the second one uses constantly the principle of canon (when the main theme sounds); or his Sixth symphony (*Ad fugam*), 1978, which is based on the *cis moll* fugue by J. S. Bach, or his Seventh symphony (1980) which realizes a principle of *passacaglia*.

Some ideas presented by T. Ķeniņš polyphony seem really unique in the art of music of the 20th century – such as *sinfonia parodia* for example (his Sixth symphony) which recalls the Renaissance *missa-parodia*, or principle of isomelia (the Third symphony).

The large share of counterpoint and fugue in Tālvāldis Ķeniņš's style is very obvious and varied.

#### **Literatūra**

1. Kariks, Edgars. *Tālvāldis Ķeniņš. Beatae voces tenebrae. Beautiful Voices of the Past – Issues and Sources for a biographical and aesthetic study of Tālvāldis Ķeniņš* (dissertation). – Adelaide, 1989.
2. Zemzare, Ingrīda. *Tālvāldis Ķeniņš. Starp divām pasaulēm*. – Rīga: Garā pupa, 1994.

## IMANTS RAMIŅŠ UN DAŽAS VIŅA KORMŪZIKAS RAKSTURIEZĪMES

Ilze Valce

Līdzīgi kā Tāļivaldis Ķeniņš (1919), viņa jaunākais laikabiedrs, Kanādas komponists Imants Ramiņš (1943) pieder pie tiem ārzemju latviešu skaņražiem, kuri guvuši atzinību arī cittautiešu auditorijā. Tiesa gan, T. Ķeniņš ticis pamanīts salīdzinoši agrāk – beidzot studijas Parīzes konservatorijā 31 gada vecumā. Respektabla žūrija – Žaks Ibērs (*Ibert*, 1890–1962), Džordže Enesku (*Enescu*, 1881–1955), Fransiss Pulenks (*Poulenc*, 1899–1963), Arturs Onegērs (*Honegger*, 1892–1955) un Nadja Bulanžē (*Boulanger*, 1887–1979) toreiz novērtējuši viņa Sonāti čellam un klavierēm ar Parīzes konservatorijas Pirmo godalgu (*Premier prix*). Savukārt līdz I. Ramiņa komponista talanta atzīšanai pagājis ilgāks laika periods. Savu pirmo oficiālo godalgu viņš saņēmis 42 gadu vecumā. Tā bija Pasaules brīvo latviešu apvienības Kultūras fonda atzinības balva par kompozīciju *Earth Chants (Zemes dziesmas)*, 1982. gadā, laikā, kad viņa daiļrades process ritēja ļoti intensīvi. Pašlaik, mūža un radošās darbības pilnbriedā, I. Ramiņš sasniedzis atzinības zenītu – viņa mūziku visos kontinentos atskaņo izcili mākslinieki (Vankūveras kamerkoris un simfoniskais orķestris, Stokholmas kamerkoris, Valsts koris *Latvija*, kamerkoris *Ave Sol*, koris *Kamēr...* u. c.), tā tiek izpildīta pasaules slavenākajās koncertzālēs (piemēram, Kārnegija zālē Ņujorkā, Vestminsteras abatijā Londonā, Parīzes Dievmātes katedrālē, Čaikovska zālē Maskavā), skan dažādos festivālos un radioprogrammās. Imanta Ramiņa partitūras izdod ievērojamas mūzikas izdevniecības, piemēram, *Boosey & Hawkes*, *Gordon V. Thompson Music* un *Walton Music*, klajā laisti vairāki viņa mūzikas kompaktdiski (*Songs of the Lights*, 1992; *Earth Chants*, 2002; u. c.). Ļoti daudz tiek saņemti kompozīciju pasūtījumi – piemēram, 2007. gada Dziesmu svētkiem Indianapolīsā (no Latviešu koru apvienības), arī Baltijas koru festivālam Toronto 2007. gadā. ASV laikraksta *Washington Post* mūzikas kritiķe Džoena Reintālere (*Reinthal*) I. Ramiņa 2004. gadā sarakstīto bērnu operu *The Nightingale (Lakstīgala)* ar Džeimsa Takeru (*Tucker*) libretu pēc Hansa Kristiana Andersena (*Andersen*, 1805–1875) pasakas motīviem nostata līdzās tādām pasauleslavenām bērnu operām kā Bendžamina Britena (*Britten*) *Noasa šķirsts* (1957) un Engelberta Humperdinka (*Humperdinck*) *Ansītis un Grietiņa* (1893) [25].

Savā rakstā ieskicēju, kā veidojies I. Ramiņa ceļš līdz atzinībai, mēģinot sniegt arī vismaz daļēju atbildi uz jautājumu, kas ir viņa mūzikas panākumu atslēga.

Pirms pievēršanās šai tēmai šķiet lietderīgs īss I. Ramiņam veltītās literatūras apskats. Lielākoties komponista daiļrade iztīrāta mūzikas kritikā, esejskos aprakstos un intervijās. Trimdas autoru publikācijās I. Ramiņa mūzika aplūkota jau kopš 20. gadsimta 60. gadu beigām (Valentīna Bērzkalna, Andra Vītoļiņa, vēlāk arī Tāļivalža Ķeniņa, Martas Tūteres rakstos), savukārt Latvijas autoru (Imanta Zemzara, vēlāk arī Ineses Lūsiņas, Ieviņas Liepiņas u. c.) uzmanības lokā komponists pirmo reizi

<sup>1</sup> C. Brēzgens ir austriešu komponists un pedagogs. Viņa skaņdarbos valda izteikta laikmetīgās un tautas mūzikas sintēze. 18 operu (tai skaitā bērnu operu) un A. Vēbernam veltīta Rekvīema autors. Izkopis *dziesmas kantātes (Liedkantate)* stilu, ko raksturo formas vienkāršība, tautas mūzikai tuva melodika, nelieli izpildītājsastāvi. No 1944. gada viņš bijis profesors – kompozīcijas pasniedzējs Zalcburgas *Mozarteum*. C. Brēzgens izdevis austriešu tautasdziesmu krājumus u. c. darbus.

<sup>2</sup> Šī raksta uzmanības centrā ir I. Ramiņa komponista darbība. Tomēr, ņemot vērā, ka izsmelošu biogrāfisko materiālu par komponistu ir maz, īsi pievērsīšos arī viņa veikumam atskaņotājmākslas, pedagoģijas un sabiedriskās darbības jomā. Studiju laikā Zalcburgā I. Ramiņš spēlēja akadēmijas profesionālajā orķestrī *Camerata Academica*. No 1977. gada viņš ir Okanagenas (*Okanagan*) simfoniskā orķestra mākslinieks – otrais vijolnieks, vēlāk koncertmeistars. Toronto universitātē I. Ramiņš mācās kordiriģēšanu pie Čārlza Pikera (*Peaker*) un Elmera Aislera (*Iseler*), Zalcburgas *Mozarteum* – pie Kurta Prestela (*Prestel*).

1970.–1975. gadā viņš vada paša dibināto Jaunkaledonijas kamerorķestrī, kas vēlāk kļuvis pazīstams kā Prinsdžordžas (*Prince George*) simfoniskais orķestris, 1978.–1982. gadā I. Ramiņš ir Okanagenas simfoniskā kora mākslinieciskais vadītājs; 1979. gadā viņš dibina kamerkori *AURA* (joprojām ir tā diriģents), 1983.–1986. gadā strādā ar bērnu kori *NOVA*, 1989. gadā izveido Okanagenas jauniešu simfonisko orķestrī un vēl aizvien ir tā mākslinieciskais vadītājs. 1969. gadā I. Ramiņš Prinsdžordžas pilsētas Jaunkaledonijas koledža nodibina Mūzikas nodaļu, kurā strādā līdz 1971. gadam. No 1977. gada viņš ir pedagogs Vernonas mūzikas skolā. I. Ramiņš aktīvi piedalās dažādās konferencēs, simpozijos un diskusijās kā referents. No 2004. gada viņš vairākkārt bijis lektors arī Jauno mūziķu nometnē Ogrē.

nonācis tikai 20. gadsimta 90. gadu pirmajā pusē. Šis publikācijas, tāpat arī A. Klotiņa raksts *Latviešu kordziesmas antoloģijā* [2] sniedz vispārīgu ieskatu komponista biogrāfijā, mūzikas stilistikā un estētiskajos uzskatos. I. Ramiņa mūzikas valodas un formveides sikākām niansēm veltīti atsevišķi nublicēti pētījumi, kas gan tapuši jau krietni pasen, tāpēc neatspoguļo viņa pēdējo gadu daiļradi – Artūra Dika (*Dyck*) disertācija *The choral music of Imant Karlis Raminsh (University of Iowa, 1990)* un mans maģistra darbs *Komponists Imants Ramiņš. Mūzikas tematika un stilistika* (1995). Šī raksta turpmākajās lappusēs, pirmkārt, apkopota būtiskākā informācija par I. Ramiņa dzīves gājumu; otrkārt, aplūkotas komponista daiļrades nozīmīgākā žanra – kormūzikas (*a cappella* un ar pavadijumu) – spilgtākās iezīmes.

\* \* \*

I. Ramiņa pirmā muzikālā izglītība un arī profesija saistīta ar vijoļspēli (1962. gadā jaunais mākslinieks beidz Toronto Karalisko konservatoriju vijoles specialitātē), ko viņš studējis 1958.–1964. gadā pie Alberta Praca (*Pratz*), 1964.–1966. gadā pie Deivida Mankovica (*Mankovitz*) un 1966.–1968. gadā pie Filiberto Estrelas (*Estrela*). Pirmos soļus kompozīcijas mākslā I. Ramiņš spēris Toronto universitātē T. Ķeniņa vadībā (studējis Mūzikas pedagoģijas nodaļā, 1966. gadā ieguvis bakalaura grādu mūzikā), bet pēc tam papildinājis Zalcburgas Mūzikas un teātra akadēmijā *Mozarteum* (1966–1968) pie Cēzara Brēzgena (*Bresgen*, 1913–1988).<sup>1</sup> Gan Toronto universitātē, gan Zalcburgā I. Ramiņš studējis arī diriģēšanu, kas līdzās vijoļspēlei viņa turpmākajā dzīvē ir viens no radošā darba pamatvirzieniem.<sup>2</sup>

Viena no pirmajām I. Ramiņa kompozīcijām – jauneklīgas jūsmas un dzidruma pilnā dziesma sieviešu korim *Liieldienas* (publicēta 1980. gadā; Eduarda Freimaņa teksts) datēta ar 1968. gadu, kas saistīts ar jaunu posmu komponista mūžā. Uzsākot patstāvīgas dzīves gaitas pēc studijām, I. Ramiņš pamet vecāku mītni un vienlaikus – skaitliski lielo latviešu emigrantu sabiedrību Toronto pusē (Ramiņu ģimene gan dzīvo stipri nošķirti no lielpilsētas). Komponists dodas uz tālo Kanādas Rietumkrastu Britu Kolumbijā (*B. C.*), kur viņš dzīvo un strādā vēl joprojām. Iespējams, tieši latviskās vides trūkums šajā reģionā un retā saskare ar tautiešiem pievērsusi I. Ramiņu ļoti aktīvai cittautu kultūras pētniecībai, kā arī ietekmējusi viņa mūzikas it kā novēlotu atpazīstamību un izplatību latviešu vidū (gan emigrācijā, gan Latvijā). Tā, piemēram, 1989. gadā Latvijas Komponistu savienības un Latvijas Mūzikas informācijas centra izdotajā katalogā *Latviešu komponisti un muzikologi* [5], kur pārstāvēti arī ārzemju latviešu skaņraži, I. Ramiņa vārds pat nav pieminēts.

60. gadu beigās I. Ramiņš sacerējis arī vairākas dziesmas latviešu valodā vīru korim (nepārprotama mērķauditorija – trimdas vīru kori), un trīs no tām publicētas Daugavas Vanagu izdotajā krājumā *Vīru balsis*, III (1970). Šis krājums detalizēti izvērtēts periodiskajā izdevumā *Latvju mūzika* (1972, 5. numurs). Recenziju autori, muzikologs Valentīns Bērzkalns (1914–1975) un komponists Andris Vītoļiņš (1931), jauno, pirmoreiz publicēto autoru

vidū kā neapšaubāmi talantīgāko izceļ tieši I. Ramiņu, taču norāda arī uz nepilnībām, kuras, viņuprāt, nākotnē vajadzētu novērst. V. Bērzkalns raksta: *interesantākais ir Imants Ramiņš, kas devis oriģinālus Lūgšana (Fr. Bārda), Jaunais varonis (V. Toma) un Puķes (arī Bārda). Šo dziesmu māksliniecisko "būt vai nebūt", diemžēl, apdraud neparastā ritmiski ornamentālā un dabisku prozodiju pilnīgi ignorējošā melodika, kas pretim vienkāršajām pusromantiskajām harmonijām ir turklāt par komplicētu. Bez tam I. R. mūzika skan pavēsi, teksta emocionālās nianšes drīzāk neitralizējot nekā kāpinot. Jaunajam autoram priekšā divas izvēles: vai nu palikt pilnīgi savā "ziloņkaula tornī" jeb atrast kādu modus vivendi, kas pieņemams arī publikai. Redzot viņa tehnisko varēšanu, vēlēsim otru ceļu!* [1, 476]

Savukārt Andris Vītolis – jaunākas paaudzes pārstāvis – komponista pirmos soļus vērtē šādi: *I. K. Ramiņam nenoliedzams talants. "Šuncīgas" meldijas plūst kā no pārpilnības raga, bieži it komplicētais skaņraksts, balsīm jo "piņķerīgi" krustojoties, ne bez "smaržas". Kaut kulminācijās disonancēm pārblīvēts, pamatos tas dziļi tradicionāls, nereti konvencionāls vai sulīgi banāls. Speciālisti lai noskaidro, vai tas nesakņojas anglosakšu evergreens vai t. l. konservatīvi iekrāsotā deju mūzikā. Lūgšanas "swinging" tēmu, kas pirmoreiz parādās 6. taktī, līdz ar tai radniecīgo Jaunā varoņa baritona solo meldiju esmu dzirdējis pirms gadiem 15–20 samērā līdzīgā veidā toreiz populārajā deju mūzikā. Aizdomas pastiprina abu dziesmu gaužām nekoriskā faktūra. Tēmas, piem., teicami atbilst saksofonu spēles raksturam. Otros basos izteikts t. s. salonveidīgās klaviermūzikas kreisās rokas pavadījums. Nospiežot klavieru labo pedāli, zema akorda pamattonis skan arī pēc tam, kad attiecīgais taustiņš palaists vaļā. Tā kā korī šāda pedāļa nav, rodas daudz pliekanu kvartsektakorda veida saskaņu, kur šī zemā toņa vareni pietrūkst.*

Lūgšana un Jaunais varonis piemērotas "Swingle singers" vai t. l. džesa koļiem, kam ir nepieciešamais ritmiskais atsperīgums un intonāciju drošība. Neticu, ka kāds latviešu trimdas koris spētu izdziedāt, piem., Jaunā varoņa īsti hollywoodiskiem chromatismiem pārblīvēto vidus daļu (106. lpp.), kaut tai sekojošā pārgāju posmā (... tur būs baltsārtam karogam plīvot) varam priecāties par gandrīz vai suģestīvu koļa daiļskani.

Būtu svētīgi, ja Ramiņš (ja viņš to jau nedara) regulāri darbotos kā amatieru koļu apmācītājs. Pieredze noteikti piespiestu viņu "iztīrīt" gaužām chaotisko balsvedību. Līdztekus prīmas un oktāvas (ne kvintas) korī skan slikti. Lielākas iespējas detonēt, jo koristi nekad īsti nav droši, vai dzied pareizi, vai atkal kas "sagājis dēli".

Visskaidrāk Ramiņa spējas izpaužas īsajā, liegajā noskaņā glezniņā Puķes. Lai arī tur nav nekā graujoša vai īpatna, daudz dzirdētie melodiskie veidoli un trijskaņi dzidri plašā salikumā skan gandrīz vai pirmveidīgi svaigi. Bet vai Ramiņš pats dziedās tenora solista augsto si? [1, 481–482]

Lai arī 20. gadsimta 70. gados I. Ramiņš sacerējis veselu virkni darbu (kopskaitā apmēram 20 kompozīciju – solo un kora dziesmas, orķestra mūziku), komponista panākumu sākums saistāms ar 1977. gadu, kad starptautisku atzinību guvušais Vankūveras kamerkoris diriģenta Džona Vošbērna (Washburn) vadībā pirmatskaņo dziesmu *Ave verum corpus* (1972, veltījums komponista mātei Almai Ramiņai), kuras notis citu diriģentu

<sup>3</sup> Dziesmas notis pēc tam no rokas rokā pamazām izplatās Latvijas diriģentu vidū un nonāk arī pie šī raksta autore, kura ar savu Liepājas jauniešu kamerkori *INTIS* nekavējoties to iestudē un drīz pēc Atmodas laika *augusta puča* notikumiem 1991. gada oktobrī atskaņo Vācijā. Interesanti atcerēties, kā šo dziesmu savulaik uztvēruši atsevišķi latviešu emigrācijas vecākās paaudzes pārstāvji: Augsburgā pēc I. Ramiņa apdares pirmās noklausīšanās mācītājs Kārlis Zuika (1916), ievērojamā ārzemju latviešu diriģenta Roberta Zuikas (1913) brālis, neslēpj savu sašutumu par kompozīcijas rakstības stilu, salīdzinot to ar slaveno Jurjānu Andreja apdari, kas kļuvusi par tautas vienotības simbolu. Tomēr pēc otrās noklausīšanās Zuikas kungs savus vārdus *ņem atpakaļ*.

*plauktos* bija nogulējušas jau vairākus gadus. No šī brīža abām pusēm aizsākusies cieša mākslinieciskā sadarbība, un jāatzīmē, ka tieši Vankūveras kamerkoris I. Ramiņa mūziku pirmoreiz dara zināmu plašākai publikai arī Latvijā. 1989. gadā kora koncertturnejai bijušajā Padomju Savienībā tiek sacerēta latviešu tautasdziesmas *Pūt, vējiņi* apdare, ko publika koncerta laikā Rīgā noklausās, kājās stāvot.<sup>3</sup>

*Ave verum corpus* radies apmēram vienā laikā ar kompozīciju sieviešu korim *Tautas dziesma* (publicēta *Latoju mūzikas* 5. numurā, 1972; Zentas Liepas dzeja). Abās kompozīcijās valda izteikti vienkāršs rakstības stils, liriski poētiska noskaņa un dabisks melodisks plūdums. *Ave verum corpus* ir visvairāk atskaņotais un ierakstītais I. Ramiņa darbs, un šis popularitātes noslēpums slēpjas iedvesmā, ko inspirējusi V. A. Mocarta mūzika tā radišanas laikā. Līdzīgi kā V. A. Mocarta šedevrs, arī I. Ramiņa *Ave verum corpus* fascinē ar kristāldzidro faktūru dziesmas sākumā, krāsām bagāto harmoniju turpinājumā un apskaidroto noslēgumu. Turklāt darbs tiek pirmatskaņots laikā, kad pēc neskaitāmiem eksperimentiem kompozīcijas tehnikas jomā un skaņu pārblīvējumiem sabiedrībā ir nobriedušas estētiskās prasības pēc dabiskuma un vienkāršības. Šo ceļu iezīmē neoromantisma vilnis 20. gadsimta 70. gados, arī t. s. jaunā garīguma pārstāvji Arvo Perts (*Pärt*, 1935), Henriks Gureckis (*Górecki*, 1933) u. c. Turpmākajos gados I. Ramiņš savā pašizteiksmē iet līdzīgā virzienā, proti, arvien vairāk pievēršas garīgajiem tekstiem un romantisma laikmetā populāriem žanriem (dziesmu ciklam, vokāli instrumentālām miniatūrām u. c.). Atbildot uz jautājumu, kā rodas viņa skaņdarbi, komponists raksta: *Katrs darbs rodas savā pašā veidā. Bieži vien sākas ar tekstu – ja tas ir domāts korim vai solobalsij – bieži tekstu izmeklēšana ir tā grūtākā lieta. [...] Parasti strādāju samērā lēnām, un katrs darbs tiek vairākas reizes pārrakstīts. Bet daži plūst ļoti viegli – piemēram, Ave verum corpus, kuru rakstīju divās dienās 1972. gadā, sēžot botāniskā dārzā Adelaidē, Austrālijā* [28].

20. gadsimta 80. gadi kompozīcijas jomā ir sevišķi auglīgi. Šajā laikā izkristalizējas galvenie I. Ramiņa daiļrades žanri, proti, kormūzika (pāri par 30 skaņdarbu) un kamermūzika (aptuveni 10 skaņdarbi). Kā nozīmīgākie sacerējumi būtu jāmin *Gloria* soprānam un sieviešu korim (1981), *Ave Maria* mecosoprānam un jauktajam korim (1983), *Songs of the Lights* (*Gaismas dziesmas*, pirmā burtnīca 1985, otrā burtnīca 1987; šajā ciklā izmantotas Amerikas indiāņu cilšu tautasdziesmas) bērnu vai sieviešu korim ar instrumentālu pavadijumu, 23. psalms sieviešu korim un klavierēm (1984; 1993 arī versijā sieviešu korim un stīgu orķestrim), 121. psalms bērnu vai sieviešu korim un orķestrim (1984), *Pater noster* mecosoprānam, baritonam un jauktajam dubultkorim (1985), *Divi psalmi* (130. psalms, 150. psalms) jauktajam korim un orķestrim (1985), *Missa brevis* soprānam, bērnu vai sieviešu korim un orķestrim (1989), *I Will Sing unto the Lord* (104. psalma teksts) bērnu korim, jauktajam korim un klavierēm (1988; versija ar simfonisko orķestri – 1998, ar stīgu orķestri – 2000), *Piecas latviešu tautasdziesmas* (pirmā latviešu tautasdziesmu svīta) stīgu (1972) vai simfoniskajam (1983) orķestrim, vokālie cikli ar spāņu, ķīniešu u. c. autoru dzeju un iepriekš jau

pieminētais trio vijolei, čellam un klavierēm *Earth Chants (Zemes dziesmas, 1982)*. Bez tam šajā laikposmā tapuši divi I. Ramiņa magnifikāti, tai skaitā īpašu ievēribu guvušais Magnifikāts nr. 1 mecosoprānam un jauktajam korim ar pavadījumu (1983 ar klavierēm, 1990 ar orķestri), par kuru komponists saņēmis Kanādas kordiriģentu apvienības Nacionālo kora balvu (*National Choral Award*). Magnifikāts nr. 2 (1985) komponēts mecosoprānam un jauktajam korim *a cappella*.

90. gados I. Ramiņa daiļradē vērojama tendence uz plašākām, izvērstākām formām. Tā, piemēram, kormūzikas žanrā (vairāk nekā 40 skaņdarbu) būtu jāpiemin *Veni, Sancte Spiritus* dubultkorim, pūšaminstrumentu oktetam, timpāniem un ērģelēm (1991; Kanādas Nacionālā kora balva 1994), *Gloria* četrām solobalsīm, jauktajam korim un orķestrim vai klavierēm (1992), *Veni, Creator Spiritus* dubultkorim, pūtēju kvintetam, timpāniem un ērģelēm (1993), *Cantate Domino* bērnu vai sieviešu korim, trompetei, timpāniem un stīgu instrumentiem (1994; otra versija bērnu vai sieviešu korim, trompetei un simfoniskajam orķestrim), *Alleluia, Amen* vienbalsīgam bērnu korim un jauktajam korim (1996; arī versijā ar stīgu orķestra pavadījumu, 2000), Magnifikāts un *Nunc Dimittis* soprānam, jauktajam korim un ērģelēm vai klavierēm (1997), *Sonnets to Orpheus (Soneti Orfejam; Rainera Marijas Rilkes dzeja)* baritonam, jauktajam korim un simfoniskajam orķestrim vai klavierēm (1998) u. c. Orķestra mūzikas žanrā (~5 skaņdarbi) jāatzīmē Vijoļkoncerts (1997, Vankūveras simfoniskā orķestra pasūtījums), Fagota koncerts *The Rattler (Klaburčūska, 2000)*, kas veltīts Džordžam Cukermanim (*Zukerman*), savukārt instrumentālās solomūzikas jomā – Prelūdijs un fūga ērģelēm, kas rakstīta 1992. gadā projektam *Toronto ērģelgrāmata* pēc Kanādas Karaliskās ērģelnieku koledžas pasūtījuma.

21. gadsimtā I. Ramiņa mūzikā joprojām valda tendence uz apjomīgiem darbiem. Par to liecina viņa pirmās operas *Lakstīgala* rašanās (2004), arī *Psalmu simfonija* soprānam, mecosoprānam, sieviešu korim un simfoniskajam orķestrim (2001), *In Widening Circles (Palielinošos apļos; R. M. Rilkes dzeja)* jauktajam korim, metāla pūšaminstrumentu kvintetam, timpāniem u. c. sitaminstrumentiem, arfai un ērģelēm (2002), apdaru cikls *Četras latviešu tautasdziesmas* bērnu (sākotnējā versijā jauktajam) korim (2001), Otrā latviešu tautasdziesmu svīta *Singing Songs of Sorrow, Songs of Joy (Dziedot sēru dziesmas, prieka dziesmas)* stīgu orķestrim (2003) u. c. Tomēr vienlaikus vērojama arī intensīvāka pievēršanās kameramūzikas laukam (~7 skaņdarbi).

Kā redzams, komponista daiļrade sazarojusies plašā žanriskā diapazonā (opera, simfoniskie darbi, vokālā un kameramūzika, kormūzika ar pavadījumu un *a cappella*, kopā aptuveni 200 skaņdarbu). Taču centrālā vieta neapšaubāmi pieder kormūzikai (arī operā *Lakstīgala* korim atvēlēta nozīmīga loma), jo šajā žanrā komponists izteicies visbiežāk (vairāk nekā 100 skaņdarbu). Lielākā daļa kordarbu rakstīti ar instrumentālu pavadījumu (pāri par 80, tajā skaitā vairāk nekā 20 ar orķestra pavadījumu), mazāks ir *a cappella* kora kompozīciju klāsts (pāri par 30).

Kā tad ir veidojies komponista rokraksts, kāda nozīme ir latviskajām saknēm un ārzemju skolām viņa estētiskajos uzskatos un mūzikas stilistikā?

I. Ramiņš pieskaitāms tai latviešu komponistu paaudzei, kas Latviju atstāja pusaudža vecumā vai agrīnas bērnības gados, kā raksta Ingrida Zemzare, *vedot līdzi vai tikai pirmos (varbūt patiešām nedzēšamos, bet varbūt tikai zemapziņā tveramos) iespaidus. [...] Tieši šai paaudzei piekrit loma cīnīties par savas dzīves sākšanu, nostabilizēšanos svešā zemē, kur šis izklišanas, māju meklēšanas liktenis laikam ir par iemeslu, kālab tik maz šai laikā veidojas profesionālu komponistu un kālab to starpā nav gandrīz neviena ar daudz maz latvisku muzikālās domāšanas piesaisti* [15, 141–142]. Jāatzīmē, ka, pateicoties I. Ramiņa mātei, pianistei Almai Ramiņai (dz. Plošai), topošajam mūziķim latviskā tradīcija tomēr secen nepaiet. Latviešu tautas melodiju spēcīgais iespaids bērnībā noteicis viņa mūzikas atšķirīgo mentālo iedabu un svaigo pienesumu cittaotu mūzikas kultūrā. Savukārt vispusīgā Kanādas un Eiropas skolās gūtā akadēmiskā, pedagoģiskā un muzikālā izglītība, iedzimtā intelīģence un personības atvērtība veicinājusi cittaotu skaņumākslas tradīciju dabisku integrēšanos komponista daiļradē. *I. Ramiņš ir kā fenomenāla saikne starp daudzām kultūrām, kas parasti ir neitrālas vai pat noraidošas viena pret otru, atzīst kanādiešu autors Elans Gasers (Gasser) anotācijā 1992. gadā izdotajam I. Ramiņa mūzikas kompaktdiskam* [26].

144

I. Ramiņa skaņdarbos atbalsojas krievu un ukraiņu, ķīniešu un japāņu, Ziemeļamerikas indiāņu, eskimosu u. c. tautu folkloras un reliģisko dziedājumu gars. Latviešu folkloras un oriģināldzeja viņa kormūzikā izmantota krietni retāk nekā cittaotu sakrālie vai etniskie teksti. Iemeslu vidū varētu būt jau minētā ģeogrāfiskā atšķirtība no latviskās vides, konkrēts pieprasījums, kas nosaka nepieciešamību lietot saprotamu valodu, sociālkulturālās vides ietekme un daudzi citi aspekti. Tiesa, I. Ramiņa daiļradē vērojami vairāki *latviskās tematikas* periodi. Viens no tiem – 20. gadsimta 60./70. gadu mija, kad acīmredzot tika uzturēti nedaudz ciešāki kontakti ar latviešu kopienām Kanādā. Otrs periods iezīmējas 90. gados pēc Atmodas laika Latvijā, kad latviešus visā pasaulē vieno sen nebijis pacēluma un kopības izjūtas vilnis.

Tomēr komponista darbu iesakņošanās ārzemju latviešu koru repertuārā ritējusi gausi, un šeit, pēc T. Ķeniņa domām, cēlonis ir arī I. Ramiņa mūzikas augstā grūtības pakāpe, kas nav veicinājusi sadarbību: *Ja viņš savus skaņdarbus būtu rakstījis trimdas sākuma gados (bet tad viņš bija pavisam jauns zēns), labākie latviešu kori toreiz būtu varējuši viņa darbus celt. Tagad diemžēl, mūsu kori svešumā pa lielākai daļai izplēnējuši, novecojuši [...] Imanta darbi ir tiem pārāk sarežģīti. Vijoli var spēlēt arī gados vecs mākslinieks, vokālā mūzika prasa jaunas, svaigas balsis* [3].

Komponista popularitāte Latvijā un ārzemju latviešu vidē pieaugusi, sākot ar 20. gadsimta 90. gadiem. Laika gaitā arī viņa estētiskie uzskati nogājuši pilnu apli. It īpaši tas vērojams, ja salīdzinām I. Ramiņa atziņas, kas paustas pirms viņa viesošanās dzimtenē 2004. gadā un pēc šī notikuma. 1994. gadā I. Ramiņš vēstulē raksta autorei izsakās: *Es pats sevi uzskatu kā*



*pasaules iedzīvotāju, un mana mūzika ir pasaules mūzika, mana inspirācija (ja tādu vārdu drīkst lietot) nāk no visas pasaules, BET manas saknes ir latviešu zemē. Tātad, vai mani var uzskatīt kā latviešu komponistu? – bez šaubām – jā! Vai mani var uzskatīt par kanādiešu komponistu? – arī jā! Tas, kas mēģina mani iespraust vai nu vienā, jeb otrā kategorijā, tas taisa pamatīgu kļūdu. Latviešu tautas dziesmas nepieder latviešiem vien – tās tikpat aizkustina kanādiešu klausītājus. Par to esmu pavisam pārliecināts [28].*

Desmit gadus vēlāk I. Ramiņš beidzot, pēc 60 gadu pārtraukuma (1944–2004) un ilgstošām pārdomām, jūtas gatavs apmeklēt Latviju, lai aizpildītu savu dzīves atmiņu pirmās lappuses [7]. Šī viesošanās komponista pasaules skatījumu zināmā mērā satricina, jo liek viņam izjust savu latvietību daudz spēcīgāk nekā jebkad agrāk: *Pārdzīvojums bija neizsakāmi dziļš, to varētu salīdzināt ar zibens spērienu, un, atgriezies Kanādā, mēnešiem ilgi nespēju atgūties [17]. Nāk atskārsmes, kas šai ziņā ievieš zināmu skaidrību: kad 7. jūlijā iebraucu Rīgā, lai brauktu tālāk uz Ogres radošo nometni, no pirmā mirkļa jutos tā, it kā es beidzot būtu atgriezies savās mājās. Nepārspilējot. Kaut arī atsevišķās valstīs esmu uzturējies ilgāku laiku, tās vienmēr šķitušas kā tranzītvietas. Un tagad, mēģinājumā klausoties, kā koris Latvija dzied manu Ave Verum Corpus – ļoti daudz atskaņotu opusu visā pasaulē –, un Ubi Caritas, pēkšņi sapratu, ka viss, ko esmu rakstījis, neatkarīgi no lietotās valodas, bijis latviski! [7]*

Dzeju I. Ramiņš uzskata par nozīmīgāko impulsu vokālās mūzikas radīšanas procesā, tās izvēlei viņš pievērš vislielāko uzmanību. Šajā žanrā vienlīdz bagāti izmantoti gan laicīgi, gan tradicionāli sakrāli teksti. Komponists intervijā Bīrutai Sūrmanei atzīst, *ka viņu īpaši aizkustina garīgais elements, kas atrodams kā kristiešu, tā citu ticību dzejās un dziesmās [10, 43].*

Ir daudzas iezīmes, kas vieno I. Ramiņa un viņa kādreizējā skolotāja T. Ķeniņa mūziku. Pirmkārt, no ģimenes pārmantotā inteliģence. Otrkārt, vispusīgi plaša un kvalitatīvā izglītība. T. Ķeniņš Latvijas Konservatorijā apguvis mūzikas klasiskos pamatus un stingru disciplīnu, studējot pie Ādolfa Ābeles (1889–1967) un Jāzepa Vītola (1863–1948); Parīzes konservatorijā viņa mīlestību uz fūgas mākslu, laikmetīgo mūziku, kā arī domāšanas brīvību rosinājuši pasniedzēji Simona Plē-Kosāda (*Plé-Causade*, 1897–1985), Tonijs Obēns (*Aubin*, 1907–1981) un Olivjē Mesiāns (*Messiaen*, 1908–1992). I. Ramiņš savukārt no T. Ķeniņa iemācās gan cienīt kārtību formveidē un disciplīnu nošu raksta izstrādē (J. Vītola, Ā. Ābeles, S. Plē-Kosādas tradīcijas), gan runāt mūsdienīgā mūzikas valodā ar tās ritma brīvību un laikmetīgajām saskaņām (T. Obēna, O. Mesiāna skola). Tāpat no sava skolotāja viņš pārmanto mīlestību uz J. S. Baha mūziku, polifonu rakstības stilu un tieksmi pēc precizitātes. Treškārt, mūzikas kritiķi abus autorus dēvē par t. s. konservatīvā stila pārstāvjiem, kas I. Ramiņa daiļradē gan izteikts vairāk. Abi viņi dod priekšroku klasiskiem, strukturāli skaidriem formveides modeļiem. Abi mīl balstīties arī senās polifonijas vokālo formu tradīcijās – tas izpaužas faktūras linearitātē. Runājot par laikmetīgās mūzikas valodas paņēmieni pārmantotību, jāatzīmē, ka T. Ķeniņa skaņdarbu harmoniskajā valodā parasti neparādās izteikta funkcionalitāte, drīzāk modalitāte, un tas raksturīgi arī I. Ramiņa daiļradei

<sup>4</sup> T. Ķeniņa tēvs Atis Ķeniņš bijis ievērojams latviešu dzejnieks, skolotājs un politiķis, māte Anna Rūmane-Ķeniņa – literāte un aktīva sabiedriskā darbiniece. Ķeniņu ģimenes dzīve pārsvarā ritējusi liepilsētās (Rīgā, Grenoblē, Parīzē). I. Ramiņa māte Alma Ramiņa (dz. Ploša) savukārt ir Latvijas Konservatoriju beigusi pianiste (prof. Arvīda Daugļa klase), tēvs Alfrēds Vilhelms Ramiņš – mežzinis. Ramiņu ģimenes dzīve vairāk saistīta ar mazpilsētas mierīgo pulsu (Ventspils Otrā pasaules kara gados, Kokrana Ontārio provincē, Vernona Britu Kolumbijā). Vēlāk I. Ramiņš brīvajā laikā strādā Britu Kolumbijas dabas parkā, kur nododas dabas pētniecībai un smeļas iedvesmu komponēšanai.

<sup>5</sup> Žozefs Kanteluba (*Canteloube*, arī *Cantaloube*, 1879–1957) – franču vēlinā nacionāloromantisma pārstāvis, ievērojams franču tautasdziesmu vācējs un apdaru autors. Tiek salīdzināts ar Hoakinu Rodrigo (*Rodrigo*) Spānijā, Ignaciju Paderevski (*Paderevski*) Polijā, Džordži Enesku (*Enescu*) Rumānijā, Jakovu Gotovacu (*Gotovac*) Horvātijā un Mikaloju Konstantīnu Čurļoni (*Čurlionis*) Lietuvā. Viens no viņa pazīstamākajiem darbiem ir tautasdziesmu apdaru cikls *Chants d'Auvergne* (*Overņas dziesmas*).

(tiesa, nedaudz mazākā mērā). Plastiskums, kas piemīt visai franču skolai, izpaužas arī T. Ķeniņa un I. Ramiņa mūzikā (jauktie un maiņu taktsmēri, akcentu maiņa, ritma figūru daudzveidība). Abiem komponistiem ir tipisks izteiksmes atturīgums.

Tomēr viņu daiļradē iezīmējas arī būtiskas atšķirības. Pirmārt, T. Ķeniņam muzikālā doma pašos pamatos ir instrumentāla, I. Ramiņam – izteikti vokāla. No tā izriet arī žanriskā ievirze: lai gan abi komponisti sacerējuši kā vokālus, tā instrumentālus darbus, T. Ķeniņa kompozīciju klāstā dominē visa veida instrumentālā mūzika (tai skaitā astoņas simfonijas), I. Ramiņam – vokāli darbi (kora mūzika ar un bez pavadījuma, daiļrades virsotne – opera). Otrkārt, I. Ramiņa mūzikā neparādās viņa skolotājam raksturīgā tieksme uz 20. gadsimta jauno kompozīcijas tehniku lietojumu, ko atzīmē arī Tālivaldis Ķeniņš: *Avangardists viņš* (I. Ramiņš – I. V.) *nav un nekad, šķiet, nebūs. Viņš nav elitārs, viņa mūzika skar plašu klausītāju un dziedātāju saimi, paturot tomēr zināmu mākslas izsmalcinātību un ekspresīvu bagātību* [3]. Treškārt, jāatzīmē abu autoru atšķirīgā pasaules uztvere, ko nosaka ģenētiskās saknes un sociālo apstākļu kopums.<sup>4</sup> T. Ķeniņa mūzika lielā mērā ir urbānistiska. Tajā atspoguļojas gan komponista izteikti ekstravertais temperaments, gan liepilsētas dzīves dinamiskais ritms, kas ietver spēcīgus kontrastus, dažādas pretrunas un to atrisinājumus (francūžiem raksturīgais brīvību mīlošais gars); iezīmējas arī barokālā kontrapunkta un Igora Stravinska ietekme. I. Ramiņa maigā, it kā uz iekšu vērsta inteliģence izstaro mazpilsētas dzīves, dabas ainavu rāmo mieru, kas rosina iekšējās fantāzijas lidojumu, vērotāja skatījumu. Viņa pasaules uztvere tuvāka gan latviešu dzīvesziņai, gan franču un citu nacionālo skolu liriskajai šķautnei (romantismam, impresionismam). I. Ramiņš *nemetas cīņā, bet izgaršo sajūtas*. Arī pats komponists savulaik man sūtītā vēstulē apliecina šo atšķirīgo pasaules izjūtu: *Par dažādiem skolotājiem varētu šo to rakstīt, bet kompozīcijas nozarē man jāsaka, ka sevi pa lielākai daļai uzskatu par pašmācītu. Studijas ar T. Ķeniņu aizņēma tikai īsu laiku [...] un, lai gan es jutos samērā „neitrāls” pret viņa mūziku, tomēr viņš ir izrādījis lielu laipnību pret mani [...] Daudzu citu komponistu iespaidi ir stiprāki, no Baha līdz Cantaloube<sup>5</sup> un Carl Orff, bet nekad neesmu tišām mēģinājis kopēt kādu atsevišķu stilu* [28].

\* \* \*

Viens no izteiksmīgākajiem I. Ramiņa mūzikas elementiem ir lokanās un dzīvās **melodiskās līnijas**. Tām piemīt dabiskums un reizē izsmalcinātība. Kā komponistam īpaši tuvu melodikas tipu gribētos atzīmēt rečitējošas, pat psalmodijai līdzīgas tēmas, kas tiek risinātas, ilgstoši skandējot vienu skaņu vai apdziedot noteiktu centru (150. psalms). Šo tēmu pirmsākums visbiežāk ir neliels šaura diapazona materiāls, kura pamatintonācija un centrālais intervāls ir sekunda. Atrodies nepārtrauktā kustībā un pamazām piesaistot sev apkārtējās skaņas vai spontāni tverot kādu tālāk stāvošu centru, veidojas gara, bet it kā ar *elpas vietām* (cezūrām) sadalīta melodiskā līnija. Tai piemīt improvizatorisks, *meklējošs* raksturs.



1. piemērs  
(*Alleluia, Amer*: sākums)

Līdztekus šādām melodijām, kurās jūtama saikne ar viduslaiku mūziku, bieži sastopamas arī plašāka apjoma melodijas – to raksturīga iezīme ir virzība pa akorda skaņām, kas savukārt atspoguļo klasicistisku skaidrību. Daudz izmantots tīro intervālu aktīvais, dinamiskais skaņējums – kvartu, kvintu un oktāvu lēcieni pilda gan sākumintonācijas, gan attīstības virzītājspēka, gan kulminējoša izteiksmes līdzekļa funkcijas (*Missa brevis*, 2. d.; *Gloria* soprānam un sieviešu korim, 1. d.).



2. piemērs  
(*Gloria* soprānam un sieviešu korim:  
1. daļa)

Saikni ar senatnes tradīcijām atspoguļo arī virkne citu melodikas īpatnību. Pirmkārt, te jāmin virtuozī ornamentāla rakstura dziedājumi, melismi gan melodijā, gan pavadošajās balsīs, kas īpaši raksturīgi komponista garīgajai mūzikai (*Gloria* četrām solobalsīm un jauktajam korim ar pavadījumu, 2. daļa; *Singet dem Herrn ein neues Lied* jauktajam korim; *Missa brevis*, 3. daļa).

147



3. piemērs  
(*Lūgšana* jauktajam korim, Friča  
Bārdas dzeja: sākums)

Folklorā sakņotajos darbos komponists labprāt izmanto izsaucienvēda vai sasaukšanās motīvus (analoģija ar ūjināšanu latviešu ganu dziesmās), piešķirot tiem refrēna vai ostinato funkciju: tie pasvītro mūzikas arhaisko nokrāsu. Spilgts piemērs ir dziesma *Song* jauktajam korim (eskimosu folkloras motīvi).

Pievērsoties I. Ramiņa **harmoniskajai valodai**, vislielāko uzmanību saista tās skaņkārtiskais spektrs. Tas ir ārkārtīgi daudzveidīgs, tomēr, līdzīgi kā melodikā, īpaša loma ir skaņkārtām, kas apliecina saikni ar pagātnes mūzikas tradīcijām. Daudzos darbos dominē mažors (*Elēģija* flautai, tenoram un jauktajam korim; *Lieldienas*; Magnifikāta nr. 1 otrā daļa; *Gloria* četrām solobalsīm un jauktajam korim ar pavadījumu; kovboju dziesmas *Sunset* aranžējums jauktajam korim; *Ubi caritas*; vairākas tautasdziesmu apdares – *Pūt, vējiņi* jauktajam korim, *Aunu, aunu balti kājas* sieviešu korim u. c.). Minora sfērā komponistam īpaši tuvas ir dabiskā minora ārēji vēsās, bet iekšēji netveramas smeldzes pilnās krāsas. Tās aicina uz pašiedziļināšanos un dvēseles attīrīšanu. Sevišķi iemīļots šādu emociju atklāsmei ir do minors (*Ice and Fire / Ledus un uguns* mecosoprānam, jauktajam korim, timpāniem un stīgu instrumentiem; Magnifikāta nr. 1 ceturtdā daļa; *Missa brevis*, pirmā un piektā daļa) Piesātinātās un funkcionāli

nonivelētās harmonijas kontekstā šīs klasiskās skaņkārtas bieži iegūst laikmetam tipisku, atsvešinātu skanējumu.

Visai plaši komponista daiļradē izmantotas arī senās skaņkārtas, tai skaitā pentatonika, kuras kolorīts atbilst I. Ramiņa harmoniskajai, līdzsvarotajai pasaules uztverei. Vairākos skaņdarbos parādās arī hromatiskā polimodalitāte, proti, dažādos faktūras slāņos veidojas individualizēta skaņkārtiskā attīstība (piem., otrajā daļā *The Sower / Sējējs* no cikla *Songs of the Lights* pirmās burtnīcas).

No citām hromatiskajām skaņkārtiskajām sistēmām komponists iemīļojis padziļinātu minoru ar zemajām (-II, -IV, -V, -VII, -VIII) pakāpēm, kas mūzikai piešķir īpaši tumšu nokrāsu. Piemēru vidū ir *Stabat Mater* mecosoprānam un jauktajam korim, arī 130. psalms.

Harmonijas vertikāles jomā I. Ramiņa mūzika ir visai daudzveidīga – komponists nebūt neaprobežojas ar tercu struktūras akordiem. Viņa darbos bieži atrodami arī kvartu un kvintu struktūras akordi ar senatnīgu nokrāsu un disonantas sekundu saskaņas (23. psalms). Tonālajā sfērā dominē romantiskas ievirzes mūzikai raksturīgās tercu attiecības (piem., *Gloria* četrām solobalsīm un jauktajam korim ar pavadījumu, 5. daļa: fugato beigās tēma izklāstīta fa-la-do-Mibemol) vai arī ilgstoša kavēšanās vienā tonālajā sfērā – otrajā gadījumā šo tonālo statiku kompensē pārvērtības faktūras, tembra un dinamikas jomā, kā arī diapazona paplašināšana (*Gloria* četrām solobalsīm un jauktajam korim ar pavadījumu).

**Faktūras** aspektā izceļamas vairākas komponista kormūzikai un vokāli simfoniskajiem darbiem raksturīgas iezīmes. Interese par pagātnes mūzikas, īpaši pirmsklasicisma laikmeta, stilistiku noteikusi polifonijas lielo lomu I. Ramiņa daiļradē. Gandrīz katra izvērsta vokāli simfoniskā skaņdarba centrālā daļa rakstīta polifonā formā ar skaidru tēmas izklāstu un pretsalikumu (1.–3. un 5. d. Magnifikātā nr. 1; *Gloria* četrām solobalsīm un jauktajam korim ar pavadījumu, 2., 5. d.; *Veni, Creator Spiritus* – fūga; *Missa brevis*, 3. d.). Bieži sastopams arī homofoni polifons izklāsts – proti, galvenajai melodijai ir tendence pāriet no balsis uz balsi, veidojot t. s. dueta polifoniju. Kopumā I. Ramiņa kora kompozīcijām raksturīga visai plaša faktūra, kas izceļ telpiskumu, dažviet arī atbalss efektu (tautasdziesmas *Pūt, vējiņi* apdare). Polifonu mūzikas audumu komponists labprāt izmantojis gaišas pacilātības (svētku noskaņas) kontekstā, un šādos gadījumos tas atstāj sevišķi krāšņu iespaidu.

Runājot par I. Ramiņa mūziku, noteikti jāmin tās īpatnējais **tembrālais** kolorīts. Komponists iemīļojis tieši vidējos tembrus: orķestri (tai skaitā vokāli simfonisko darbu pavadījumā) – koka pūšaminstrumentu neuzbāzīgo skanējumu, stīgu instrumentu siltos toņus un arfas noslēpumaino, maigo tembru. Vokālajā mūzikā dominē vidējās tesitūras izklāsts, kas saistīts ar dabisku skaņas veidošanas tehniku. No solobalsīm I. Ramiņš visbiežāk izmantojis mecosoprānu. Uz jautājumu, kas ir šīs noslēpumainās balsis īpašniece, kurai tiek rakstīta lielākā daļa viņa skaņdarbu, komponists atbild: *Nav nekādas mīklas par mecosoprāna balsi. Tā (un baritona balss) ir visdabiskākā starp cilvēkiem un manī atsauc vissiltāko sajūtu. Man*

nav nekas pret soprānu, altu vai tenoru balsīm, bet tās „vidējās” manī visvairāk atgādina par manu cilvēcību [28].

I. Ramiņa kompozīciju **ritma struktūrām** raksturīga atbrīvotība un zināms azarts. Ļoti bieži viņš izmanto neregulāri mainīgu metru un saliktus taktmērus. Par zināmu enciklopēdiju šajā jomā varētu uzskatīt 150. psalmu:

Taktis	2	2	1	2	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	2	1	1	2	1	1	1	1	1	utt.	
Takts- mērs	$\frac{6}{8}$	$\frac{7}{8}$	$\frac{3}{8}$	$\frac{5}{8}$	$\frac{7}{8}$	$\frac{3}{8}$	$\frac{5}{8}$	$\frac{4}{8}$	$\frac{8}{8}$	$\frac{3}{8}$	$\frac{8}{8}$	$\frac{3}{8}$	$\frac{8}{8}$	$\frac{3}{8}$	$\frac{6}{8}$	$\frac{5}{8}$	$\frac{7}{8}$	$\frac{3}{8}$	$\frac{5}{8}$	$\frac{7}{8}$	$\frac{3}{8}$	$\frac{5}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{6}{8}$	$\frac{8}{8}$	$\frac{6}{8}$	$\frac{8}{8}$

Svētku noskaņas kontekstā I. Ramiņam sevišķi tuvi punktēti (signālveida) ritmi, kuri arī rada senatnīgas asociācijas – reizēm ar tautas instrumentiem, reizēm ar barokālām fanfarām.

Galvenie komponista kordarbos izmantotie **formveides** principi ir strofiskums un trijdaļība, turklāt vairums viņa kordarbu rakstīti saliktā trijdaļformā (2. d. no Magnifikāta nr. 1; arī 2. un 3. d. no Magnifikāta nr. 2; *Gloria* četrām solobalsīm un jauktajam korim ar pavadījumu, 2. un 3. d.; 150. psalms; *Elēģija* u. c.). Plaši izmantotas arī pirmsklasīcisma laikmetam tipiskās formas – fūga, fugato un bārforma, apjomīgākos darbos kontrastu sastatforma; tādējādi, līdzīgi kā vairākās mūzikas valodas jomās, formveidē jūtama saikne ar pagātnes mūzikas tradīcijām, turklāt kopumā I. Ramiņa mūzikas struktūrām raksturīga skaidrība un noapaļotība – vēl viens apliecinājums komponista harmoniskajai pasaules uztverei.

Formas funkcionālajā plāksnē kā īpaši savdabīgu iezīmi gribētos minēt i e s k a ņ a s posma traktējumu, tāpēc nedaudz pakavēšos pie tā īpatnībām.

Komponista ieskaņas lielākoties līdzinās kautrīgai un reizē sirsnīgai uzrunai, nevis enerģiskam galvenās domas pieteikumam. Par to liecina, piemēram, tas, ka I. Ramiņš ļoti bieži skaņdarbu iesāk ar nepilnu ansambli vai solodziedājumu, respektīvi, vienbalsīgu izklāstu (*Alleluia, Amen; Gloria* soprānam un sievietes korim), kas turklāt saistīts ar īpašu melodikas tipu. To raksturo statiskums, nesteidzīga un pakāpeniska attīstība: dominē šaura apjoma (sekundu, tercu) motīvu ostinēti vai variantveida atkārtojumi. Tie caurstrāvo gan melodiju, gan pavadījumu (piem., Magnifikāts nr. 1; *Ceļā* mecosoprānam, baritonam, jauktajam korim un orķestrim). Līdzās šūpojošām intonācijām šādā kontekstā bieži sastopamas rezignētas nopūtu intonācijas (*Ave Maria*). Daudzos darbos šī ieskaņas fāze veidota pēc krešendo dramaturģijas principa, proti, sākuma tēma izklāstīta vienkāršā, askētiskā faktūrā (nereti vienbalsīgi), kas atkārtojoties iegūst krāšņāku, pilniskanīgāku veidolu; piemērs ir kordarba *Stabat Mater* sākums. Visvairāk šī īpatnība raksturīga skaņdarbiem, kuri sākas lēnā vai mērenā tempā (kas I. Ramiņa mūzikā sastopams visbiežāk).

Arī ātro skaņdarbu pirmajā fāzē nereti izmantotas jau pieminētās šūpojošās intonācijas (piem., *Veni, Sancte Spiritus*), un šādā kontekstā tās ienes enerģijas, nemiera lādiņu.

<sup>6</sup> A. Gasers atzīmē, ka I. Ramiņa daiļradi, piemēram, viņa kordarbu *Ave verum corpus*, caurstrāvo *elpošana, cilvēka ķermeņa pulsācija* [26].

4. piemērs  
(*Gloria* četrām solobalsīm un  
jauktajam korim ar pavadījumu)

No ritma viedokļa kā daudzu I. Ramiņa ieskaņu īpatnība jāatzīmē pārsvārā jambisks sākums, kur turklāt pirmo skaņu priekšvēsta īsa astotdaļvai ceturtdaļpauze, kas rada saviļņotas ieelpas iespaidu.<sup>6</sup> Piemēru vidū var minēt Magnifikātu nr. 1 (solopartijas sākumu), *Ave verum corpus*, *Ave Maria*, *Lūgšanu* u. c. darbus.



Ieskaņās izklāstītais materiāls lielākoties formas turpmākajā gaitā netiek izstrādāts šā jēdziena klasiskajā izpratnē, proti, ar skaldīšanu. Drīzāk tas parādās variantveidā, un te iespējami divi modeļi: vai nu šis materiāls aptver visu kompozīciju, kas tipiski nelieliem, strofu formā veidotiem skaņdarbiem (piemēram, *Trīs jaunas māsas* no *Piecām latviešu tautasdziesmām*), vai arī tas mijas ar citu, enerģiskāku un aktīvāku mūzikas materiālu, kas raksturīgi saliktajā trijdaļformā un kontrastu sastatformā veidotiem I. Ramiņa darbiem (*Elēģija*, 150. psalms, Magnifikāta nr. 1 otrā daļa).

\* \* \*

I. Ramiņa spilgtais talants attīstījies pakāpeniski un augstu meistarību sasniedzis it kā pavisam nemanāmi, savrupi no latviešu mūzikas kultūras *lielceļa*. Lai gan skaņradis savā kompozīcijas tehnikā izmanto salīdzinoši tradicionālus mūzikas valodas līdzekļus, viņa darbi izceļas ar specifisku, tembrāli krāsainu, intonaīvi vienkāršu un liriski smalkjūtīgu izteiksmes savdabību. To caurstrāvo pozitīvs pasaules redzējums, augsts intelekts, garīgums, atvērtība un cieņa pret jebkuras tautas kultūru. Varbūt tieši melodiskums, *cilvēciskās* intonācijas, jūtu noturīgums un dziļums ļauj izskaidrot lielo iespaidu, ko komponista mūzika guvusi atskaņotājmākslinieku un klausītāju vidē. Kaut arī šis raksts nepretendē uz izsmeltošu I. Ramiņa daiļrades izvērtējumu, tas varētu kļūt par ierosmi viņa mūzikas turpmākajiem pētījumiem.

### Summary

Latvian composer residing in Canada, Imants Ramiņš (1943), in full flourish of his life and creative activity, now has reached the zenith of recognition – his music in all continents is being performed by outstanding artists (for example, chamber choir and symphony orchestra of Vancouver, Stockholm chamber choir, chamber choir *Ave Sol*, State choir *Latvija*, choir *Kamēr...* etc.), it sounds in prestige concert halls of the world, in festivals, radio programs, etc.

The scores by I. Ramiņš have been issued by such music publishers as *Boosey & Hawkes*, *Gordon V. Thompson Music*, *Walton Music* etc., as well as several CDs have been produced (*Songs of the Lights*, 1992, *Earth Chants*, 2002, etc.). Music reviewer Joan Reintaler from *The Washington Post* places the children opera *The Nightingale* created in 2004 by I. Ramiņš (libretto by James Tucker, based on the motives of the fairy tale by H. C. Andersen) alongside with such famous children operas as B. Britten *Noyes Fludde* and E. Humperdinck *Hänsel und Gretel* [25].

The way of I. Ramiņš towards so wide recognition and the key to success of his music are outlined by this article. I. Ramiņš represents the Latvian émigré generation which left Latvia in early childhood and had to develop their identity in complicated circumstances – having Latvian roots they had to find their place in cosmopolitan society.

I. Ramiņš studied composition in Toronto University with the Latvian composer T. Ķeniņš and in Salzburg Mozarteum with C. Bresgen. Excellent Canadian and European academical, pedagogical and musical education, his inborn intelligence and overtness of his personality has facilitated natural integration of manifold culture and music traditions into his compositions. There is a spirit of folklore and spiritual chants of Russian, Ukrainian, Chinese, Japanese, North America Indians, Canada Eskimo and other nations. On the other hand, powerful influence of Latvian melodies in childhood has determined the distinctive mentality of his music. The composer is a brilliant melodist with a positive vision towards the world, that is reflected by, for example, the most performed and recorded composition by I. Ramiņš – *Ave Verum Corpus* (1972), which was influenced by music of W. A. Mozart.

There are several features in the compositions of I. Ramiņš similar to his former teacher T. Ķeniņš – love towards music of J. S. Bach and interest in early polyphony traditions, purity of form and at the same time metro-rhythmical flexibility characteristic of the French school. Moreover, in the assessment of music reviewers both authors are mentioned as representatives of conservative style which is more characteristic to the creative work of I. Ramiņš. However, instrumental genres dominate in compositions of T. Ķeniņš, but in compositions of I. Ramiņš – vocal genres, int. al. choir compositions both with and without accompaniment.

Gentle and introvert intelligence of I. Ramiņš have something in common with life of a provincial town, its tranquil peacefulness of landscape that arouses a flight of phantasy and a view of an observer. It is a reflection of both Latvian world outlook and lyrical aspect of French and other national schools (romanticism, impressionism). Medium, warm timbres most reminding his humanity is of great significance in music of the composer. In the functional aspect of a form particularly original is the initial phase of a composition: mainly it is not perceptible as energetic announcement of the leading idea, as a confirmation, but rather as a shy and sincere address. Composer loves to begin a composition with separate voices of ensemble or solo, respectively a recital of one voice, that is connected with particular, static type of melody (motives of narrow spectrum and their ostinato or modified repetitions – Magnificat No. 1, *Ceļā / On the way*). From the aspect of rhythm as characteristic of many commencements of I. Ramiņš, predominance of a iambic beginning can be mentioned, where the first sound is initiated by a short eight- or quarter pause creating an effect of thrilled breath. Although in his composition technique comparatively traditional means of expression are used based on musical heritage of the past, I. Ramiņš` music is notable for its specific, colourful timbres and lyrically delicate particularity of expression.

#### Literatūra

1. Bērzkalns, Valentīns; Vītoliņš, Andris. *Vīru balsis, III // Latvju mūzika*, 5. – Kalamazū: Latviešu Koŗu Apvienība ASV un Latvieŗu dziesmu svētku biedrība Kanādā, 1972, 471.–484. lpp.
2. Klotiņš, Arnolds. *Imants Ramiņš // Latvieŗu kordziesmas antoloģija*: 4. sēj. 1966–1990 (*Apliecinājums*) / sast., priekšvārda un komentāru autors Arnolds Klotiņš; projekta vad. Imants Kokars. – Rīga: Sia Sol, 2002, 288. lpp.
3. Œeniņš, Tāivaldis. *Kad piecdesmit gadu ir tikai sākums // Literatūra un Māksla*. – 1993 / 17. septembris.
4. Œeniņš, Tāivaldis. *Skolotājs par savu audzēkni // Latvju Mūzika*, 23. – Kalamazū: Latvieŗu Koŗu Apvienība ASV un Latvieŗu dziesmu svētku biedrība Kanādā, 1994, 2649.–2655. lpp.
5. *Latvieŗu komponisti un muzikologi* / sast. Lolita Fūrmane. – Rīga: Latvijas Komponistu savienība, 1989.
6. Liepiņa, Ieviņa. *Garīgās mūzikas festivāls. Post factum // Forums*. – 2004 / 10. – 17. septembris.
7. Liepiņa, Ieviņa. *Mūzika ir akmeŗos, ūdenī, gaisā* (intervija ar I. Ramiŗu) // *Neatkarīgā Rīta Avīze*. – 2004 / 18. augusts.
8. Lūsiņa, Inese. *Pēc dzīves pirmās nodaļas // Diena*. – 2004 / 13. jūlijs.
9. Lūsiņa, Inese. *Līdzsvars ar gadsimtu vēstures skaŗu // Diena*. – 2004 / 20. augusts.
10. Sūrmane, Biruta. *Komponistu Imantu Ramiŗu daudzinot // Jaunā Gaita*. – 2001 / 2 (225), 41.–43. lpp.



11. Tūtere, Marta. *Mūzika jaunai pasaulei* // Latvija Amerikā. – 1998 / 6. jūnijs.
12. Tūtere, Marta. *Mūziķa Imanta Ramiņa pasaulē* // Laiks. – 1998 / 20. jūnijs.
13. Tūtere, Marta. *Mūziķis ar skatu pasaulē: Imantam Ramiņam ievērojams pagodinājums* // Latvija Amerikā. – 1996 / 4. maijs.
14. Valce, Ilze. *Imants Ramiņš. Mūzikas tematika un stilistika* (maģistra darbs; glabājas J. Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā). – Rīga, 1995.
15. Zemzare, Ingrīda. *Tāļivaldis Ķeniņš. Starp divām pasaulēm*. – Rīga: Garā pupa, 1994.
16. Zemzaris, Imants. *Vēstule no rīta uz galda* // Literatūra un Māksla. – 1993 / 17. septembris
17. Zvejnieks, Kārlis. *Esmu instrumentālists un diriģents. Saruna ar komponistu Imantu Ramiņu* // Brīvā Latvija. – 2006 / 11.–17. februāris.

#### Citi avoti

18. <http://composers21.com/compdocs/raminshi.htm>
19. <http://www.lmic.lv/komponisti.php?id=3419>
20. [www.classical-composers.org/comp/cantaloube-37k](http://www.classical-composers.org/comp/cantaloube-37k)
21. [www.musiccentre.ca/apps.index.cfm?fuseaction=composer.FA\\_dsp\\_biography](http://www.musiccentre.ca/apps.index.cfm?fuseaction=composer.FA_dsp_biography)
22. [www.naxos.com/naxos/usa/new\\_releases\\_aug2002.asp](http://www.naxos.com/naxos/usa/new_releases_aug2002.asp).
23. [www.salzburgervolkskultur.at/de/projekte/detail.asp?id=62&bereich=6000&art=aktuell](http://www.salzburgervolkskultur.at/de/projekte/detail.asp?id=62&bereich=6000&art=aktuell)
24. [www.thecanadianencyclopedia.com/index.-cfm?](http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.-cfm?)
25. [www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2005/05/12/AR2005051500923.html](http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2005/05/12/AR2005051500923.html)
26. Gasser, Alan. *Imant Raminsh Songs of the Lights* (CD). – Canada: Canadian Broadcasting Corporation / Societe Radio, 1992.
27. Ramiņš, Imants. *Vēstule Ilzei Valcei*. – 1994 / 2. novembrī, Vernonā.
28. Ramiņš, Imants. *Vēstule Ilzei Valcei*. – 1994 / 30. decembrī, Vernonā.
29. Ramiņš, Imants. *Vēstule Ilzei Valcei*. – 1995 / februārī, Vernonā.

**Baiba Jaunslaviete** (1964) beigusi JVLMA Muzikoloģijas nodaļu (1988) un ieguvusi *Dr. art.* grādu, aizstāvot promocijas darbu *Izskatu traktējumi XX gadsimta kompozīcijās: skats caur mūsdienu latviešu kamermūzikas prizmu* (Rīga, 1993); darba vadītāja – prof. *Dr. art.* Jeļena Ļebedeva. Patlaban B. Jaunslaviete ir pētniece JVLMA Zinātniskās pētniecības centrā. Viņas interešu lokā ir mūsdienu latviešu mūzika, īpaši komponistes Maijas Einfeldes daiļrade, un vairāki 19.–20. gadsimta Latvijas mūzikas vēstures aspekti. Publicēta virkne rakstu, izlases *Latviešu mūzika cittautu kritiķu skatījumā* 1. daļa (*Mūzikas akadēmijas raksti, 1*; Rīga, 2004), kā arī brošūra *Maijas Einfeldes programmatiskie orķestra darbi* (Rīga, 2006).

**Kevins K. Kārness** (*Kevin C. Karnes*, 1972) ieguvis *Dr. phil.* grādu muzikoloģijā Brendeisa (*Brandeis*) Universitātē (ASV, 2001), kur aizstāvējis disertāciju *Heinrich Schenker and Musical Thought in Late Nineteenth-Century Vienna*. Kopš 2004. gada viņš ir asociētais profesors Emorija (*Emory*) Universitātē Atlantā, Džordžijas štatā (ASV). K. K. Kārnesa zinātnisko interešu lokā ir laikmetīguma un kultūras identitātes izpausmes dažādos vēsturiskos kontekstos (16.–20. gs.). Publicēta grāmata *A Brief Introduction to the Skill of Song, by William Bathe (edited and with an introduction by Kevin C. Karnes; Aldershot, 2005)* un virkne rakstu Amerikas un Lielbritānijas zinātniskajos žurnālos. Patlaban K. K. Kārness strādā pie monogrāfijas *Music, Criticism, and the Challenge of History: Shaping Modern Musical Thought in Late Nineteenth-Century Vienna*, kā arī veido žurnāla *Journal of Baltic Studies* speciālizdevumu – *Baltic Musics / Baltic Musicologies: The Landscape since 1991*.

**Jeļena Ļebedeva** (1945) absolvējusi L. Sobinova Saratovas Valsts konservatorijas Muzikoloģijas nodaļu (1969) un ieguvusi *Dr. art.* grādu, aizstāvot disertāciju *Kontrasts kā muzikālās domāšanas kategorija* (Kijeva, 1980); zinātniskais vadītājs – prof. Fjodors Arzamanovs. Viņa ir profesore J. Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas Mūzikas teorijas katedrā. Pētniecisko interešu centrā ir galvenokārt formveide un mūzikas valoda, īpaši laikmetīgo tendenču kontekstā. Nozīmīgākās publikācijas – *О методике анализа оперы (Par perioda analīzes metodiku; 1984)*, *XX gadsimta latviešu komponistu mūzika skaņdarbu analīzes kursā* (1988), *Par Jāņa Ivanova simfonijām un tembra lomām to formveidē* (krājums *Latviešu mūzika*, 19; 1990), *Instrumentācijas loma Jāzepa Vītola simfoniskajā mūzikā* (krājums *Brīnišķais spēks*, 1993; visi minētie darbi izdoti Rīgā), *On time category in musical form-building* (krājums *Music of the Twentieth Century within the Horizons of Musicology*, Vilnius, 2001). Veidojusi mācību līdzekli *Baroka mūzikas formas* (1995).

**Anita Miķelsone** (1960) beigusi JVLMA Muzikoloģijas nodaļu (1984) ar pētījumu *Volfgangs Dārziņš: Jāzepa Vītola skolnieks, mūzikas kritiķis, komponists* (zinātniskais vadītājs – docents Dzintars Kļaviņš). Kopš 2006. gada

viņa studē JVLMA maģistrantūrā, mūzikas vēstures un teorijas speciālistē (zinātniskais vadītājs – prof. *Dr. habil. art.* Jānis Torgāns). Vienlaikus A. Miķelsone ir pedagoģe Emīla Dārziņa mūzikas vidusskolas Mūzikas teorijas nodaļā. Publicēta grāmata *Latviešu mūzikas literatūras tēmas un raksts par teorijas nodaļu grāmatā Emīla Dārziņa mūzikas vidusskola 1945–2005* (abi darbi izdoti Rīgā 2005).

**Georgs Pelēcis** (1947) beidzis prof. Arama Hačaturjana kompozīcijas klasi P. Čaikovska Maskavas Valsts konservatorijā 1970. gadā. 1981. gadā viņš ieguvis *Dr. art.* grādu par pētījumu *Johana Okehema mūzikas formveide un Nīderlandes polifonās skolas tradīcijas* (zinātniskais vadītājs – prof. Vladimirs Protopopovs), 1990. gadā – *Dr. habil. art.* grādu par darbu *Palestrīnas mūzika un stingrā stila laikmets*. Papildinājies Oksfordas (1995) un Kembridžas (1997) universitātēs. G. Pelēcis ir profesors JVLMA Mūzikas teorijas katedrā. Viņš publicējis rakstus par polifonijas teoriju un vēsturi periodā no viduslaikiem līdz mūsdienām, kā arī brošūru *Jānis Ivanovs. XX simfonija* (Rīga, 2005). Par Palestrīnam veltītu pētījumu apbalvots ar Starptautiskā Palestrīnas centra (*International Palestrina Centre*) medaļu (1993). Gan Latvijā, gan ārzemēs guvis ievērību arī kā komponists.

**Ilze Valce** (1964) beigusi JVLMA Kordinēšanas nodaļu (1987) un ieguvusi mūzikas maģistra grādu, aizstāvot darbu *Komponists Imants Ramiņš. Mūzikas tematika un stilistika* (1995; zinātniskā vadītāja doc. Līga Jakovicka). Viņa ir asociētā profesore Liepājas Pedagoģijas akadēmijā un vada pašas dibināto Liepājas jauniešu kamerkori *INTIS* (kopš 1987), kā arī Liepājas Pedagoģijas akadēmijas sieviešu kori *Atbalss* (kopš 1991). Kopš 2004. gada I. Valce studē JVLMA doktorantūrā; promocijas darba tēma – *Ieskaņa mūzikā un tās izpausmes 20. gadsimta 70.–80. gadu latviešu kora kompozīcijās*. zinātniskā vadītāja – prof. *Dr. habil. art.* Vīta Lindenberga, kopš 2006 prof. *Dr. art.* Ilma Grauzdiņa.

**Inese Žune** (1955) beigusi JVLMA Stīgu instrumentu nodaļu vijoļspēles specialitātē (1979) un Muzikoloģijas nodaļu (1988). 2003. gadā viņa ieguvusi maģistra grādu, aizstāvot darbu *Latvijas vijolnieku koncertdarbība 20. gadsimta pēdējā trīsdesmitgadē* (zinātniskais vadītājs – prof. *Dr. art.* Oļģerts Grāvītis), kopš 2005. gada turpina studijas JVLMA doktorantūrā un raksta grāmatu *Vijoļspēles vēsture Latvijā* (zinātniskā vadītāja – prof. *Dr. art.* Ilma Grauzdiņa). Veidojusi raidījumu ciklus Latvijas TV (*Eiropas muzikālās pilsētas, Še dziedāju gavilēju, Latvijas ērģeles* u. c.). Kopš 1991. gada I. Žune ir pasniedzēja E. Dārziņa mūzikas vidusskolā, kopš 2000. gada – RPIVA lektore, kopš 2004. gada Rakstniecības, teātra un mūzikas muzeja speciāliste. Kopš 2000. gada viņa ir arī topošā enciklopēdiskā izdevuma *Latvijas mūziķu leksikons* redaktore un daudzu šķirkļu autore. Publicējusi virkni rakstu, sastādījusi grāmatu *Emīla Dārziņa mūzikas vidusskola 1945–2005* (Rīga, 2005).

## INFORMĀCIJA RAKSTU IESNIEDZĒJIEM

1. Krājums Mūzikas akadēmijas raksti ir periodisks izdevums. Tajā tiek publicēti muzikoloģiski pētījumi – pirmām kārtām J. Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas mācībspēku, pētnieku, doktorantu un maģistrantu darbi. Atsevišķos gadījumos tiek pieņemti arī citu autoru raksti, kas veltīti kādai no krājuma tematiskajām vadlīnijām.
2. Raksti iesniedzami datorsalikumā, un tiem jāpievieno kopsavilkums svešvalodā (vēlams, angļu, vācu vai franču val.) vismaz 1 lpp. apjomā. Ja raksts iesniegts svešvalodā, tam jāpievieno kopsavilkums latviešu valodā.
3. Izmantotie literatūras avoti jāapraksta pēc noteikta modeļa.
  - Grāmatas: a) autors (uzvārds, vārds), b) pēc punkta – nosaukums slīprakstā, c) pēc komata – daļa vai laidiens, d) ja grāmatai nav konkrēta autora, pēc slīpsvītras jānorāda redaktors vai sastādītājs, e) pēc punkta un domuzīmes – izdošanas vieta, f) pēc kola – izdevniecība, g) pēc komata – izdošanas gads.  
Paraugš:  
Bērziņa, Vizbulīte. *Tautas muzikālā atmoda latviešu publicistu skatījumā*. – Rīga: Zinātne, 1983.
  - Raksti no krājumiem: a) raksta autors (uzvārds, vārds), b) pēc punkta – raksta nosaukums slīprakstā, c) pēc dubultās slīpsvītras – krājuma nosaukums slīprakstā, d) pēc punkta un domuzīmes – izdošanas vieta, e) pēc kola – izdevniecība, f) pēc komata – izdošanas gads, g) pēc komata – raksta lappuses.  
Paraugš:  
Klotiņš, Arnolds. *Jaunrade – 70. gadu rezumējumi un 80. gadu pirmās kontūras // Latviešu mūzika*, 16. – Rīga: Liesma, 1983, 6.–56. lpp.
  - Raksti no laikrakstiem un žurnāliem: a) raksta autors (uzvārds, vārds), b) pēc punkta – raksta nosaukums slīprakstā, c) pēc dubultās slīpsvītras – laikraksta (žurnāla) nosaukums taisnrakstā, d) pēc punkta un domuzīmes – izdošanas gads, e) pēc slīpsvītras – laikraksta (žurnāla) datums (vai numurs), f) pēc komata – raksta lappuses (tikai avotiem, kuros ir vairāk par 8 lpp.).  
Paraugš:  
Cīrulis, Jānis. *Svētku dienas Lībekā. Simfoniju koncerts Jāņa Kalniņa vadībā // Nedēļas Apskats*. – 1948 / 28. maijs.
4. Par iesniegto rakstu publicēšanu vai noraidīšanu lemj redaklējģija, ņemot vērā recenzentu atsauksmes (katru rakstu vērtē divi recenzenti).