

PAR FOLKLORAS INTERPRETĀCIJAS ESTĒTISKAJIEM REZULTĀTIEM

Arnolds Klotiņš
arnolaim@inbox.lv

Atslēgas vārdi: tautasdziesma, profesionālā mūzika, folkloras pārveide, stils

Rakstā aplūkota folkloras pārveide latviešu komponistu jaunradē dažādos laikposmos. Mēģināts noteikt, kā pārtop tautas mūzikas saturs atkarībā no laikmeta mūzikas stila un komponista individualitātes. Tiek analizēta folkloras pārtveres satura lielā daudzveidība latviešu profesionālajā mūzikā no tās sākumiem līdz 20. gadsimta beigām.

Raksta pamatā ir referāts, kas nolasīts 2018. gada 24. oktobrī Latvijas Universitātes (LU) Literatūras, folkloras un mākslas institūta (LFMI) seminārā “Pētījuma poētika”.

Īpaši neiedziļinoties, mēdz uzskatīt, ka folkloras izmantojums profesionālajā mūzikā aprobežojas ar tautiska vai nacionāla mūzikas rakstura izraisīšanu. Nereti muzikoloģiskā doma neiet tālāk par šo atzinumu. Taču prakse rāda, ka folkloras izmantojums ir noticis visai dažādos vēsturiskos stilos un mūzikas virzienos, kā arī dažādos individuālos stilos. Pat ar neapbruņotu ausi klausoties dažādus folkloras izmantojumus, kļūst skaidrs, ka folkloras pakļaušana kādam profesionālās mūzikas stilam var visai radikāli mainīt folkloras pašas noskaņojumu un izteiksmi, kā arī izraisīt tādu estētisko rezultātu, kāda pašā folklorā nemaz nav. To parādīt ir raksta mērķis.

Bet vispirms par to, kad un kā radās interese par folkloru un tās iekļaušanu dažādos folklorisma veidos.

Kā zināms, viens no pirmajiem vēsturiskajiem impulsiem, kas izraisīja Eiropas izglītooto aprindu pievēršanos vienkāršāko tautas slāņu mākslai, nāca jau no lielajiem ģeogrāfiskajiem atklājumiem 15. un 16. gadsimtā. Tur — aborigēnu kultūrā, par ko liecības atve-

da jūrasbraucējus pavadošie mūki un sekretāri, Eiropas sava laika intelektuāļi ieraudzīja interesanto citādo. Ar laiku interese par šo it kā primitīvo svešzemju citādo pārgāja arī uz savas zemes vienkāršo, agrāk nepazīto tautas slāņu dzīvesveidu un artefaktiem.

Taču vēl nevarēja runāt par nacionālu īpatnību meklēšanu.

Tieksme pēc nacionālas savdabības un folkloras kā tās katalizatora Eiropā saplauka reizē ar romantismu 19. gadsimta pirmajā pusē. To veicināja romantismam raksturīgā pagātnes mantojuma idealizācija, bet ne mazāk arī kas cits. Kā zināms, tā bija nāciju un nacionālās pašapziņas veidošanās, ko dažādās tautās uzjundīja Napoleona kari un it sevišķi 19. gadsimta vidus revolūcijas. Šo iemeslu dēļ arī mūzika vairs nevarēja palikt pie 18. gadsimtam raksturīgā t. s. vispāreuropeiskā piegriezuma. Tiesa gan, arī agrāk Franča Jozefa Haidna (*Franz Joseph Haydn*, 1732–1809) un pat Johana Sebastjana Baha (*Johann Sebastian Bach*, 1685–1750), Georga Frīdriha Hendeļa (*George Frideric (or Frederick) Handel*, 1685–1759) un citu dižgaru mūzikā bija saiklausāmi tautiski, demokrātiski motīvi. Taču tagad līdzās tautiskumam sāka izpausties arī

nacionālais raksturīgums, un tā dzinēj spēks bija ne tikai demokrātisms, bet patriotisms.

Konkrēti skatot, Volfganga Amadeja Mocarta (*Wolfgang Amadeus Mozart*, 1756–1791), J. Haidna vai agrīnā Ludviga van Bēthovena (*Ludwig van Beethoven*, 1770–1827) mākslas centrā vēl bija sava laika pilsonis. Turpretī Karla Marijas Vēbera (*Carl Maria Friedrich Ernst von Weber*, 1786–1826) vācu operu vai Friderika Šopēna (*Fryderyk Franciszek Chopin*, 1810–1849) mazurku, vai Franča Šuberta (*Franz Schubert*, 1797–1828) ländleru liriskie personāži ir jau savdabīgi nacionāli raksturi. Kā labi zināms, folkloras ietekmētais romantiķu nacionālais mūzikas stils kļuva par tautu pašapziņas jeb nacionālās apziņas sastāvdaļu — it sevišķi tur, kur nacionālā valstiskuma veidošanos kavēja lielās monarhistiskās impērijas. Roberts Šūmanis (*Robert Alexander Schumann*, 1810–1856) rakstīja, ka Krievijas patvaldniekam F. Šopēna skaņdarbi nozīmējot ziediem piesegtus lielgabalus. Te skaidri redzams, ka arī tautas mūzika piedalījās tā sauktajā nācijas simboliskā īpašuma veidošanā, kā šo mākslas parādību no gadsimtu attāluma saredz un apzīmē mūsdienu folkloras teorētiķi.¹

Tomēr ne tikai tas.

Romantiķu interesei par folkloru un tautas senatni bija arī citi iemesli. 19. gadsimts atnāca ar jaunu, racionālāku civilizāciju. Cilvēku savstarpējās attiecības, ko arvien vairāk regulēja pirkšanas un pārdošanas princips, zaudēja kādreizējo pirmatnīgo, patriarhālo organiskumu un šķietamo idilliskumu. Individualitātes emancipēšanās savā ziņā atdalīja personību no pirmatnējās labprātīgās vai piespiedu sakļautības ar līdzcilvēku kopumu. Satrūka tās patriarhālo ieražu, morāles, reliģiski tikumisko priekšstatu saites, kas zināmā mērā bija regulējušas ļaužu attiecības aizgājušajos laikmetos un likās kādreiz esam piešķirušas viņu savstarpējai satiksmei nepieciešamo siltumu un dabiskumu. Izzūdot šiem šķietami dabiskajiem sakariem, kas bija

tīšām vai neviļus padarījuši gandrīz ikvienu par noteikta cilvēku konglomerāta piederumu, personība zaudēja arī tautisko, vienkāršoti objektīvo pasaules izjūtu, ko pauda seno zemkopju tautas mākslas gaisotne ar tās principu: “es” un “pasaule” esam nešķirama identitāte.

Tad nu šo vienkāršoti objektīvo dzīves izjūtu agrīnie romantiķi meklēja folklorā.

Jau sākot ar vienu otru L. Bēthovena sonāti, pavid raksturīgs paņēmieni — ar izmeklētām skaņu krāsām harmonizēt tautas vai tautiskā garā veidotu melodiju, lai izteiktu izsmalcinātas dvēseles lieglaimi saskarsmē ar lauku dabas un sadzīves valdzinošo vienkāršību. Savas Sestās (“Pastorālās”) simfonijas pirmajai daļai L. Bēthovens atbilstoši arī licis virsrakstu “Priecīgu jūtu mošanās, ierodoties laukos”.

Tomēr ar laiku romantisma komponistiem nācās atzīt, ka, romantizējot folkloru, mūzika pauda pa lielākai daļai tikai romantiskas ilgas pēc šķietamā vienkāršās tautas dzīves organiskuma, bet ne pašu nesasniedzamo, aizgājušo tautas dzīves gaisotni, jo sava laika emancipētajai individualitātei bija grūti saplūst ar aizgājušo kolektīvo dzīves formu pasaules izjūtu.

Tādēļ romantisma mūzikas lappusēs, par spīti jūsmām, ko spēja izraisīt folkloras idealizācija, bieži skan līdzī arī skumja stīga, — tā ir nepārvarētās distances izjūta starp mūzikas lirisko personāžu un faktisko tautas dzīvi, sava veida variants romantiskajam duālismam starp īstenību un ideālu, indivīdu un kopumu.

Tā, piemēram, R. Šūmaņa un Hektora Berliozas (*Louis-Hector Berlioz*, 1803–1869) mūzikas baironiskajiem personāžiem tiklab dabas varenība, kā tās idilliskais piemīlīgums ir tikai fons, uz kura reljefi izdalās vientulība un refleksija. Te var minēt uvertīru “Manfreds” (1848) un sevišķi Berliozas simfoniju “Harolds Itālijā” (1834). Ne Alpu mirdzošās ledus gāles, idilliskie ganāmpulku zvārguļi un gana stabules pastorālā dziesma, ne arī pirmatnēji vienkāršās tautas šķietami skaistā sadzīve, —

nekas no tā viņos neraisa dzīves pilnskanīgu ma izjūtu, bet tās vietā mūzikā skan tikai neremdināmas ilgās pēc saplūsmes ar šo dabu un ilūzijas par iespējamību atkal iekļauties iedomātajās pirmatnēji dabiskajās cilvēku attiecībās, kuras kādreiz it kā bijušas visu mirstīgo daļa. Citiem vārdiem, šo personības koncepciju romantiskā mūzika fiksēja subjekta ilgās pēc kādas ideālas objektivitātes un apziņas viengabalainības, kuru meklēja folklorā. Tā tas notika folkloriskās romantisma mūzikas lirikā un drāmā, ne gluži tā — romantizētajās tautasdejās, taču arī tajās romantiska refleksija nav retums.

Kas tad mūzikas satura ziņā notika, kad tautas melodijas, kā minēts, tika iekļautas mūzikas romantisma stilā? Notika folkloras romantiska psihologizācija — tai piešķīra tādas emocionālas noskaņas un krāsas, kādu senajā zemturu folklorā nemaz nebija.

Visvienkāršāk un uzskatāmāk šī psihologizācija sākumā izpaudās, harmonizējot tautas melodiju kora balsīm, t.i., pieliekot zem tautas melodijas skaņām romantisma noskaņas raisītājus akordus. Un šos akordus būvēja ne tikai no tām skaņām, kas bija tautas melodijā, bet arī no hromatiski izmainītām skaņām. Tieši šie hromatismi (t. i., ļoti vienkāršoti izsakoties, toņu dališana pustoņos) bija psiholoģiska saasinājuma un nianšu veidotāji.

Tautas melodijām svešos hromatismus sava tautasdziesmu krājuma "Dziesmu rota" harmonizācijās lietoja Jānis Cimze (1814–1881). Viņš dažkārt ne tikai akordos iekļāva hromatiski izmainītus melodijas toņus, bet tādā pat veidā izmainīja arī melodijas. Tā bija darījis viņa skolotājs populārais tautasdziesmu aranžētājs Vācijā Ludvigs Erks (*Ludwig Christian Erk*, 1807–1883) un tā darīja gan viņš, gan vairums 19. gadsimta otrās puses nacionālo komponistu Eiropā.

Kāpēc komponisti centās ar apdares līdzekļiem veikt seno tautasdziesmu psiholoģisku modernizāciju? Tam bija vairāki iemesli. Cimze uzskatīja, ka latviešu tautasdziesma ir tikai vienbalsīga, bet tādai tai nav

nekādu izredžu sacensties ar vācu dziesmām un joprojām tikt dziedātai.² Ar laiku kļuva redzama arī komponistu griba izmantot tautasdziesmas, lai radoši izpaustos un lai tās skanētu modernāk. Tomēr sākotnēji viens no pašiem galvenajiem mērķiem, kādēļ ar romantiskas harmonizācijas līdzekļiem tautasdziesmās tika ieviesta indivīda subjektīvā psiholoģija, bija dziļāks. Tie bija centieni — varbūt pat neapzināti — veidot savdabīgu tiltu starp senajām melodijām un laikmeta cilvēka muzikālo uztveri, lai senās melodijas it kā psiholoģiski tuvinātu savam laikam. Folkloras romantiska psihologizācija kļuva par vispārēju parādību un turpinājās vismaz līdz 20. gadsimta vidum. Arī Latvijā.

Un tomēr. Ar laiku radās komponisti, kuri uzskatīja, ka, tautas mūziku interpretējot, neklājas lietot hromatiski izmainītas skaņas, kuru nav pašās tautas melodijās, jo tas izmaina tautas mūzikas raksturu.

Latvijā šajā ziņā viskonsekventākais bija Emīlis Melngailis (Emīlis Jūlijs Melngailis, 1874–1954). Jau 1904. gadā viņš rakstīja: "Man ir skaidrs nodoms negraizēt vairs varenās siekstas [t.i., senās melodijas — A.K.] ar krustiņu [t.i., diēzu — A.K.] un bemolu pustoņiem, bet izcelt viņas visā krāšņumā pie gaismas."³ To viņš savās simtos skaitāmajās tautasdziesmu apdarēs korim visu mūžu arī darīja. Klausoties E. Melngaiļa "Jāņuvakaru" vai citus viņa darbus ar tautas mūzikas izmantojumu, klausītājs var sajust, ka mūzika pauž tautisko, kolektīvo, viengabalaino dzīves izjūtu ne vairs kā kaut ko individuālai apziņai pretstāvošu, bet gan visā tiešamībā, bez refleksijas, kā objektīvu dotumu. Šādā folkloras interpretācijā valda harmoniska, vitāla pasaules izjūta, un tā izslēdz romantisko duālismu starp tautiski kolektīvo un personisko, starp personību un kopumu, kā arī citus romantiski polarizētus priekšstatus. Ejot tālāk pa vēstures kāpnēm un nonākot pie 20. gadsimta modernisma, sevi piesaka vēl kāds spilgts un citāds folkloras interpretācijas virziens. Proti, kad E. Melngailim līdzīgi

komponisti savā mūzikā pauda, ka senā folkloriskā dzīves izjūta var būt arī tagadnes vērtība, bez distances, tad viņi šo seno nebūt vēl īpaši neizbaudīja kā eksotisku arhaiku. Izbaudīšanu kā nākamo soli visai radikāli demonstrēja krievu izcelsmes komponists Igors Stravinskis (*Igor Fjodorovič Stravinskij*, 1882–1971).

I. Stravinskis un viņa sekotāji folklorā izceļ tīksmi par arhaiku kā īpašu estētisku vērtību un mūzikā izstrādā tās paspilgtināšanas drošo mehānismu — mūžīgo rituālisto apli, savdabīgu ritma un struktūru rotēšanu, t.i., it kā simbolisku atgriezenisko laiku. Pirmā pasaules kara priekšvakarā I. Stravinskis, atbalsodams tos mākslas strāvumus — piemēram, fovistu glezniecību —, kuri pauda derdzīgu pret impresionisma izsmalcinātības epigoņiem un uzjundīja interesi par pirmatnēji raupjo, necivilizēto pasauli — par Taīti salas ainavām vai skitu mežonīgo dzīvesveidu — jā, to atbalsodams, viņš uzraksta baletu “Svētpavasaris” (*Le sacre du printemps*, 1913). Tam ir Nikolaja Rēriha (*Nikolai Konstantinovič Rerih*, 1874–1947) un komponista librets, krievu un arī lietuviešu folkloras materiāli un dots apakšvirsraksts “Pagāniskās Krievzemes ainas”. Rādot senā auglības kulta rituālus, I. Stravinskis viens no pirmajiem Eiropas mūzikā atrod iedarbīgus paņēmienus, lai tēlotu arhaiku visai emocionāli aizraujošās krāsās. Pats raksturīgākais no šiem paņēmieniem ir riņķa deju sugestīvās metroritmikas izvērsts un simfoniski saspilgtināts atveidojums. Ir arī citi arhaikas muzikālie adekvāti. Piemēram, aizvēsturiskais zemes kults, uz ko attiecas pat “Svētpavasara” īpaša daļa ar nosaukumu “Zemes skūpstis”. Zemes kultu ar tā piesaisti zemei it kā simbolizē sinkopēta smagnēja un reizē konvulsīva kustība, kas rada iespaidu, ka robustie skaņu blīvējumi tikai ar pūlēm atraujami no zemes.

Piebilstams, ka I. Stravinska “Svētpavasari” ieražu rituālos ierautie aizvēsturiskie ļaudis (personāži) ir muzikāli attēloti tikai kā masa. Bezpersoniska savā muzikālajā rakstu-

rojumā, bez individualitātes un sejas paliek pat galvenā persona — tā ir upurēšanai dabas spēkiem izraudzītā jaunava, kam dots tikai sugasvārds — Izredzētā. Īsi sakot, arhaikas akcentējuma idejiskais motīvs, pēc ievērojamā krievu mūzikas vēsturnieka Borisa Asafjeva (*Boris Vladimirovič Asafjev*, 1884–1949) vārdiem, ir bijis radīt “priekšstatus un tēlus, kuri saasina mūsu dzīves izjūtu un padziļina to”⁴. Varētu teikt arī vienkāršāk — mērķis ir bijis radīt arhaiku, kura izraisa tīksmi.

Līdz ar to redzams — un to ir sevišķi interesanti atzīmēt —, arī tautas mūzikas profesionālajā interpretācijā iezīmējas abi vispārējie folkloras konceptualizācijas idejiskie virzieni, ko atzīst mūsdienu folkloristika. Proti, 20. gadsimta modernisma mūzikas folklorismā sāka izpausties zināma atbilstība tā saucamajam evolucionisma virzienam, kurš “folkloru vienādoja ar civilizācijas primitīvās pagātnes atliekām, kas izmantojamas, lai parādītu cilvēciskas būtnes attīstību ceļā uz šodienas patību”⁵. Savukārt iepriekš aplūkotā folkloras romantiskā aspēle neapšaubāmi atbilda galvenokārt otrajam vispārējam folkloras konceptualizācijas virzienam — proti, nacionālajam romantismam.

Lai kā arī būtu, līdz ar I. Stravinski solis virzienā uz vēl vienu senās tautas mākslas interpretāciju mūzikā bija veikts. Būtībā “Svētpavasaris” savā izteiksmībā un novatorismā pat pārsniedza folkloras modernās poetizēšanas aspektu. Jo arhaisko rituālo deju dinamika I. Stravinska traktējumā padarīja tā saucamo *ostinato* principu, tas ir, daudzkārtēja monotoni sugestīva atkārtojuma principu par vienu no galvenajiem strukturēšanas paņēmieniem 20. gadsimta mūzikā.

Viens no nākamajiem, kuri to īpaši adaptēja starpkaru periodā, bija vācu komponists Karls Orfs (*Carl Orff*, 1895–1987) savā skatuves kantāšu triptihā “Triumfi” un sevišķi tā pirmajā daļā “*Carmina Burana*” (1937), t.i., tulkojumā no latīņu valodas — “Bavāriešu dziesmas”. Tās pamats ir 14. gadsimta literatūras darbs, kurā apkopotas viduslaiku

tautasdziesmas, dzejas darbi, kulta tekstu parodijas un cita tā saucamā zemā literatūra. Teksta sniegumā dominē it kā monotonas apvārdošanas prosodija, un kantāte kopumā, šķiet, atveido milzīgu apriti. To īpaši izceļ ievada kora atkārtotās noslēgumā, un pats šis koris tēlo Fortūnas rata griešanos, savā ziņā dzīves “vāveres riteni”.

I. Stravinskis un K. Orfs bija izveidojuši muzikālus modeļus, kuri lieti noderēja ritualizētās folkloras poētikas vajadzībām. Tie sniedza ierosmes arī pagājušā gadsimta 70. gadu jaunā folkloras viļņa pārstāvjiem, arī Padomju Savienībā, tostarp Latvijā.

Komponistam Paulam Dambim (dz. 1936) ir tautasdziesmas apdare jauktajam korim “Ar brālīti dancot gāju”. Tajā riņķa dejas muzikālās struktūras princips izturēts tik nepielūdzami, ka daža teksta frāze tiek pat demonstratīvi nogriezta pusvārdā — ja tā neietilpst mūzikas ritmiskajā apgriezienā. Piemēram, “Ar brālīti danc[ojoti], nokrīt zelta gredzentiņis”. Vai arī — “nokrīt zelta gredzen [tiņis]”. (Kvadratiekavās liktas teksta nogrieztās zilbes).

Šis piemērs spilgti rāda pagājušā gadsimta 60. un 70. gadu tendenci dažādu Eiropas tautu folkloriskajā mūzikā. Komponisti seno dziesmu melodisko slāni vairs ne tuvu netraktē romantiskas psiholoģijas noskaņā, bet tiecas paspīlgtināt un arī pārspīlēt šim slānim pašam piemītošās folkloriskās īpaši-

bas — lietišķo funkcionalitāti un rituālismu. Kā rādīja piemērs, šai nolūkā sevišķi tiek apelēts pie senajām rituāliskajām mūzikas struktūrām, tās, šķiet, tiek padarītas par pirmatnēja, nediferencēta pasauleskatījuma simboliem.

Pats vispārīgākais iemesls tādu mūzikas formu meklēšanā, kurās izteiktos ne tik daudz individuālais, bet gan vispirms pārindividuālais aspekts, auga no komponistu reakcijas pret ekspresionisma un citu 20. gadsimta virzienu uzkundzēšanās tieksmēm mūzikā, kurās cilvēka individualizācijas process nereti ieguva pārspīlējuma un tā sauktās sliktās bezgalības ievirzi.

P. Dambja kora ciklos redzams, ka no folkloras ieražām patapinātajai universālas atkārtotamības un struktūru “rotēšanas” stihijai viņš piešķir nepieciešamo artistisko akcentu, lai tā būtu izjūtama nevis tikai kā folkloras atveidojums un atdarinājums, bet gan kā īpaši gribētas estētikas izteicēja. Šis paņēmieni folklorisko pasaules modeli pat dažkārt satuvina ar mitoloģisko modeli — it sevišķi, ja sižetā ar dainu vārdiem tiek iesaistītas mītiskas personifikācijas, piemēram, Māra, vai tikpat tradicionāla folkloras personifikācija — Bārene, kā tas notiek kordziesmu ciklā “Sērdieņu dziesmas” (1968).

Šajā kora ciklā tiek radīta pasvītota, tagadnei krasi pretstatīta senatnīguma izjūta

51

1.,2.no -krīt zel - ta dre-dzen-ti -ņis, no -krīt zel - ta gre-dzen... no -krīt zel - ta gre-dzen...

1.,2.no -krīt zel - ta gre-dzen-ti -ņis, no -krīt zel - ta gre-dzen... no -krīt zel - ta gre-dzen...

mūzikā, un tas sasniegts galvenokārt ar senatnīgi primitīva melosa ritualizētu atveidojumu. Šis tiši gribētās pagātnes mūzikas formas un naīvi pirmatnīgā dzīves uztvere, kas no tām dveš, tiek sasniegta pavisam tieši — skaņdarbā nav nekā stilistiski laikmetīga kā tai pretstatīta, nekā tāda, kas norādītu uz distanci starp mūsdienu komponista dzīves izjūtu un to seno, *quasi* folklorisko. Senajam te piemīt tik izteikts sulīgums un pat zināma uzspēle, ka šo īpašību dēļ vien to uztveram kā kaut ko nosacītu.

Atskatoties uz galvenajiem šai rakstā skartajiem folkloras interpretācijas vēsturiskajiem etapiem, nākas konstatēt vairākus secīgus soļus. Romantiskajā folkloras traktējumā, kā redzams, jau pašā mūzikā bieži skan nepārvarēta distance starp ideālo tautisko elementu un īstenību. Soli tālāk — Emīlis Melngailis un viņam līdzīgi komponisti prata tik ļoti pārliecināt par tautiskā un laikmetīgā saderību, ka abi saplūda, un klausītāji varēja noticēt senās tautiskās dzīves uztveres aktuālai realitātei. Savukārt tādā attieksmē pret tautisko, kādu sastopam P. Dambja “Sērdieņu dziesmās” un vairākos citos viņa un viņam tuvu komponistu folkloriskos skaņdarbos, distance netiek parādīta, bet tā ir pašsaprotama, neapstrīdama.

Taču, ja distance, kas šķir no senās tautiskās dzīves izjūtas, nav mūzikā sataustāma, proti, ja nav apjaušams un kontrolējams, cik šī distance ir liela, vai vispār ir pārvarama, tad attieksme pret šo *quasi* tautisko dzīves izjūtu kļūst nekonkrēta, citiem vārdiem — tautisko tēlainību ir aizstājusi gluži vienkārši it kā abstrakta senatne.

Šādā situācijā senatnes mūzikas formu laikmetīgs atveidojums vairs nav dabisks un neapzināts vienotājs starp tautas dzīves senatni un tagadni, nekalpo par kopības sajūtas katalizatoru starp laikmetīgo un seno tautisko. Distancēti sniegtās senatnes mūzikas formas drīzāk nozīmē sava laikmeta cilvēka tišu atskatīšanos uz senatni. Līdz ar to notiek savdabīgs psiholoģisks pagrieziens, proti, mūsdienu cilvēka apziņa, protams, nevar pilnīgi

iejusties pirmatnējā estētiskajā uztverē. Apziņa gan rod tīksmi tās valdzinošajā svaigumā, bet vienlaikus arī to turpina it kā vērot no malas, saglabā distanci kā pret noietu attīstības posmu un no pašas šīs novērtējošās attieksmes gūst savdabīgu apmierinājumu. Apziņai glaimo sava estētiskā redzesloka plašums salīdzinājumā ar to — pirmatnējo.

Šī raksta temats liek īsi ieskatīties arī pēckara trimdas latviešu komponistu rīcībā ar tautasdziesmu. Jāatzīst, tur, trimdā, parasti saglabājās romantizējoša attieksme pret folkloru, kas dzimtenē starpkaru periodā bija valdoša un nemainījās arī kara laikā.

Tomēr trīs komponisti, katrs atšķirīgā veidā, virzīja folkloras apdari principiāli jaunus ceļus. Viens no tiem ir ievērojamais komponists Volfgangs Dārziņš (1906–1962), Emīla Dārziņa dēls. Simfonisko koncertu apmeklētāji varbūt ir dzirdējuši divus viņa klavierkoncertus vai simfoniskās svītas un daudzos klavierdarbus. Viņš bija arī atjautīgs mūzikas un baleta kritiķis. Jau kara gados viņa daiļrade pieredzēja stilistisku pavērsienu, kura pamatā bija jauna un dziļāka attieksme pret folkloras pārtveri profesionālajā mūzikā. Šis pavērsiens īstenojās gan pēckara gados Vācijā uzsāktajā darbā pie krājuma “200 latviešu tautas dziesmu apdares balsij un klavierēm” četros sējumos (pirmais izdevums Čikāgā 1953–1961, turpat arī otrais, 1963–1966), gan arī 20. gadsimta 50. un 60. gadu klaviermūzikā, kur tautasdziesmu skaņkārtu un metrikas īpatnības ir iekausētas sava laika modernajās neoklasiski ievirzītajās koncertmūzikas formās. Novatorismu tautasdziesmu interpretācijā, protams, veicināja V. Dārziņa pēckara gadu ciešā pētnieciskā pievēršanās folklorai, un tam pamats bija ap 500 melodiju noraksti no “Latviešu folkloras krātuves”, ko, uzsākot bēgļu gaitas, viņš bija paņēmis līdzī ceļasomā.

V. Dārziņa apdares solobalsij tik maz līdzinās citām folkloras pārtveres formām latviešu mūzikā, ka nepieļauj salīdzinājumus un tāpēc nav viegli raksturojamas. Dziesmu

melodijas tajās atstātas pilnīgi nemainītas. Klavieru pavadījuma balsis ir neparasti skopas, toties gandrīz vienmēr izteiksmīgi kustīgas, tās bieži vien ir bez hromatizācijas, bet ar izmeklētā vienkāršībā veidotām harmoniju krāsām. Tomēr tās neliecina par romantisku psiholoģizāciju. Arī iejūta senatnīgumā nav meklēta. Drīzāk tā ir šajā ziņā it kā neitrāla attieksme vai, citiem vārdiem, tautasdziesmu pievilcības vērojums sava laika cilvēka acīm — kā artefakta konstatācija, bez jebkādas idealizācijas. Par šo savu apdaru sēriju V. Dārziņš vēstulē rakstniekam un komponistam Knutam Lesiņam (1909–2000) raksta: “Ko es tur īsti esmu domājis, es Tev nevaru izskaidrot. Varbūt tikai tikdaudz, ka katrā esmu mēģinājis saklausīt viņas īpatnējo skaņu. Esmu mēģinājis atrast to vienīgo, vienreizējo, kādu šī melodija prasa — pēc iespējas izvairoties no j e b k ā d a j e b k u r a s [rakstīts retināti — A. K.] skolas paņēmiena. Tas skan ļoti pretenciozi, es zinu [...]”⁶ Taču rezultāts ir tāds, ka V. Dārziņam nav viena vienveidīga stila kā folkloras tulkošanas līdzekļa. Pavadījuma skaņas, kas apvij tautas melodiju, vienīgi tiecas komentēt melodijai pašai jau piemītošo izteiksmi un dara to izmeklētas vienkāršības garā. V. Dārziņa apdaru metodiku neviens nav līdz šim pārņēmis un atkārtojis.

Ne mazāk komplicētu skaidrojumu prasa tautas mūzikas ietekme V. Dārziņa klaviermūzikā. Jāatceras, ka visos laikos ir bijuši komponisti, kas maz vai nemaz nav mēģinājuši pārtvert konkrēta tautas mūzikas materiāla izteiksmību. Tā vietā viņi pārņem tikai kādu melodijas vai ritma figūru un to attīsta ar profesionālās mūzikas tehnikas paņēmieniem — tās žanru un formu ietvaros (šāds paņēmieni piemīt arī tādām hrestomātiskām latviešu mūzikas paraugam kā Jāzepa Vītola (1863–1948) “Variācijas klavierēm par tautasdziesmas “Ej, saulīte, drīz pie Dieva” tēmu”). Jāatzīst, ka šādos folkloras izmantojuma gadījumos maz tulko tautas mūzikas saturu, bet gan apspēlē galvenokārt formas elementus.

Izklausīsies dīvaini, ja šādiem komponistiem pieskaitītu arī izcilo ungāru un visas 20. gadsimta mūzikas modernisma klasiķi Bēlu Bartoku (*Béla Bartók*, 1881–1945). Dīvaini tāpēc, ka viņa darbs ar tautasdziesmu ir bijis ilgstošs, plašs un būtu pelnījis pilnīgi atsevišķu sarunu. Būtībā laika gaitā B. Bartoks ir skāris gandrīz visus no iepriekš aplūkotajiem folkloras pārtveres vēsturiskajiem gadījumiem. Šis attīstības rezultāts un kodols ir pārsteidzošs. Savos vēlinajos novatoriskajos skaņdarbos B. Bartoks nevis interpretē tautasdziesmu, bet diametrāli pretēji — viņš interpretē modernismu tautas mūzikas ievirzē. Tas bija iespējams. Jo B. Bartoks viens no pirmajiem Eiropā lauka ekspedīcijās ieskaņoja tautas mūzikas seno slāni fonogrāfa valcēs un tāpēc spēja tajā atklāt eksotisku ritmiku, neparastu intonēšanu, valodas modificēšanu un citas nošu pierakstam gandrīz nepieejamas niansas, kas viņam kļuva par dārgu atradumu, piemērojamu eksperimentālās mūzikas vajadzībām. Šajā sakarā amerikāņu muzikologs Alekss Ross (*Alex Ross*, dz. 1968) raksta: “Folklorā Bartoka izpratnē kļuva par tādu kā arhaisku avangardu [...]”⁷ Un savu aktuālo avangardisko muzikālo domu viņš paradoksālā kārtā daudzkārt interpretēja šī arhaiskā avangarda garā.

Tiesa gan, V. Dārziņš nebija tik avangardisks kā B. Bartoks, un latviešu tautasdziesmā nav tik eksotisku avangardismā izmantojamu formas elementu kā tas ir ungāru folkloras senākajā slānī. Tomēr šajā ziņā satuvināt V. Dārziņu ar B. Bartoku ļauj paša Dārziņa attieksme pret viņu. Minētajā vēstulē Dārziņš raksta: “Ja Tevi gadījumā interesē mani ieskati tīri aistētiskā plāksnē — tad jāsaka, 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

AIZ AVOTA SAULE LĒCA

The Orphan's Sunrise

Longīns Apkalns

Visai lēnām
[Andante assai]
pp

S.
A.

Aiz a - vo - ta sau - le lē - ca, zel - ta sta - rus lais - tī - dam',
Aiz a - vo - ta sau - le lē - ca, zel - ta sta - rus

T.

5

aiz a - vo - ta sau - le lē - ca, zel - ta sta - rus lais - tī - dam',
lais - tī - da - ma, aiz a - vo - ta sau - le lē - ca,

Biogrāfijas.”⁸ Ko V. Dārziņš domājis ar tautas mūzikas garu, tas būtu rūpīgi atšifrējams. Taču ir skaidrs, ka savās instrumentālās mūzikas formās viņš interpretē nevis tautasdziesmu, bet neoklasiskās formas tautas mūzikas ievirzē. Dēvēt Dārziņa instrumentālās mūzikas metodi par neoklasicismu gan būtu mazliet par stipru teikts — tik ļoti viņš prata neatkāpties no tautas mūzikas noskaņas.

Longīns Apkalns (1923–1999) bija pats radikālākais starp tiem gados jauniem latviešu komponistiem, kuri piesavinājās Rietumvācijas pēckara modernisma avangardisma tendences, kas pēc nacionālsociālistu ekspresionisma vajāšanām tur laužās uz āru ar primitīvu spontanitāti. Viņš 50. gados sarakstīja vairākas radikāli apdarinātas latviešu tautasdziesmu kopas jeb kantātes balsij ar orķestri, ko labprāt pieņēma atskaņošanai Dienvidvācijas Radio Štutgartē un Ķelnē. Tajās tautas melodijas bija ne tikai negausīgi hromatizētas, bet arī apgādātas ar mūziku, kas bieži vien bija ārpus jebkādas tonalitātes. Tāpēc, blakus minot, minētais radio saņēma arī sašutušu latviešu klausītāju vēstules ar

atziņu, ka “tādas tautas mūzikas latviešiem vispār nevarot būt [..]”⁹. L. Apkalna apdares korim “Aiz avota saule lēca” fragments rāda, kā šāda harmonizācija izskatījās.

Šo apdari varētu raksturot kā neizdevīgu mēģinājumu pielāgot tautasdziesmai ekspresionisma mūzikas valodu. Muzikālās domāšanas ziņā atšķirība starp tautas melodiju un tās harmonizāciju ir tik liela, ka pati tautasdziesma šeit zaudē izteiksmes lomu.

Ar šo L. Apkalna ekstrēmo apdari bija pielikts simbolisks punkts mēģinājumiem tautasdziesmas pārtverē iet avangardisma virzienā, un arī pašā trimdas sabiedrībā jau bija nobriedusi citāda attieksme pret tautas mūziku. Šajā attieksmē iestājās jauns posms, kam bija arī reāla un konkrēta ierosme un izpausme — 60. gadu vidū latviešu diasporas dzīvē uzvirvoja folkloras kustība. Andreja Jansona vadītajā „Ņujorkas Kokļu un dziedātāju ansamblī”, kā arī folkloras kopās, kas šī ansambļa ierosmē dibinājās visās latviešu mītnes zemēs, darbojās nākamie “Latviešu jaunatnes dziesmu svētku” rīkotāji — jaunas paaudzes diriģenti un komponisti Ziemeļamerikā. Šajos svētkos tautasdziesmu apdarēm

bija dominējoša vieta, un to stilistika meklēja ceļus jaunas vienkāršības virzienā.

Jau 60. gadu pirmajā pusē toreiz ievērojamais latviešu trimdas mūzikas vēsturnieks, folklorists un komponists Valentīns Bērzkals (1914–1975) neslēpa savu ieskatu, ka pastāvēšanas tiesības ir arī vienkāršām, pašu folkloras teicēju dziedāšanas veidam tuvām apdarēm. Ar vēstuli 1962. gada pavasarī nosūtīdams kordiriģentam Arvidam Purvam (dz. 1926) kādu no savām apdarēm, viņš raksta: “Ļoti vēlējos, lai tautā atnāktu atpakaļ daži senās dziesmas veidi [...]. Vai gan arī visgudrākais komponists nevar nokāpt no sava augstā pjedestāla un paklausīties, ko tautas balss vēlas, grib? [...] Tiklīdz aizmirstam savu tautas mākslu tās dabīgajā, vienkāršotajā skaistumā, mēs radām kādu tukšumu, vakuumu, kurā ar varu spiežas iekšā kas cits no citām tautām, citām gaumēm.”¹⁰

Viegli saprast, ka ne visi latviešu diasporas komponisti izjuta folkloras kustības ietekmi vienādi. Tomēr laikposmā pēc 1965. gada daudzas apdares korjiem liecina, ka komponists vairs netiecas pēc kāda īpaša, no tautas mūzikas atšķirīga vēstījuma, bet labprāt cenšas ievērot tautasdziesmas pašas īpašo noskaņojumu.

Šeit liekams punkts, atturoties doties tālāk sarežģītājā 21. gadsimtā. Esmu centies parādīt dažu folkloras interpretācijas paņēmieni rezultātus. Kas ir šīs garās runas īsā

jēga? Jēga būs bijusi, ja, klausoties mūziku, kurā pārtverta folkloras, mēs nevis tikai aptversim, jā, tur ir tautasdziesmas intonācijas, bet padomāsim, ko īsti komponists ar tām ir pateicis.

Avoti un piezīmes

- ¹ Bula D. *Dziedātājtauta. Folkloras un nacionālā ideoloģija*. Rīga: Zinātne, 2000, 44. lpp.
- ² Sk.: Erenštreits J. *Kroņu pinējs*. Rīga: Upett, [2017], 178. lpp.
- ³ Cit. pēc: Stumbre S. *Emilis Melngailis*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1959, 139. lpp.
- ⁴ Asafjev B. *Kņiga o Stravinskom*. Ļeņingrad, 1977, s. 62. lpp.
- ⁵ Bula, op. cit., 29. lpp.
- ⁶ Cit. pēc: Lesiņš K. Volfganga Dārziņa skatnīgais mantojums. *Latvju Mūzika*, 1973, (6): 536. lpp.
- ⁷ Ross A. *Viss cits ir troksnis*. Rīga: Jāņa Rozes apgāds, 2012, 83. lpp.
- ⁸ Lesiņš, op. cit., 537. lpp.
- ⁹ Apkalns L. Meti un velki kādam Jāzepa Vītola piemiņas vērpumam. *Jāzeps Vītols tuvinieku, audzēkņu un laikabiedru atmiņās* (sast. O. Grāvītis). Rīga: Zinātne, 1999, 180. lpp.
- ¹⁰ Cit. pēc: Purvs A. *Pa skanošu vasaru*. Rīga: Musica Baltica, 2000, 247. lpp.

Par autoru

Arnolds Klotiņš — muzikologs, mākslas doktors, Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūta vadošais pētnieks. Galvenās zinātniskās intereses: Latvijas mūzikas vēsture; folkloras mantojuma vieta mūsdienu kultūrā; mūsdienu mūzikas estētika.

About the author

Arnolds Klotiņš — musicologist, PhD, leading researcher in the Institute of Literature, Folklore and Art, University of Latvia. Fields of professional interest: History of Latvian music; place of the folklore heritage in modern culture; aesthetics of the modern music.

ON THE AESTHETIC RESULTS OF FOLKLORE INTERPRETATION

Arnolds Klotiņš

arnolaim@inbox.lv

Summary

Key words: *folk song, professional music, transformation of folklore, style*

The article focuses on transformation of folklore in the creative activity of Latvian composers during different periods of time. It has been traced how the content of national music is transformed in regard of the music style of the epoch and the composer's individuality. The great diversity of folklore content interception in Latvian professional music from its origins to the late 20th century has been analysed.