

Jāzeps Vītols Latvijas Mūzikas akadēmija

Dzintras Erlihas

promocijas darbs

**LŪCIJAS GARŪTAS KAMERMŪZIKA:
BIOGRĀFISKAIS KONTEKSTS, STILS UN
INTERPRETĀCIJA**

mākslas doktora zinātniskā grāda (*Dr. art.*) iegūšanai
apakšnozarē *Muzikoloģija*

Darba zinātniskā vadītāja

Dr. art. Baiba Jaunslaviete

Rīga, 2013

SATURS

IEVADS	4
1. NODAĻA. KAMERMŪZIKA KOMPONISTES BIOGRĀFIJAS KONTEKSTĀ	18
1.1. Bērnības impulsu loma radošo gaitu sākumposmā (1902–1918).....	18
1.2. Studiju gadi (1919–1925)	22
1.2.1. Dzīves un mūzikas iespaidi.....	22
1.2.2. Komponistes debija un pirmās atsauksmes presē	27
1.3. Pēc Konservatorijas beigšanas (1926–1940).....	33
1.3.1. Personiskā dzīve un tās iespaids uz mūziku	33
1.3.2. Jaundarbu spilgtākās raksturierzīmes un mūzikas kritiķu atsauksmes	39
1.4. 40. gadu pirmā puse: laikmeta drāmas atbalsis daiļradē	52
1.5. Pēckara periods: dzīve un radošā darbība	57
1.5.1. Laikmeta un personiskās dzīves ietekme uz radošo biogrāfiju.....	57
1.5.2. Pēckara gadu kameramūzika un laikabiedru atsauksmes	64
2. NODAĻA. LŪCIJAS GARŪTAS KAMERMŪZIKAS STILA ZĪMES	77
3. NODAĻA. KLAVIERMŪZIKA UN TĀS INTERPRETĀCIJA	89
3.1. Tēlainība un žanru spektrs	89
3.2. Klaviermūzikas stila ietekme uz interpretāciju.....	93
3.3. Lūcijas Garūtas klavierdarbu atskaņojums: vēsture un galvenās tendences.....	96
3.3.1. Lūcija Garūta – savas klaviermūzikas interprete	96
3.3.2. Citi pianisti – Lūcijas Garūtas klavierdarbu interpreti.....	103
3.3.2.1. Pirmā prelīde <i>h moll</i> interpretācijas spogulī.....	104
3.3.2.2. Otrā prelīde <i>E dur</i> interpretācijas spogulī.....	107
3.3.2.3. Būtiskāko interpretācijas aspektu salīdzinošs izvērtējums.....	111
4. NODAĻA. INSTRUMENTĀLIE KAMERANSAMBLĪ UN TO INTERPRETĀCIJA	115
4.1. Žanru spektrs un tēlainība	115
4.2. Instrumentālo kameransambļu stila ietekme uz interpretāciju	118
4.3. Lūcijas Garūtas instrumentālo kameransambļu atskaņojums: vēsture un galvenās tendences.....	121
4.3.1. Kopējās vēsturiskās aprises	121
4.3.2. Lūcijas Garūtas Klavieru trio dažādu zemju mākslinieku sniegunā.....	125
4.3.3. Galvenās tendences Lūcijas Garūtas instrumentālo kameransambļu interpretācijā	131
5. NODAĻA. VOKĀLĀ KAMERMŪZIKA UN TĀS INTERPRETĀCIJA	136
5.1. Dzejas avoti.....	136
5.1.1. Lūcija Garūta – dzejniece	136
5.1.2. Citu autoru dzeja Lūcijas Garūtas vokālajos kamerdarbos.....	141
5.2. Oriģināldarbu tematikas vadlīnijas un to ietekme uz mūzikas valodu.....	144
5.3. Tautasdziesmu apdares.....	152
5.4. Vokālās kameramūzikas stila ietekme uz interpretāciju	153

IEVADS

Promocijas darbs veltīts latviešu komponistes Lūcijas Garūtas (1902–1977) kameramūzikai – biogrāfiskā konteksta, stila un interpretācijas rakursam.¹ Tēmas aktualitāti nosaka vairāki aspekti.

Pirmkārt, Garūtas kameramūzika savulaik, 20. gadsimta 20.–40. gados, guvusi nozīmīgu vietu Latvijas kultūrapritē – to apliecina gan preses materiālos rodamās liecības, gan laikabiedru atmiņas par viņas rīkoto autorkoncertu neparasti plašo apmeklētību (nereti šajā ziņā izceļoties uz citu Rīgas koncertdzīves notikumu fona). Daži pierādījumi šai tēzei: 1926. gadā Ernests Brusubārda raksta, ka Garūtas Pirmais kompozīciju vakars kļuvis par lielu notikumu, pat savdabīgu pārsteigumu Rīgas mūzikas dzīvē:

Ir vispār pazīstama parādība, ka atsevišķu komponistu jaundarbu vakarus publika pavāji apmeklē. Lūcijas Garūtes kompozīciju vakars bija izņēmums: konservatorijas zāle izpārdota līdz pēdējai vietai (Brusubārda 1926).

Nedaudz vēlāk, 1928. gadā, Rīgas vācu laikraksta *Rigasche Rundschau* kritiķis Rihards Oto Ginters (*Günther*) ar izbrīnu konstatē:

Padomājot par grūto, ērkšķaino augšupceļu, kas jāveic vairumam komponistu un tieši lielajiem meistariem, jāsaka, ka Garūtas jaunkundze patiesi ir īsts laimes bērns. Viņu sumina jau šodien – kad viņa ir tikai savas karjeras sākumā – kā slavenu mākslinieci. Tas skaidri izpaudās arī viņas kompozīciju vakarā konservatorijas zālē. Ļoti rosīgi apmeklēts pasākums, jūsmīga piekrišana un ziedu veltes visdāsnākajā pilnībā! Cerams, ka jaunā komponiste ir pietiekami kautrīga (Günther 1928).

Savukārt Makša Brēma 1933. gadā rakstītais ļauj secināt, ka Garūtas mūzikas vakari spējuši saistīt pat lielāku uzmanību nekā pieredzes bagātu meistarību veikums:

[..] latvju komponistei parādītā atzinība pārsniedza visus tos konservatorijā pieredzētos suminājumus, ko senāk tik veikli prata organizēt starptautiskie reklāmu speci. Nemaz nepārspīlēšu, ja teikšu, ka tik daudz ziedu balvas, ko pasniedza Garūtai, nav piedzīvojuši pat daži mūsu mūzikas korifeji savās jubilejās, bet galvenais ir tā sirsnība un sajūsma, ko pārpildītais nams veltīja latvju komponistei (Brēms 1933).

Arī mūsdienās Garūtas kameramūzikai Latvijā pastāvīgi ir savs interpretu loks, lai gan kopumā tās popularitāte, salīdzinot ar starpkaru periodu, nenoliedzami kritusies. Dažā ziņā šeit, domājams, vainojama arī nepilnīga izpratne par viņas radošās darbības vēsturisko un

¹ Kameramūzikas jēdziens promocijas darbā lietots tā plašākajā nozīmē, resp., tas aptver ne vien mūziku duetiem un lielākiem ansambļiem, bet arī kompozīcijas klavierēm solo. Nav aplūkoti vienīgi tie klavierdarbi, kurus komponiste pati apzīmējusi kā instruktīvos sacerējumus (sal. Stumbre 1969: 201). Savukārt visai daudznozīmīgais interpretācijas jēdziens šajā promocijas darbā attiecināts uz atskaņotājmākslu.

stilistisko kontekstu.² Tajā pat laikā Garūtas kameramūzika tieši pēdējos gados rod interesi ārzemju (Austrijas, Japānas u. c. valstu) interpretu vidū³; tas ir fenomens, kas līdztekus liecībām par pagātnē piedzīvoto popularitāti Latvijā rosina izpētīt – kur slēpjas šīs autores kameramūzikas pievilcība?

Otrs aspekts, kas pelnījis ievērību: Garūtas kamerdarbi, atskaitot nedaudzus izņēmumus (to vidū arī mūsdienās daudz dziedātā solodziesma *Svētā mīla*, 1929), šobrīd zināmā mērā atrodas viņas populārāko citu žanru darbu – Klavierkoncerta (1951/1955), bet jo īpaši Latvijas kultūras kanonā iekļautās kantātes *Dievs, Tava zeme deg!* (1943) ēnā. Taču, iedziļinoties komponistes klavieropusos, solodziesmās un ansambļos, redzam, ka tieši šajā laukā jau kristalizējas daudzas iezīmes, kas pēc tam izpaužas Klavierkoncertā un kantātē – ne velti kameramūzika bieži uztverama kā daiļrades laboratorija. Tādējādi Garūtas kameropusi – spilgtas vērtības pašas par sevi – raisa pētniecisku interesi arī kā abu iepriekšminēto izvērsto skaņdarbu stilistiskie priekšvēstneši. Jo sevišķi jāizceļ kantātes *Dievs, Tava zeme deg!* stilistikas ieskandinājums kara laika (1941–1944) solodziesmās ar Andreja Eglīša vārdiem – šie neizdotie darbi (ko padomju gados nedrīkstēja arī izpildīt) nav pagaidām guvuši Garūtas daiļrades pētnieku uzmanību un tikai pavisam nesen ienākuši Latvijas koncertapritē.

Trešais iemesls, kas nosaka tēmas aktualitāti – kameramūzika pieder pie tiem latviešu skaņumākslas žanriem, kuriem pagaidām nav veltīti plašāki monogrāfiski pētījumi. Tā kā Garūta šajā jomā darbojusies vairākas desmitgades (visintensīvāk 20.–40. gados), viņas daiļrade atspoguļo arī būtiskas tendences žanra attīstībā, mijiedarbi ar citu tālaika latviešu komponistu meklējumiem. Šīs tematikas iztirzājums promocijas darbā bagātinās priekšstatus par latviešu kameramūzikas evolūciju kopumā un varētu noderēt kā viens no izziņas avotiem arī turpmākiem monogrāfiskiem pētījumiem latviešu kameramūzikas jomā.

Daļēji līdzīga nozīme ir ceturtajam aspektam, kas saistīts ar izraudzīto tēmu – Lūcijas Garūtas kameramūzikas interpretācijai, resp., tās vietai atskaņotājmākslā. Viņas darbi apmēram 90 gadu gaitā skanējuši dažādu paaudžu mākslinieku, tajā skaitā jau kopš pirmsākumiem – Latvijas slavenāko interpretu sniegunā; skaņieraksti saglabājušies kopš 20. gadsimta

² Šī neizpratne atbalsojas arī laikmetīgajā mūzikas publicistikā. Viens no piemēriem – Armanda Znotiņa raksts laikrakstā *Kultūras Forums*, kur sniegts gandrīz iznīcinošs Garūtas kameramūzikas vērtējums: *Lūcijas Garūtas kameramūziku ir vērts atcerēties komponistes profesionalitātes un māksliniecisko pārdzīvojumu personiskuma dēļ. Lielos apjomos šī mūzika tomēr nogurdina, jo vienlaidus pārstāvēta skaņdarba tapšanas laikā – 20.–30. gados – par konservatīvu un retrospektīvu atzītā romantiskā estētika bez īpašiem jaunatradumiem, pārsteigumiem un jaunatklāsmēm. Pietrūkst savdabīgāku radošo izpausmju, [...] nemaz nerunājot par to, ka šāda mūzika bija vecmodīga jau dzimšanas brīdī. Pietrūkst arī dramatisku kaislību, traģiska saviļņojuma un heroiska vēriena* (Znotiņš 2010). Šim viedoklim nenoliedzami var oponent: 20.–30. gadu Latvijā romantisms nebūt netika uzskatīts par konservatīvu un retrospektīvu, bet bija gandrīz visu tālaika latviešu komponistu estētiskā bāze.. Taču dažādi autori to traktēja atšķirīgi, un viens no promocijas darba uzdevumiem ir pierādīt, ka Garūtas kameramūzikai ir savs spilgti iezīmīgs stils, kas atšķir viņas skaņdarbus no laikabiedru kompozīcijām.

³ Sīkāk par to sk. promocijas darba 4.3. nodaļā.

40. gadiem. Tādējādi šo darbu interpretācijas analīze atklāj būtiskas šķautnes ne vien pašas Garūtas mūzikas daudznozīmībā, bet arī latviešu atskaņotājmākslas vēsturē.

Visi iepriekšminētie aspekti ļauj iezīmēt arī promocijas darba **iespējamā praktiskā izmantojuma sfēru:**

- pamats topošajai monogrāfijai par Lūciju Garūtu,
- mācību palīg līdzeklis latviešu mūzikas vēsturē,
- viens no izziņas avotiem latviešu kameramūzikas vēstures pētniecībai,
- viens no izziņas avotiem latviešu atskaņotājmākslas vēstures pētniecībai.

Pētījuma objekts ir divu problēm jautājumu kopa:

- Lūcijas Garūtas kameramūzikas stils kā komponistes radošās personības un reizē laikmeta ietekmes atspoguļojums,
- Lūcijas Garūtas kamerdarbu interpretācijas vēsture, kas papildina priekšstatu par viņas mūzikas stila šķautnēm (viena un tā paša mūzikas materiāla izgaismojums dažādās interpretācijās) un vienlaikus atklāj saikni ar būtiskām atskaņotājmākslas tendencēm.

Pētījuma mērķis ir vispusīgi raksturot Lūcijas Garūtas kamerdarbu tapšanas biogrāfiskos impulsus, stilistiskās īpatnības un to atklāsmi dažādu paaudžu atskaņotājmākslinieku sniegtā, tādējādi sniedzot padziļinātu priekšstatu par komponistes kameramūzikas vietu pagātnes un mūsdienu mūzikas kopainā.

No mērķa izriet šādi **uzdevumi:**

- izvērtēt Garūtas daiļradei līdz šim veltīto literatūru, izceļot plašāk pētītās tēmas, kā arī jautājumus, kas pagaidām nav guvuši pietiekamu atspoguļojumu,
- izpētīt Garūtas biogrāfiju, akcentējot tajā viņas mūzikas stila veidošanās un konkrētu kamerdarbu rašanās impulsus,
- balstoties uz mūzikas kritikas atsauksmēm un arhīvu materiāliem, izvērtēt Garūtas kameramūzikas raisīto rezonansi dažādos viņas radošās darbības periodos,
- raksturot Garūtas kamerdarbu kopīgās stilistiskās iezīmes – gan to ietekmju avotus un paralēles ar citu, viņai tuvu komponistu daiļradi, gan individuālās īpatnības,
- izpētīt stilistiskās iezīmes, kas raksturīgas katram no Garūtas kameramūzikas trim galvenajiem žanriem – klaviermūzikai, vokālajiem un instrumentālajiem kameransambļa darbiem,
- rezumējot veikto izpēti, raksturot Garūtas kameramūzikas stilistisko savdabību latviešu kameramūzikas kopainā,
- izvērtēt Garūtas kamerdarbu būtiskākās interpretācijas problēmas un to risinājumus dažādu atskaņotājmākslinieku sniegtā,

- rezumējot veikto izpēti, formulēt Garūtas kamerdarbu interpretācijas saikni ar vispārējām atskaņotājmākslas tendencēm.

Promocijas darbā izmantotās **pētniecības metodes** iedalāmas divās grupās:

- 1) metodes darbam ar tekstuālajiem avotiem,
- 2) metodes mūzikas materiāla un tā interpretācijas izpētei.

Tekstuālo avotu kontentanalīze veikta galvenokārt trijos rakursos:

- izvērtējot atziņas, kas dažādās publikācijās, arhīvu dokumentos, intervijās veltītas Garūtas personībai, kā arī tās veidošanās kontekstam⁴;
- pētot mūzikas kritikā, pēckara gadu Latvijas Komponistu savienības jaunrades sanāksmēs u. c. avotos paustos viedokļus par Garūtas kamerdziesmu žanru darbiem,
- izvērtējot atziņas, kuras mūsdienu mūziķi – līdz šim plašākā Lūcijas Garūtas kamerdziesmu skaņierakstu albuma *Kvēlot, liesmot, sadept* (2010) dalībnieki⁵ – strukturēto interviju gaitā veltījuši dažādiem komponistes kamerdarbu interpretācijas aspektiem.

Līdzās kontentanalīzei promocijas darba metodoloģiskais pamats ietver būtisku diskursa analīzes nostādni – atziņu, ka *pētniekam jātiecas paskatīties dziļāk par teksta burtisko vēstījumu, cenšoties rast atbildi uz jautājumu: Kādos apstākļos šis teksts radies? Kas bija tie sociālie, kulturālie un politiskie apstākļi, kas darīja iespējamu šī teksta parādīšanos?* (Jupp 2006: 75). Tieši šī nostādne rosināja apzināt kontekstu, kas ietekmējis komponistei veltītos pētījumus, piemēram, atšķirīgā politiskā vidē tapušos Silvijas Stumbres (Stumbre 1969) un Longīna Apkalna (Apkalns 1977) darbus, kā arī mūzikas kritiķu un pēckara gadu Komponistu savienības jaunrades sanāksmju dalībnieku spriedumus.

⁴ Pirmām kārtām šeit jāatzīmē nestrukturētās intervijas ar cilvēkiem, kuriem bijusi ilgstoša saskare ar Lūciju Garūtu viņas mūža pēdējās desmitgadēs – jo īpaši ar Garūtas fonda vadītāju Dainu Pormali (Pormale 2008), arī ar Mildas Brehmanes-Štengeles privātmuzeja vadītāju Maiju Andersoni (Andersons 2008), bijušajiem Garūtas audzēkņiem, muzikologiem Oļģertu Grāvīti (Grāvītis 2008), Daci Jaunslavieti (Jaunslaviete 2009) un Jāzepu Kulbergu (Kulbergs 2012), atskaņotājmāksliniekiem Valdi Janci (Jancis 2010) un Juri Švolkovski (Švolkovskis 2010). Nestrukturēto interviju veicu arī ar Regīnu Pumpuri, kura pie Garūtas apgūsi klavierspēli vēl 20. gadsimta 30. gados (Pumpure 2007). Šajās intervijās pārrunāts plašs jautājumu spektrs, kas skar gan komponistes radošo personību kopumā, gan viņas estētiskos uzskatus un personisko dzīvi. Npublicēto tekstuālo avotu vidū nozīmīgi ir Lūcijas Garūtas fonda materiāli; Garūtas korespondence Rakstniecības un mūzikas muzejā, kā arī Maijas Andersones pārvaldītajā Mildas Brehmanes-Štengeles privātarhīvā; Oļģerta Grāvīša privātarhīva materiāli; Garūtas personas lietas Latvijas Valsts arhīvā; Latvijas Padomju komponistu savienības jaunrades sanāksmju protokoli; u. c. Publicēto avotu klāsts ir ļoti plašs: sākot ar laikrakstu recenzijām par Garūtas pianistes (Brusubārda 1923) un komponistes (Ziediņš 1923) debiju un beidzot ar līdz šim jaunāko, īsi pirms promocijas darba nodošanas tapušo *Mūzikas Saules* publikāciju – Dainas Pormales rakstu *Lūcija Garūta. Vēstules*, kas sniedz ieskatu komponistes korespondencē ar viņas dzīvē nozīmīgiem cilvēkiem, proti, dziedātāju Mildu Brehmani-Štengeli, pianisti Regīnu Pumpuri un pedagoģi Elfrīdu Lauvu (Pormale 2012).

⁵ Intervēti dziedātāji Baiba Berķe (Berķe 2009), Aivars Krancmanis (Krancmanis 2009), Krišjānis Norvelis (Norvelis 2009) un Ingus Pētersons (Pētersons 2009), jaunās paaudzes vijolniece Tatjana Ostrovska (Ostrovska 2010), čellists Ivars Bezprozvanovs (Bezprozvanovs 2010) un flautiste Ilona Meiņa (Meiņa 2010).

Garūtas dzīvesstāsta izklāstā izmantota monogrāfiskas metode, ko formulējis Mihails Druskins (Druskin 1994: 31): resp., biogrāfijas izklāsts sniegts, nevis detalizēti atspoguļojot visus dzīves notikumus (kā tipiski otrai Druskina formulētajai metodei – biogrāfikai⁶), bet akcentējot galvenokārt saikni ar komponistes radošo personību un tās evolūciju – šajā gadījumā, atbilstoši pētījuma tēmai, tieši kameramūzikas žanrā. Monogrāfiskas metodes izvēli veicināja arī fakts, ka Garūtai jau veltīta Silvijas Stumbres grāmata *Zvaigznes un zeme* (Stumbre 1969), kurā liela loma atvēlēta komponistes dzīves notikumu izklāstam.

Pievēršoties otrai metožu grupai, vispirms jāatzīmē divas stilistiskās analīzes metodes, kas izmantotas Garūtas kameramūzikas būtiskāko raksturiezīmju izpētē: stilu salīdzinājums, izceļot radniecīgo; stilu salīdzinājums, izceļot kontrastējošo.⁷ Abas šīs metodes atbilst vienam no iepriekš formulētajiem darba uzdevumiem – atklāt gan tās iezīmes, kas vieno Garūtas kameramūziku ar viņas laikabiedru skaņdarbiem (ietekmju avotus un paralēles), gan arī tās, kas nosaka šīs mūzikas individualitāti. Raksturojot Garūtas kameramūzikas tēlainās attīstības īpatnības, daļēji izmantota arī Viktora Bobrovska piedāvātā dramaturģiskās analīzes metode (Bobrovskij 1978: 56–71).

Atsevišķu skaņdarbu formas analīzē izmantota galvenokārt Valentīnas Holopovas (Holopova 1999) piedāvātā metodoloģija, kas apkopotā veidā ietver arī citu 20. gadsimta muzikologu – formas analīzes speciālistu⁸ – nostādnes. Analīzes gaitā uzmanība pievērsta visam mūzikas valodas līdzekļu kompleksam, tomēr sevišķi jāatzīmē Holopovas piedāvātā melodikas analīzes metode un no tās aizgūtais stilistiskās intonācijas jēdziens (Holopova 1984: 26). Garūtas mūzikas kontekstā minētā metode ir sevišķi iederīga, jo viņas darbu pamatā romantiskā ievirze nosaka tieši šī mūzikas valodas līdzekļa nozīmīgo lomu.

Arī interpretāciju analīzē visplašāk lietotas abas jau pieminētās, Nazaikinska ieteiktās metodes (Nazaikinskij 2003: 73): stilu salīdzinājums, izceļot gan radniecīgo, gan kontrastējošo. Bez tam, raksturojot Garūtas klavierdarbu interpretācijas specifiku, 3.2. nodaļā izmantota Augustas Maļinkovskas izstrādātā pianistiski intonatīvo kompleksu

⁶ Abu metožu norobežojums ir relatīvs: ne velti pats Druskins atzīmē, ka tās *ne vienmēr stingri nodalāmas* (Druskin 1994: 31), jo arī biogrāfiskā būs monogrāfiskas elementi, un otrādi – atšķiras vienīgi proporcijas.

⁷ Šo metožu iespējas mūzikas kontekstā detalizēti raksturojis Jevgeņijs Nazaikinskis (Nazaikinskij 2003: 73). Viņadarbs ir viens no fundamentāliem 21. gadsimta pētījumiem par mūzikas stilu, kas analītiski izvērtē un vispārina arī daudzu citu autoru meklējumus šajā pētniecības jomā. No Nazaikinska vispusīgi izstrādātās teorijas aizgūta arī promocijas darbā piedāvātā mūzikas stila un stilistikas jēdzienu diferenciacija. Stils tās ietvaros aplūkots kā vienotā sistēmā ietvertu iezīmju kopums, kas ļauj atpazīt, nojaust šīs mūzikas radītāju vai radītājus (komponistus, kāda vēsturiskā laikmeta pārstāvjus vai tml.); savukārt mūzikas stilistika ir tam vai citam stilam raksturīgo paņēmienu, metožu izpaušme jau konkrētā skaņdarbā (sal. Nazaikinskij 2003: 20, 140).

⁸ Detalizētu uzskaitījumu sk. grāmatā: Holopova 1999: 3–4.

klasifikācija (Malinkovskaja 2004: 123), kas ļauj skaidrāk saskatīt Garūtas mūzikas pianistisko īpatnību vietu klaviermūzikas kopainā.

Pētījuma **struktūra** ietver ievadu, piecas nodaļas, noslēgumu, izmantoto avotu alfabētisku rādītāju, bibliogrāfiju un pielikumus.⁹

Pirmā nodaļa (*Lūcijas Garūtas kamermūzika komponistes biogrāfijas kontekstā*) veltīta tām komponistes dzīves norisēm (saiknē ar laikmeta vēsturisko fonu, spilgtākajiem notikumiem un personībām), kas ietekmējušas viņas kamerdarbu tapšanu un stilistisko ievirzi; izlases veidā raksturoti arī atsevišķi skaņdarbi, kas visspilgtāk atklāj tam vai citam daiļrades periodam tipisko. Balstoties uz preses materiāliem u. c. avotiem, pētīta jaundarbu raisītā rezonanse laikabiedru vidū. Turklāt īpaša uzmanība pievērsta Otrā pasaules kara un pēckara periodam, kuri nav pietiekami vispusīgi raksturoti padomju laikā tapušajos pētījumos, pirmām kārtām Silvijas Stumbres monogrāfijā (Stumbre 1969).

Otrā nodaļa (*Lūcijas Garūtas kamermūzikas stila zīmes*) ietver detalizētu Lūcijas Garūtas kamermūzikas stila izpēti šādos aspektos:

- paralēles ar dažādiem pasaulē valdošajiem stila virzieniem, to ietekme uz Garūtas kamermūzikas tēlainību,
- mūzikas formveides īpatnības,
- mūzikas valodas iezīmes.

Trešās nodaļas (*Klaviermūzika un tās interpretācija*) centrā ir skaņdarbi klavierēm solo: aplūkotas to satura un žanriskās vadlīnijas (3.1.), kā arī stila īpatnības un to ietekme uz interpretāciju (3.2.). Sniegts pašas Garūtas – pianistes – interpretācijas stila raksturojums (3.3.1), kā arī iezīmēts citu pianistu devums viņas mūzikas atskaņojumā (3.3.2.). Galvenās tendences Garūtas klaviermūzikas interpretācijā raksturotas, plašāk analizējot divus visvairāk atskaņotos viņas darbus (Pirmo un Otro prelīdi) un salīdzinot šos ieskaņojumus ar citiem skaņierakstiem.

Ceturrtā nodaļa (*Instrumentālie kameransambļi un to interpretācija*) veltīta Garūtas skaņdarbiem soloinstrumentam (vijolei, čellam un flautai) ar klavierēm, kā arī viņas Klavieru trio. Arī šeit vispirms iezīmētas kameransambļu mūzikas satura un žanriskās vadlīnijas (4.1.),

⁹ Uzreiz jāpiebilst, ka trīs nosaukumā minēto pamattēmu (biogrāfiskais konteksts, stils un interpretācija) stingrs nodalījums atsevišķās darba nodaļās šajā gadījumā nešķīta lietderīgs: daudzviet šīs tēmas savijušās tik cieši, ka nav iespējams tās *mehāniski* nodalīt, iztīrājot tikai vienu no tām. Tiesa, biogrāfijas izpēte koncentrēta galvenokārt pirmajā nodaļā, un stila kopiezīmju raksturojumam pilnībā veltīta otrā nodaļa. Tomēr faktiski stila analīze izklaidētā veidā caurvij visas piecas darba nodaļas: arī pirmajā, *biogrāfiskajā* nodaļā aplūkota komponistes dzīvesstāsta ietekme uz konkrētu, tajā vai citā periodā sacerētu kamerdarbu stilistisko veidolu; savukārt trešajā, ceturtajā un piektajā nodaļā skartas stila īpatnības saiknē ar atsevišķiem žanriem (attiecīgi, klaviermūziku, instrumentālajiem kameransambļiem un vokālajiem kameransambļiem). Interpretācijas jautājumi darbā aplūkoti katra atsevišķa žanra specifiskas aspektā trešajā, ceturtajā un piektajā nodaļā (katrā no tām interpretācijai veltītas pēdējās divas nodaļas), un rezumējums par visu žanru interpretācijas kopējām iezīmēm sniegts Noslēgumā.

kā arī mūzikas valodas un formveides īpatnības un to varbūtējā ietekme uz interpretāciju (4.2.). Piedāvāts vēsturisks pārskats par Garūtas kameransambļu atskaņojumiem (4.3.1.) un detalizēti analizēta Garūtas izvērstākā kamerdarba – Klavieru trio – interpretācija, ko snieguši dažādu nacionālo skolu pārstāvji (4.3.2.). Salīdzinot viņu ieskaņojumus ar citu komponistes darbu skaņierakstiem, iezīmētas galvenās tendences instrumentālo kameransambļu interpretācijā (4.3.3.).

Piektās nodaļas (*Vokālā kameramūzika un tās interpretācija*) centrā ir Garūtas kameramūzikā visplašāk pārstāvētais žanrs. Tās ietvaros analizēts arī Garūtas – dzejnieces – ieguldījums viņas vokālo kameropusu tapšanā (5.1.1.) un raksturota citu autoru dzejas nozīme viņas vokālajā kameramūzikā (5.1.2.). Pēģināta oriģināldarbu galveno satura līniju saikne ar mūzikas valodu (5.2.); atsevišķi aplūkotas arī tautasdziesmu apdares (5.3.) un mūzikas stila saikne ar potenciālajām interpretācijas problēmām (5.4.). Sniegts vēsturisks pārskats par Garūtas vokālo kamerdarbu atskaņojumiem no pirmsākumiem (Mildas Brehmanes-Štengeles un pašas Garūtas sadarbība) līdz mūsdienām (5.5.1.); raksturotas arī vokālās kameramūzikas interpretācijas pamattendences (5.5.2.).

Noslēgumā, balstoties uz darba gaitā gūtajām atziņām,

- pausti secinājumi par galvenajām biogrāfiskajām vadlīnijām, kas iespaidojušas Lūcijas Garūtas kameramūziku;
- sniegts viņas kameramūzikas stila īpatnību salīdzinājums ar latviešu laikabiedru daiļradi, akcentējot kopīgo un atšķirīgo; tādējādi atklāta Garūtas vieta latviešu kameramūzikas stilistiskajā spektrā;
- izceltas tendences, kas kopīgas dažādu Garūtas kameramūzikas žanru interpretācijai, un iezīmēta to saikne ar mūsdienu atskaņotājmākslas problemātiku plašākā tvērumā.

Lasītāju ērtības labad promocijas darbam pievienots **izmantoto avotu alfabētisks rādītājs**; tajā vienotā sarakstā apkopoti visi dažādu veidu avoti (publikācijas, arhīvu materiāli, intervijas utt.), uz kuriem sniegtas atsauces darba gaitā. Savukārt sekojošā **bibliogrāfija** jau ietver izraudzītās tēmas aspektā nozīmīgāko avotu žanrisku diferenciaciju (zinātniskā literatūra, mācību un uzziņu literatūra, publicistika, arhīvu materiāli, intervijas, interneta resursi).

Promocijas darbam ir vairāki **pielikumi**. Darba tapšanas gaitā analizēti daudzi Lūcijas Garūtas kameropusi, taču pamattekstā sīkas analīzes nav iekļautas – tajā atspoguļoti galvenokārt analīzes gaitā gūtie secinājumi par komponistes mūzikas stilistiskajām īpatnībām. Savukārt atsevišķu skaņdarbu plašāki analītiski raksturojumi sniegti 1. pielikumā; izraudzīti skaņdarbi, kuros, autores skatījumā, viskoncentrētāk parādās dažādu

žanru Garūtas kamermūzikai tipiskās iezīmes. Tepat ietvertas arī analizēto kompozīciju formas shēmas.

Darbam pievienots Lūcijas Garūtas kamerdarbu rādītājs (2. pielikums). Tajā izmantota informācija no Latvijas Mūzikas informācijas centra mājas lapā publicētā saraksta (Pormale, Jaunslaviete), tomēr tā nozīmīgi papildināta, turklāt apkopotas arī ziņas par nepublicēto darbu (nošu manuskriptu un to kopiju) atrašanās vietu dažādās nošu krātuvēs – Latvijas Nacionālajā bibliotēkā, Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas bibliotēkā, Rakstniecības un mūzikas muzejā, Biezaišu mūzikas krātuvē, Lūcijas Garūtas fondā.

Diskogrāfijā (3. pielikums) sniegts pilnīgs pārskats par Lūcijas Garūtas kameramūzikas izdotajiem skaņierakstiem. No neizdotajiem skaņierakstiem norādīti tie, kuri izmantoti promocijas darbā interpretāciju salīdzinošās analīzes ietvaros (minēta arī šo skaņierakstu glabāšanās vieta). Citi darba pielikumi ietver nošu piemērus (4. pielikums), Lūcijas Garūtas 40. gadu koncertprogrammu kopijas (kameramūzikas koncerti; 5. pielikums¹⁰) un viņas rakstīto vēstuļu kopijas¹¹ (6. pielikums; materiāli no Maijas Andersones pārvaldītā Mildas Brehmanes-Štengeles privātarhīva, kā arī Rakstniecības un mūzikas muzeja arhīva).

* * *

Raksturojot Lūcijas Garūtas kameramūzikas līdzšinējo izpēti, kā nozīmīgākais darbs jāmin komponistei veltītā Silvijas Stumbres monogrāfija *Zvaigznes un zeme* (Stumbre 1969; apakšvirsraksts *Lūcija Garūta dzīves un daiļrades gaitā*). Tā radusies ciešā sadarbībā ar pašu komponisti. Tādējādi šī grāmata ietver pagaidām visizvērstāko Garūtas biogrāfijas izklāstu, kas tapis gan uz dokumentālu liecību, gan komponistes atmiņu pamata. Svarīgi, ka dzīvesstāsta izklāstā akcentēti notikumi un personības, kas devuši impulsus to vai citu kompozīciju – lielākoties gan tikai visizvērstāko darbu – tapšanai. Līdzīgu pieeju esmu turpinājusi arī savā promocijas darbā, cenšoties fiksēt impulsus, kas rosināja Garūtas kameramūzikas, tajā skaitā daudzu spilgtu miniatūru, rašanos. Stumbres grāmatas beigu daļā (*Izskana*) arī piedāvāts komponistes stila – skaņdarbu tēlainības, mūzikas valodas un formveides iezīmju – raksturojums.

Blakus daudzajām vērtīgajām grāmatā paustajām atziņām var minēt arī atsevišķas nepilnības. Viena no tām – daudz kas *nogludināts* Garūtas biogrāfijas dramatisko notikumu

¹⁰ Iespēju veidot šādu pielikumu sniedza Maijas Andersones pārvaldītais Mildas Brehmanes-Štengeles privātarhīvs, kurā glabājas vairums no Garūtas 40. gadu koncertprogrammām. Viņas pārējo laikposmu koncertprogrammu kolekcijas pieejamajās krātuvēs ir ļoti nepilnīgas. 40. gadu periods ir īpaša izcēluma vērts arī tāpēc, ka Garūtas koncertdarbība tieši šajā laikposmā Silvijas Stumbres grāmatā *Zvaigznes un zeme* (1969) gandrīz nav atspoguļota.

¹¹ Jāuzsver, ka vēstuļu kopijas sniegtas izlases veidā: izraudzīti tie materiāli, kas, pēc promocijas darba autores domām, visspilgtāk atspoguļo Garūtas radošo personību.

izklāstā. Šajā sarakstā interesants kāds Stumbres minēts fakts, kas pausts grāmatas apspriešanā Latvijas Padomju komponistu savienībā un faktiski norāda uz Garūtu kā uz līdzautori: *Vajadzēja pateikt jau sākumā, ka viss ir autores stāstījums. L. G. jau tik atsaucīga un rūpīga, veselām lappusēm rakstīja pati (S. Stumbres grāmatas „Zvaigznes un zeme” apspriešana KS 1969)*. Acīmredzot komponiste vēlējusies, lai gaišās, harmoniskās lappuses dzīvesstāsta izklāstā dominētu. Stumbres grāmatā nav plaši atspoguļots arī laikabiedru skatījums uz Garūtas daiļradi – citētas pavisam nedaudzas un gandrīz vienīgi pozitīvas atsauksmes. To, starp citu, grāmatas apspriešanā atzīmējuši arī daži vērtētāji, piemēram, Ludvigs Kārklīšs: *Laikabiedru domas par komponistes daiļradi ļoti svarīgas: pat negatīvas! (S. Stumbres grāmatas „Zvaigznes un zeme” apspriešana KS 1969)*. Savukārt Garūtas mūzikas stila raksturojumam, lai gan tajā trāpīgi fiksētas vairākas tiešām būtiskas stila īpatnības¹², daudzējādā ziņā pietrūkst analītiskas konkrētības¹³ (to var arī saprast, jo grāmata bijusi orientēta uz plašāku lasītāju loku, nevis uz specifiskās muzikoloģiskās terminoloģijas pārzinātājiem).

Tomēr pati galvenā nepilnība izriet no objektīviem apstākļiem: grāmatas tapšanas laiks – padomju periods – nevarēja neietekmēt tās saturu. Nodevas padomju ideoloģijai ir sastopamas daudzviet, taču it īpaši tās attiecas uz karagadu un pēckara perioda raksturojumu. Skaņdarbu sarakstā nav pieminēta neviena solodziesma (un, protams, arī ne kantāte *Dievs, Tava zeme deg!*) ar Andreja Eglīša un citu padomju varai nevēlamo dzejnieku (Leonīda Breikša, Aleksandra Pelēča) vārdiem; nav arī to aspektu Garūtas dzīvesstāstā, par kuriem varam rast plašākas liecības, piemēram, komponistes tālaika vēstulēs Andrejam Eglītim un Latvijas Padomju komponistu savienības protokolos, kas pirmajos pēckara gados tapuši staļiniskās kultūrpolitikas zīmē. Manuskriptā gan, iespējams, šī tematika skarta – par to interesantas ir Oļģerta Grāvīša atmiņas:

Kad grāmata jau bija gatava izdošanai, izdevniecībā daudzus fragmentus lika svītrot – faktiski tā bija cenzūra. Silvija bija diezgan šerpa pēc rakstura, viņa teica: nu, ja tā – tad lai grāmatas vispār nav! Taču iejaucās pati Lūcīte un lūdza kaut vai tādu

¹² Šeit īpaši gribētu izcelt aspektus, kas korespondē ar maniem vērojumiem: arī Stumbre konstatē Garūtas mūzikas stila sasauces ar Aleksandra Skrjabinu un impresionisma stilu, variāciju principa nozīmību, daudzziņņu tonalitāšu īpašo semantiku (Stumbre 1969: 187–190).

¹³ Piemēram, harmonijas apskatā (Stumbre 1969: 187) akcentētas tikai divas raksturīgās sfēras (diatoniskā un nenoturīgā), nepētot konkrētus akordus vai skaņkārtiskās īpatnības, kas atklāj komponistes harmoniskā stila savdabību, tā atšķirību no citu komponistu daiļradei raksturīgajām *diatonikas* un *nenoturības* izpausmēm. Šajā aspektā, līdzīgi kā melodikas, ritma un jo īpaši faktūras jomā (šo mūzikas valodas līdzekli Stumbre vispār atsevišķi neaplūko) promocijas darbs ietver krietni detalizētāku izklāstu. Tāpat arī jauns aspekts promocijas darbā ir Garūtas mūzikas stila salīdzinājums ar viņas laikabiedru – citu latviešu komponistu – meklējumiem.

Stila raksturojuma nepilnības atzīmētas arī laikabiedru – muzikologu – atsauksmēs grāmatas apspriešanas gaitā Latvijas Padomju komponistu savienībā 1969. gada 11. novembrī. Ludvigs Kārklīšs: *Rezumē nav. Stila vērtējums nav. Bet autores portrets dzīvs ir. Jēkabs Vītoliņš: Izskanā stila jautājumi vēl nav atrisināti. [...] Citādi koncepcija pamatota (S. Stumbres grāmatas „Zvaigznes un zeme” apspriešana KS 1969)*.

nepilnīgu variantu tomēr virzīt uz publicēšanu: viņa teica – zēl jūsu ieguldītā darba, un labāk lai parādās vismaz kaut kas, nekā pilnīgi nekas (Grāvītis 2003).

Tomēr, kā apliecina Silvijas Stumbres meita Lelde Stumbre, nekādi mātes rokraksti ar, iespējams, padomju neoficiālās *cenzūras* gaitā zudušo materiālu nav saglabājušies (Stumbre 2010). Tādējādi jo būtiskāks šķiet šī promocijas darba ieguldījums Garūtas biogrāfijas, jo īpaši kara un pēckara perioda, izpētē.

Kā zināmu papildinājumu monogrāfijai var uztvert Silvijas Stumbres rakstu *Atsveices vārdi Lūcijai Garūtai*, kas pēc komponistes nāves publicēts almanahā *Latviešu mūzika* (Stumbre 1978). Līdzās īsam, retrospektīvam atskatam komponistes dzīvesstāstā tas ietver informāciju par viņas pēdējo gadu jaunradi, kas nav atspoguļota monogrāfijā *Zvaigznes un zeme*.

Nopietns, kaut arī lakonisks ir Garūtai veltītais Longīna Apkalna raksts *Lūcija Garūta*, kas publicēts almanaha *Latvju Mūzika* slejās (Apkalns 1977). Šim apcerējumam piemīt esejiska, emocionāli sakāpināta izteiksme, taču vienlaikus arī zināma pētnieciskā vērtība. Autors, kurš bijis personiski pazīstams ar Garūtu kopš pirmskara laika, ieskicē komponistes (savulaik arī viņa skolotājas) darbības vēsturisko fonu – sākot ar 30. gadiem, bet jo īpaši kara un padomju periodā; viņam bijušas iespējas skart arī šī laikposma tendences, kuras Silvijas Stumbres grāmatā nav pieminētas. Būdam trimdas autors, Apkalns, protams, nav varējis tieši sekot līdz Garūtas dzīvei pēckara gados. Piespiedu atrautība no dzimtenes nenoliedzami rosinājusi viņa aso izteiksmes veidu, rakstot par mūzikas dzīvi Latvijā. Turklāt daudzi viņa secinājumi ir visai trāpīgi, piemēram:

Režīms prasīja, lai ar „tagadni apliecinošu” mūziku komponiste noliedz savu pagātni. Atskaitēs uzrādāmie jaundarbi atļāva palikt par locekli arodsavienībā, kas deva eksistences iespējas okupētajā Latvijā (Apkalns 1977: 822–823).

Kā liecina promocijas darbā atspoguļotie Latvijas Padomju komponistu savienības arhīva materiāli, šie Apkalna vērojumi, lai arī pašā rakstā vairāk intuitīvi pausti, tomēr ir pilnīgi pamatoti. Tāpat viņa apcerējumā sniegts Garūtas mūzikas tēlainā spektra raksturojums (aptverot galvenokārt simfonisko daiļradi un vokālo kameramūziku, bet ne klaviersdarbus un instrumentālos kameropusus), salīdzinājums ar laikabiedriem – citiem latviešu komponistiem; tiesa, tas ir vairāk publicistiski tiešs, nekā zinātniski argumentēts. Lai arī smalkākām stila niansēm īpaša vērtība nav veltīta, tomēr interesi saista kolorītais harmonijas raksturojums oratorijas *Dzīvā kvēle* apskatā (Apkalns 1977: 824); šeit paustās atziņas daudzējādā ziņā attiecināmas arī uz komponistes harmonisko valodu kopumā.

Interesanti, ka ārzemju autorus Garūta īpaši ieinteresējusi kā komponiste sievietē. To apliecina viņas vārda parādīšanās divos vācu izdevumos, kas veltīti ievērojamākajām

sievietēm pasaules mūzikā – *Komponistinnen aus 800 Jahre*, kā arī krājumā *Annäherung V – an sieben Komponistinnen*. Pirmajā no šiem izdevumiem Garūtai veltīts enciklopēdiska rakstura šķirklis (Olivier, Braun 1996: 155–156). Toties otrs krājums ietver plašāku apcerējumu, kura autore Gerhilda Millere trāpīgi iezīmē komponistes darbības aprises kopumā (plašāka uzmanība pievērsta nevis kameramūzikai, bet operai *Sidrabotais putns* un kantātei *Dievs, Tava zeme deg!*) un, balstoties uz savu interviju ar diriģentu Haraldu Medni, portretē komponisti – te parādās arī liecības, kas līdz šim latviešu avotos nav lasāmas, piemēram, Haralda Medņa teiktais *Viņa dēvēja par dvēseles ārsti* (Müller 1989: 37). Jūtams, ka autore vēlējusies izcelt tieši Garūtas sievišķīgo būtību; šai nolūkā viņa citē, piemēram, Medņa vārdus: *Viņa ir piemērs, kā sievietes ar savu garaspēku iziet pasaulē* (Müller 1989: 42). Un vēl: *Viņa vienmēr bija ļoti trausla un centās savu ķermenisko vājumu kompensēt ar mūzikas izteiksmi* (Müller 1989: 38). Šī atziņa korespondē ar promocijas darba autores veiktajām intervijām, piemēram, ar Regīnas Pumpures atmiņstāstu par Garūtas pianistes trauslo ārējo veidolu un viņas neparasti pilnskanīgo, vārienīgo klavierspēles manieri (Pumpure 2007). Jāpiebilst, ka Garūtas jaunrades (ne tikai kameramūzikas) analīze saiknē ar sieviešu radošās psiholoģijas īpatnībām būtu interesanta, atsevišķa pētījuma vērtā tēma. Latviešu muzikoloģijā šī izpētes virziena perspektīvas īsi iezīmējusi Ilze Šarkovska-Liepiņa rakstā *Latvian Woman Composers: Gender Identity and Research Perspective* (Šarkovska-Liepiņa 2011: 105–106).

Izvērstākais darbs, kas padomju periodā¹⁴ veltīts vienam no Garūtas kameramūzikas pamatžanriem, proti, klaviermūzikai, ir Māras Aumeles brošūra *Lūcijas Garūtas klavierdarbi* (Aumele 1987). Biogrāfijas apskats šeit pamatā balstīts uz Silvijas Stumbres grāmatā sniegto materiālu (Stumbre 1969), savukārt turpinājumā sīki analizēti vairāki Garūtas klavieropusi. No tiem daiļrades agrīno periodu pārstāv Četras prelīdes (*prelūdijas*, 1927/1929); visi pārējie aplūkotie darbi (Variācijas par latviešu tautasdziesmu *Arājiņi, ecētāji* 1951, Septiņas latviešu tautasdziesmas 1952, *Rotaļa mežā* 1968–1972) tapuši 20. gadsimta 50.–70. gados. Vērtīgas ir Aumeles grāmatā sniegtās, citos avotos npublicētās ziņas, kas konkretizē programmatisko ieceru Variācijām par tautasdziesmu *Arājiņi, ecētāji* (pianistam Valdim Jancim adresēti atsevišķu variāciju epigrāfi, kas vēlāk publicētajā nošu izdevumā neparādās). Izsmeloši raksturota skaņdarbu tēlainība saiknē ar formu un harmonisko valodu; mazāka vērība veltīta faktūras īpatnībām, t. sk. pianistiskajam aspektam – izņēmums ir cikls *Rotaļa mežā*, kura analīzē izpaužas pašas autores pedagoģiskā pieredze: viņas ieteikumi topošajiem pianistiem ir trāpīgi un salīdzinājumiem bagāti. Tomēr ar atsevišķu darbu

¹⁴ Pēcpadomju periodā publicēta arī promocijas darba autores brošūra *Lūcijas Garūtas klaviermūzika* (Erliha 2007).

analīzēm autore arī aprobežojas – plašākus secinājumus par Garūtas klaviermūzikas stilu kopumā viņa nesniedz.

Daži Garūtas klaviermūzikas aspekti skarti arī Maijas Sīpolas darbos (Sipola 1988, 1990). Piemēram, pētījumā *Obrazno-stilevyje čerty fortepiannyh variacij i koncertov latyšskih kompozitorov (Latviešu komponistu klavieru variāciju un koncertu tēlaini stilistiskās iezīmes)* autore līdzās citu latviešu komponistu, t. sk. Garūtas skolotāja Jāzepa Vītola, variāciju raksturojumam sniedz ieskatu variāciju ciklos par *Karavīri bēdājās* un *Arājiņi, ecētāji* tēmām, otro ciklu aplūkojot mazliet sīkāk. Ieskiecētas skaņdarba struktūras īpatnības, kā arī formulētas dažas jaunas iezīmes, ko Garūta ienes variāciju formas traktējumā latviešu mūzikā (Sipola 1988: 8–12). Jāpiebilst, ka variāciju principa izpausmēm Garūtas klaviermūzikā piemīt vēl virkne īpatnību, kas gūs plašāku atspoguļojumu promocijas darba gaitā (sk. 1.1. pielikumu).

Jānis Torgāns rakstā *Latviešu kamermūzika 20. un 30. gados – kopskats un process* izvērtējis laikmeta stilistisko kopainu, tās izpausmes Jāzepa Vītola, Alfrēda Kalniņa, Arvīda Žilinska, Paulas Līcītes, Jāzepa Mediņa, Jēkaba Graubiņa u. c. komponistu daiļradē, divas lappuses atvēlot arī Garūtai – viņas vokālajai lirikai, ko autors raksturo kā Garūtas kamermūzikas spilgtāko žanru (Torgāns 1993: 129–130). Raksts neietver sīkāku analītisku apskatu, tomēr sniedz trāpīgus vērojumus par atsevišķiem komponistes mūzikas stila aspektiem – šeit interesanti atzīmēt, ka Torgāns bijis pirmais autors, kurš izcēlis ne vien Garūtas mūzikas romantisko, bet arī barokālo šķautni. Lai gan tā nebūt neizvirzās viņas daiļrades priekšplānā, tomēr atsevišķos aspektos patiesi vērojama – to detalizētāk pierādīs arī daži promocijas darbā pētītie kameropusi (sk. 5.2. nodaļu).

Metaforiski bagāts Garūtas mūzikas apskats ietverts Torgāna izstrādātajā mācību palīglīdzeklī mūzikas vidusskolām *Latviešu mūzikas virsotnes*; no kamerdarbiem šeit lakoniski raksturota solodziesma *Svētā mīla* (Torgāns 2010: 131). Arī Inese Žune savā promocijas darbā *Vijole Latvijas mūzikas kultūras vēsturiskajā attīstībā Latvijā* īsi aplūko Lūcijas Garūtas vijolmūziku un trāpīgi akcentē galvenās tās iezīmes – liriski dramatisku ievirzi, lielu minora tonalitāšu pārsvaru, ticības ideju klātbūtni, piemēram, skaņdarbā *Largo e andante religioso* (Žune 2011: 218).

Atsevišķas atziņas, kas palīdz izprast Lūcijas Garūtas kamermūziku, varam rast arī citiem viņas daiļrades žanriem veltītos pētījumos. Ilma Grauzdiņa grāmatā *Tūkstoš mēlēm ērģeles spēlē* raksturo *Meditāciju* (Grauzdiņa 1987: 174–175). Viņas paustie vērojumi netieši noder arī komponistes klaviermūzikas atsevišķu aspektu izpratnei, jo *Meditācija*, kā jau zināms, pastāv gan ērģeļu, gan klavieru versijā (sākotnēji tā rakstīta orķestrim). Savukārt Lijas Krasinskas darbs *Latviešu simfoniskā mūzika 20. gs. 20.–30. gados* (Krasinska

1983)¹⁵ ietver divu skaņdarbu – *Teika* un variāciju *Manā dzimtenē* – kompleksu analīzi (sevišķi akcentējot formas procesus). Promocijas darba tēmas kontekstā Krasinskas pētījums raisa īpašu interesi divu iemeslu dēļ: pirmkārt, simfoniskais darbs *Teika* savā pirmvariantā bijis kamersacerējums (vijolei vai čellam ar klavierēm); otrkārt, variāciju žanram ir liela nozīme arī komponistes klaviermūzikā, un variāciju principam – viņas kamerdarbos kopumā, tādējādi arī šajā aspektā Krasinskas paustās idejas var rosināt uz paralēlēm.

Oļģerta Grāvīša un Maijas Sīpolas darbi veltīti Lūcijas Garūtas Klavierkoncertam. Oļģerta Grāvīša brošūra (Grāvītis 1956) tapusi vēl pirms Stumbres monogrāfijas – gadu pēc koncerta pirmatskaņojuma. Tā sniedz plašu ieskatu skaņdarba tapšanas impulsos (lielā mērā gan šis informatīvais materiāls vēlāk atkārtojas Stumbres grāmatā) un ietver arī mūzikas tēlaini dramaturģiskās attīstības un formas apskatu. Šo pašu jautājumu loku skar arī Maijas Sīpolas brošūra (Sipola 1985), tikai vēl vairāk akcentējot ar mūzikas valodu saistīto jautājumu loku. Tā kā Klavierkoncerta priekšvēstnešus, manuprāt, var saskatīt arī Garūtas kameramūzikā (pirmām kārtām Sonātē vijolei un klavierēm, Klavieru trio), tad atsevišķi abu autoru vērojumi šķiet iederīgi arī manas tēmas kontekstā.

Var atzīmēt arī Daumanta Gaiļa veidoto apskatu par Garūtas kordarbjiem, kas publicēts izdevumā *Latviešu kora literatūra II* (Gailis 1979: 26). Tā ietvaros īsi, dažās rindkopās, ieskicētas Garūtas mūzikas valodas īpatnības, kas pamatā sasaucas ar Stumbres jau fiksētajām iezīmēm.

Vērtīgus analītiskus vērojumus ietver 1990. gadā tapušais Janas Purvlīces diplomdarbs *Lūcijas Garūtas un Andreja Eglīša kantāte „Dievs, Tava zeme deg!”: dzejas un mūzikas mijiedarbe*. Analizējot kantāti, autore atzīmē vairākas formveides un intonatīvās valodas īpatnības, kas izpaužas arī citos komponistes mūzikas žanros, jo īpaši solodziesmās (Purvlīce 1990).

Savukārt 2007. gadā izdota grāmata/tvarts *Dievs, Tava zeme deg!*. Līdzās kantātes nošu tekstam un ieskaņojumam tajā iekļauti trīs apcerējumi, kas dažādā rakursā papildina priekšstatus par kantātes iecerī un tās īstenojumu – tie ir Annas Eglienas (Egliena 2007), Dzidras Vārdaunes (Vārdaune 2007) un Dainas Pormales (Pormale 2007) raksti. Promocijas darba kontekstā tie vērtīgi kā materiāls, kas ļauj labāk izprast arī karagadu solodziesmu rašanās vēsturisko kontekstu.

Rezumējot visu izklāstīto, jāsecina: no Garūtas kameramūzikas žanriem līdz šim salīdzinoši sīkāk izvērtēta vienīgi klaviermūzika, lai gan arī tās analīzē vēl saskatāms plašs izpētes lauks – it īpaši saiknē ar faktūras īpatnībām un atskaņotājmākslu. Mazāka uzmanība

¹⁵ Trīs Garūtas simfoniskie darbi – variācijas *Manā dzimtenē*, Klavierkoncerts un simfoniskā teiksma *Zelta zirgs* – aplūkoti arī Ludviga Kārklīņa grāmatā *Simfoniskie darbi latviešu mūzikā* (Kārklīņš 1973).

veltīta solodziesmām un instrumentālajiem kameransambļiem. Daudz *balto plankumu* ir arī šo skaņdarbu rašanās vēsturiskā un biogrāfiskā konteksta izpētē. Savukārt Garūtas kamermūzikas interpretācijas jautājumi, izņemot atsevišķus promocijas darba autores rakstus, zinātniskajā literatūrā vēl nav skarti.

Tādējādi šī darba **jaunpienesums** izpaužas

- Garūtas biogrāfijas padziļinātā izpētē, aptverot arī avotus, kas nav atspoguļoti līdzšinējos komponistei veltītajos pētījumos,
- Garūtas kamermūzikas stila un tā veidošanās faktoru detalizētā, vispusīgā raksturojumā,
- Garūtas kamermūzikas atskaņojuma vēstures izpētē saiknē ar dažādiem viņas darbu interpretācijas modeļiem, atskaņotājmākslinieku radošajām personībām, viņu pārstāvēto laikmetu un nacionālajām skolām.

1. NODAĻA

KAMERMŪZIKA KOMPONISTES BIOGRĀFIJAS KONTEKSTĀ

1.1. Bērnības impulsu loma radošo gaitu sākumposmā (1902–1918)

Lūcijas Garūtas (dz. 1902. 14. V) bērnība aizritējusi Rīgā, cariskās Krievijas pastāvēšanas beigu posmā. 1918. gadā, kad dibināta Latvijas brīvvalsts, meitenei bija 16 gadi. Dažādos avotos, arī komponistes un viņas ģimenes locekļu¹⁶ atmiņās, ir pietiekami bagātīga informācija par radošajiem impulsiem, kas gūti mūža pirmajos gados. Kā jau daudziem bērniem, sākums visam bija tautasdziesmas. Lūcijas Garūtas fonda vadītāja un komponistes māsas mazmeita Daina Pormale stāsta:

Ģimenei nebija nekādu lauku, abi vecāki – caur un cauri rīdzinieki, tomēr tautasdziesmas dziedāja gan viņi, gan jo īpaši abas vecmāmiņas. Lūcītis atcerējās, ka bērnībā patika, piemēram, „Pūt, vējiņi”, arī šūpuļdziesmas, Līgo dziesmas (Pormale 2008).

Ģimenes muzikālo gaisotni ietekmējis arī vectēvs, mātes Jūles tēvs Jānis Brencis, kurš bijis galdnieks, mūzikas instrumentu meistars un amatiermūziķis. Plašāks viņa raksturojums ietverts Garūtas autobiogrāfijā:

Dzīvodams uz laukiem, viņš uzbūvējis vijoles un sastādījis mazu lauku orķestrīti. Notis nepazīdams, mans vectēvs spēlējis pats un iemācījis arī visiem dalībniekiem viņu izpildāmās partijas (Garūta b. g. b: 5).

Turpmākais muzikālās attīstības ceļš – atkal līdzīgi kā daudziem muzikāli apdāvinātiem bērniem – vedis no tautasdziesmām uz pašas improvizācijām. Par to, balstoties uz komponistes atmiņām, 1930. gadā raksta Lūcijas Garūtas draugs, dziedātājs Mariss Vētra:

Viņa dzied tautas dziesmas, dzied pirms 20–25 g. modē esošās saldās vācu melodijas, bet kad māmiņai pie rokas aizskrej uz Vērmanparku, redz ziedukrāsas un sauli, tad viņai pietrūkst dziesmu un viņa dzied, ko mazā, četrgadīgā sirsniņa pavēl (Vētra 1930: 6).

Dziedātajām improvizācijām visai drīz, kad meitenei septiņi gadi un tēvs iegādājas klavieres, pievienojas arī spēlētās. *Attēloju skaņās gan vētru, gan viļņus, gan dabas klusās ainavas, izmantojot visu klaviatūru, savas tābrīža asociācijas apraksta pati komponiste (citēts pēc: Stumbre 1969: 11). Var piebilst, ka improvizatoriska brīvība un tieksme izmantot visu klaviatūru (resp., plašu, vērienīgu diapazonu) būs arī Garūtas – jau nobriedušas mākslinieces – mūzikas raksturiezīme.*

¹⁶ Tēvs Jānis Garūts (1865–1941) bija no Tērvetes, māte Jūle Garūta (1873–1933, dzimusi Brencis) cēlusies no Lēdurgas puses lībiešiem. Lūcijas Garūtas fonda vadītāja Daina Pormale apliecina, ka padomju laika autobiogrāfijās sniegtā informācija par vecākiem kā strādnieku šķiras pārstāvjiem nav pareiza; īstenībā tēvs bija grāmatvedis un māte – mājsaimniece (Pormale 2008).

Komentējot citātā pieminēto vētru un viļņus, vērts atzīmēt, ka mākslinieces biogrāfijā jau kopš bērnības īpaša vieta bija jūrai. Daina Pormale stāsta:

Bērnībā (šķiet, vēl pirms 6 gadu vecuma) Lūcija smagi saslima ar plaušu karsoni; viņu izglāba mamma. Un tad ārsti teica, ka vajag svaigu prieku un jūras gaisu. Kopš tā laika vecāki uzskatīja par svētu pienākumu vasarā tikt ārā no Rīgas un „īrēties” pusemāju Jūrmalā – ilgu gadu pie Pogām Kalēju ielā Lielupē. Jau vasaras beigās bija samaksāts par nākošo vasaru, jo māju saimnieks, vasaras gaitā bieži nāca aizņemties naudu, – rezultātā tik daudz, ka pietika jau citam gadam! Tad pie citiem saimniekiem. Paši savu māju negādāja, jo tas prasa atsevišķas rūpes, un ziemā jābūt Rīgā – tēvam darbs, meitenēm mācības ģimnāzijā un mūzikas stundas (bija gan doma pirkt daudzstāvu namu pašā Rīgā pie Vecās Sv. Ģertrūdes baznīcas, kuras draudzes locekļi bija jau tēva Jāņa Garūta vecāki, bet to pārtrauca I. pasaules kara sākšanās). Jau maijā ģimene izbrauca no pilsētas; skola tad sākās 20. augustā, un tad vēl kādu laiku meitas [Lūcija, viņas māsa Olga un Erna¹⁷ – D. E.] braukāja ar vilcienu no Jūrmalas turp un atpakaļ. Tur arī Lūcija iepazīna jūru – ļoti dažādu (Pormale 2008).

Vētrainas jūras iespaidā tapusi Lūcijas Garūtas pirmā kompozīcija, kas saglabājusies līdz mūsdienām – solodziesma *Jūrnieks* ar pašas komponistes vārdiem.¹⁸ Autore norāda, ka dziesma radusies septiņu gadu vecumā. Mūža nogalē, 1972. gadā, viņa raksta: *..ļoti iepriecināja nule saņemtā ziņa, ka manu 7 gadu vecumā uzrakstīto dziesmu „Jūrnieks” apguvis K. Zariņš un drīzumā tā skanēs pa radio (Garūta 1972a).*¹⁹

Līdzīgi kā daudzi turpmākie Garūtas darbi, arī šī dziesma nav fiksēta notīs rašanās laikā – Lūcijas Garūtas fondā saglabājies vien rokraksts, kurā teikts: *Bērnības dienu pirmā dziesma, pierakstīta ap 1937. gadu.* Tāpēc jābūt piesardzīgiem, mēģinot nosacīt, kas no Garūtas stila izpaudies jau šajā agrīnajā darbā un kas ir vēlāku gadu pieredzes diktēti *uzlabojumi*. Uzmanību piesaista traģiskais teksts (vēstījums par jūrnieku, kas vētrā iet bojā: *Es esmu jūrnieks, – Tev, mana jūra, Es gribu mirstot pēd'jo elpu dot. Lai tavās dzelmēs Tu, mana jūra, Sirds mana dusot mieru sevīm rod*). Mūzikā dramatismu atklāj tikai dziesmas minorīgā vidusdaļa (pamattonalitāte ir *B dur*, vidusdaļa *b moll*). Šāds risinājums, domājams, bijis apzināts, ar septiņgadīga bērna pasaulzuvērei neparastu ieceri veidots: nāve kā atbrīvošanās, atpestīšana no šīspasaules ciešanām.

¹⁷ Olga – vēlāk Olga Krastiņa (1900–1984); Erna – vēlāk Erna Reinvalde (1908–1988).

¹⁸ Arī vēlāk Lūcija Garūta ir daudzu savu solodziesmu tekstu autore.

¹⁹ Daina Pormale papildina: *Jā, tā bija priecīga ziņa (Garūta pati šo dziesmu nezin kāpēc it kā nenovērtēja). To zinot, māsa Ernas rosināti, 1972. gada maijā – Garūtas 70 gadu dzimšanas dienā – kafejnīcā „Daile” pasūtījām torti ar dziesmas „Jūrnieks” pirmajām taktīm – „Es esmu jūrnieks, – Tev, mana jūra...”. Tās pārrakstīju un aiznesu meistaram, lai tās uzzīmē ar šokolādi uz lielās tortes. Komponiste bija priecīga, tā bija arī kā sava veida dziesmas rehabilitācija. Jo bija taču daudz citu, atzītu dziesmu, kuru citātu būtu varēts likt šajā goda vietā (Pormale 2008).*

Silvijas Stumbres grāmatā (Stumbre 1969: 17) lasām arī par citiem bērnu dienu sacerējumiem, kas demonstrēti gan mājas koncertos, gan skolā. Diemžēl neviens no tiem nav saglabājies.

Vienkāršā melodija, kas sākas ar romantiski lirisko sekstas²⁰ intonāciju, pavisam nepārprotami nāk no bērnodienām. Harmoniskās krāsas arī ir samērā vienkāršas, aprobežojoties ar pamatfunkciju akordiem. Tomēr zīmīgi, ka tonikas trijskanis tiek lietots nevis tā konsonantajā pamatvariantā, bet gan ar sekstu: šāda saskaņa vēlāk kļūst par vienu no Garūtas iemīļotākajām harmonijas krāsām (sk. 1. piemēru 4. pielikumā). Koloristiski ļoti bagāta, izteiksmīga ir faktūra (šai gadījumā gan nav pārliecības, ka tāda tā bijusi arī dziesmas pirmvariantā) – sākumā ar vienveida arpedžo dažādu reģistru mijā atainoti nelieli jūras vilnīši, kas dziesmas vidusdaļā (no *Agitato*, vēstījums par vētras sabangoto jūru) pāraug straujās, vērienīgās pasāžās – kā Garūtai arī vēlāk raksturīgi, gandrīz pa visu klaviatūru; savukārt reprīzē (*Tempo I*) sākotnējos *vilnīšus* papildina īsas aprautas pasāžas augstajā ceturtās-trešās oktāvas reģistrā, *pp–ppp* dinamikā – visas dziesmas klusā kulminācija, kas gūst sevišķi trauslu, intīmu skanējumu.

Jūrmalā dzimusi interese arī par citu sfēru, kas vēlāk spēcīgi atbalsojusies Garūtas mūzikā – lidojuma tematiku. Daina Pormale stāsta:

Jūrmalā ap 1910. gadu notika arī pirmie izmēģinājuma lidojumi, kas aizrāva Garūtu – tos veica lidotājs Eduards Pulpe [1880–1916 – D. E.]. Tieši tajos laikos aizsākās viņas interese par lidošanu (un vēlāk, redzot, ka tehnikas sasniegumus izmanto arī ļaunos nolūkos – kad tās pārtapa par iznīcinātājām [..], šīs tēmas risinājumā ienāca dramatisms). Bērnībā Lūcija pati dzimtajās mājās Rīgā, Tērbatas ielā 18, ietinusies baltā palagā, iztēlojoties tos kā spārnus, lēkusi lejā no drēbju skapja – sāpīgi sasitusies; tad arī sākušās muguras problēmas, kas vispār raksturīgas mūsu dzimtai (Pormale 2008).

Līdztekus ārpusmuzikāliem iespaidiem jaunās personības veidošanos, protams, ietekmēja arī viņas mūzikas skolotāji – ievērojamais čellists Oto Fogelmanis, kas Garūtai kopš 1909. gada 2–3 gadus mācīja klavierspēli, vēlāk pianiste Marija fon Žilinska, mūzikas teorijas pasniedzējs Nikolajs Alunāns.²¹

Kopš skolas gadiem Lūcija kopā ar vecāko māsu Olgu bijušas kaislīgas operapmeklētājas. No Silvijas Stumbres grāmatā minētajām, abu meiteņu apjūsmotajām izrādēm (Antona Rubinšteina *Dēmons*, Džakomo Pučīni *Toska*, Šarla Guno *Mefistofelis*, Pētera Čaikovska *Jolanta* un *Jevgeņijs Oņegins*) īpaši jāizceļ pēdējā, kurā Garūta saklausījusi sev stilistiski tuvu stīgu:

Kā meitene brīnījās, izdzirdot „Oņeginā” „savu gabalu”! Kādai Čaikovska melodijai bija kaut kas ļoti radniecisks ar viņas pašas kompozīciju (Stumbre 1969: 17).

²⁰ Par šīs intonācijas nozīmību romantisma laikmeta liriskajā melodikā rakstījis, piemēram, Ļevs Māzelis (Mazel' 1979: 71).

²¹ Plašāk par viņas mūzikas nodarbībām sk. Silvijas Stumbres grāmatu (Stumbre 1969: 11, 12, 18). Tepat arī par Garūtas mācībām Maldoņa (1909–1915), Beķeres (1915–1918) un 1. Rīgas pilsētas vidusskolā (1919) (Stumbre 1969: 12–21).

Šī līdzība, domājams, nav bijusi nejauša, jo Garūtas kamerfunkā tiešām varam rast dažas stilistiskas sasauces ar Čaikovska daiļradi – gan pašā mūzikas valodā, gan dramaturģijā, formveides principos. To apliecinās arī darba gaitā plašāk analizētā Sonāte vijolei ar klavierēm (sk. 1.3.2. nodaļu).

Pēc D. Pormales atmiņām, Jūrmalas vasaras koncertiem mazo māsu Garūtu bērniā (tāpat kā viņu mūža turpmākajos gados) bija liela nozīme (Pormale 2008). Rīgas un Jūrmalas koncertdzīve 20. gadsimta sākumā bija visai piesātināta. Lai gan romantisma laikmeta mūzika dominēja, tomēr ik pa brīdim pavērās iespēja izjust arī citas stilistiskās vēsmas. Tā, piemēram, Emīls Dārziņš 1909. gada 11. jūlijā atzīmē, ka 8. jūlija simfoniskajā koncertā Majoros

[..] mūsu ziņkārību vispirms saistīja jaunā franču komponista Kloda Debisī (Debussy) „Petite Suite” („mazā svīta”). Debisī, kura vārds uz mūsu Majoru programmām parādās pirmo reizi, ir modernās franču komponistu skolas galva (citēts pēc: Dārziņš 1951: 213).

Šo koncertdzīves faktu šķiet būtiski minēt, jo Garūtas vēlāko gadu daiļradē patiesi izpaudīsies atsevišķas sasauces arī ar Debisī mūzikas stilu. Taču, vai to noteikuši bērniā gūtie iespaidi Rīgas un Jūrmalas koncertos, vai arī klavierspēles nodarbības, lasīšana no lapas, vai 20. gadu studijas Parīzē – uz šo jautājumu, protams, atbildi vairs neradīsim. Vienīgā konkrētā mūsdienās pieejamā liecība par Garūtas iespaidiem caralaika koncertdzīvē lasāma Silvijas Stumbres grāmatā:

Atmiņā vēl joprojām dzīvi saglabājušies iespaidi par svētdienas koncertiem pirmā pasaules kara laikā tagadējā Akadēmiskajā Drāmas teātrī, piedaloties tā laika ievērojamākajiem solistiem. Gluži noraudājusies aiz sajūsmas, meitene klausījās Alfrēda Kalniņa dziesmu „Pār manas dzimtenes tīreļiem” Paula Saksa izpildījumā. Atmiņā ļoti dziļi iegūlās arī tautas dziesma „Padziedāsim nu, bāliņi, visi vienā pulciņā!” Ādolfa Kaktiņa saviļņojošajā priekšnesumā (Stumbre 1969: 15).

Tātad, iespējams, pirmā saskare ar laikmetīgo latviešu mūziku noritēja kara gadu rūpju un nemiera zīmē. Arnolds Klotiņš skaņdarbu, kas Garūtu tik ļoti aizkustinājis – Alfrēda Kalniņa *Pār manas dzimtenes tīreļiem* (Viļa Plūdoņa vārdi, 1915) – dēvē par vienu no bēgļu lirikas paraugiem, kas raksturīgi šī perioda latviešu dzejai un vokālajai mūzikai (Klotiņš 1979: 208). Arī tautasdziesma *Padziedāsim, nu, bāliņi* ar grūtsirdīgi tverto radu/tautiešu izklišanas motīvu guva īpašu skanējumu tieši bēgļu laika kontekstā. Lūciju Garūtu un viņas tuvākos divu revolūciju (1905, 1917²²) un Pirmā pasaules kara (1914–1918) nemierpilnais vēsturiskais fons neskāra tik tieši un sāpīgi kā daudzus citus – pašās dramatiskākajās peripetijās ģimene netika

²² Ar 1917. gada februāra revolūciju saistīta atmiņu lappuse, ko savulaik uzklāusījusi Daina Pormale: *Lūcija ar māsu Olgu iet uz ģimnāziju un pa ceļam redz, ka uz ielas, pie kādas iestādes, vai, ņem nost cara ģerboni – ā, tātad kas noticis! Vēlāk noskaidrojies, ka tā bijusi revolūcija Petrogradā* (Pormale 2008).

ierauta, arī bēgļu gaitās tā nedevās. Tomēr vispārējā gaisotne nenoliedzami atstājusi savu zīmogu. Komponistes atmiņas par šo periodu savulaik uzklausījusi Daina Pormale:

Garūtu māja bija ļoti viesmīlīga. Par to gādāja māsu Olgas, Lūcijas un Ernas mammaņa Jūle. Neviens ciemos atnākušais neaizgāja no šīs mājas nepacienāts, kas, atceroties tos laikus, nemaz nevarēja būt tik vienkārši: bija I. pasaules karš; tad laiks, kad veidojās Latvijas valsts, un tā tālāk. Un tieši Rīgā to varēja izjust visasāk – sava loma bija gan kara apstākļiem, gan vairākkārtējai varas maiņai. Cīņa, kā sagādāt pārtiku, kas laukos savā ziņā tomēr laikam bija vieglāk... Un radu laukos nebija, kas varētu līdzēt, jo ne vien Garūti, bet arī Brenči (Jūles meitas uzvārds) bija jau rīdzinieki.... Taču arī šajos nemierīgajos laikos Garūtu mājās notika mēģinājumi, kuros meitas gatavojās mūzikas stundām, eksāmeniem un koncertiem. Valdēja gaiša noskaņa, neraugoties uz skarbajiem apstākļiem (Pormale 2008).

Kara gaisotne pēc vairāk nekā desmit gadiem atbalsojusies komponistes daiļradē, tajā skaitā kamerdarbos. Interesanti atzīmēt, ka pirmā pievēršanās folkloras motīviem gan vokālās kamermūzikas, gan klaviermūzikas jomā saistīta tieši ar kara tēmu, turklāt dramatiskā tvērumā (*Div' dūjiņas* apdare balsij un klavierēm, 1926; Variācijas par tautasdziesmu *Karavīri bēdājās* klavierēm, 1933). Marisa Vētras atmiņās minēts, ka abi šie darbi radušies, vēstuļu iedvesmoti (Vētra 1935: 4).²³ Jaunā pakāpē latvietības/kara tēmu turpinās arī Otrā pasaules kara gadu solodziesmas un, protams, kantāte *Dievs, Tava zeme deg!* (1943).

1.2. Studiju gadi (1919–1925)

1.2.1. Dzīves un mūzikas iespaidi

Latvijas Konservatorijā Lūcija Garūta studējusi no 1919. gada. 1924. gadā viņa absolvējusi Jāzepa Vītola kompozīcijas klasi, 1925. gadā – Ludmilas Gomanes-Dombrovskas klavieru klasi.

Mācības Vītola kompozīcijas klasē Garūta raksturojusi plašākā apcerējumā almanaha *Latviešu mūzika* slejās (Garūta 1964). Jāteic gan, ka šis raksts neatklāj principiāli jaunu informāciju par vispārzināmo *Vītola skolu* – tas atspoguļo gan Garūtas un citu audzēkņu cieņu un bijību pret profesoru, gan Vītola tieksmi dot stingrus pamatus klasiskās formveides un harmonijas izpratnei, ko audzēkņi uzdrīkstējās pārkāpt vien paša Vītola rosināto *blīnu vakaru* humoristisko priekšnesumu ietvaros – piemēram, *par spīti aizliegtām paralēlām secībām, spēlēju „Kvartu deju uz kvintu parketa”* (*labajai rokai vienīgi kvartas, kreisajai – vienīgi kvintas*) (Garūta 1964: 182). Interesanti atzīmēt, ka vēlāk atsevišķos skaņdarbos (piem., etīdē *Steinway* ilgskanās pedālim *Zēns ar brīnumkoklīti*) tieši paralēlas kvartas ienes impresionistisku harmonijas niansi (sk. 25.a piemēru 4. pielikumā).

²³ Nav gan izdevies noskaidrot, kādas vēstules šajā gadījumā domātas.

Tomēr bija kāds personiskās dzīves notikums, kas piešķīra traģiskas zīmogu šim komponistes mūža posmam: tuva drauga un muzicēšanas partnera, topošā komponista Ādolfa Komisāra slimība un nāve. Daina Pormale viņu intervijā Daigai Mazvērsītei apzīmē kā *Lūcijas Garūtas pirmo lielo romantisko mīlu* (Mazvērsīte 2004: 7). Ja ne šis agrās jaunības pārdzīvojums, komponistes personiskā dzīve, iespējams, būtu izvērtusies pavisam citādi. Intervijā Oļģertam Grāvītim Lūcija Garūta atceras:

[1919. gadā] *bija nāvē aizgājis ar diloni sirsnīgs draugs Ādolfs Komisārs, ar kuru mēs kopā spēlējām Bēthovena simfonijas, kurš man bija pavēris Skrjabina pasauli. [...] Ādolfs Komisārs bija ļoti slim. Viņš ļoti mīlēja Skrjabinu. Un neaizmirstamā atmiņā man ir palikuši svētdienas rīti, – kad es iegāju, tad viņa māmiņa man teica: „Mēs jūs gaidām kā saulīti!” – un es spēlēju viņam Skrjabina Prelūdijas, visvairāk opus 11. Viņš tik ļoti viņas mīlēja. Dažreiz pienesa pie gultas notiņas, un viņš man teica: „Lūk, šito vietīņu” – viņš vēl drusku gribētu tā dzirdēt. Lūk, varbūt tā to vietu.” Un es centos atkal izspēlēt tieši tā, kā viņam tas bija sirdī ieskanējies. Un man jāsaka, uz šiem svētdienas rītiem es gatavojos tā, kā uz lieliem koncertiem, lai tikai varētu nospēlēt tā, kā es varētu prieku sagādāt (Garūta 1975).*

Ādolfa Komisāra nāve, kā atzīmē Silvija Stumbre, Lūciju Garūtu spēcīgi ietekmēja – pēc tam viņa ilgus gadus nespēja spēlēt Skrjabina prelūdijas (Stumbre 1969: 160).

Būtiska Garūtas radošās darbības šķautne Konservatorijas gados bija klavierspēle. Savā autobiogrāfijā viņa apliecina, ka aktīvai pianistes koncertdarbībai nodevusies jau kopš pirmā studiju gada (1919/1920), lai gan iepriekš uzstājusies arī skolas vakaros. *Kā pianists koncertos sāku piedalīties ļoti intensīvi tūlīt ar pirmo gadu Konservatorijā, t. i., 1919/20 māc. gadā (arī ārpus Rīgas – pilsētās un laukos)* (citēts pēc: Grāvītis 1968).

Augstskolā Garūta sākotnēji apguva klavieres pie pasniedzējas, ar kuru aizsākusi sadarbību jau cariskās Krievijas laikā privāti – Marijas fon Žilinskas. Viņas atmiņu pieraksti par šo pedagoģi (bijušo Antona Rubinšteina skolnieci) glabājas Rakstniecības un mūzikas muzejā. Tajās Garūta līdzās cilvēciski sirsnīgam portretējumam akcentē pasniedzējas uzskatus spēles tehnikas jomā, līdz pat ļoti konkrētu paņēmieni izklāstam:

M. Žilinskaja grieza vērību uz to, lai piektais un, varbūt, arī ceturtais pirksts spēlējot neatliktos, jo tas darot pirkstus vājus, zūdot kristāltīrā spēle pasāzās, rodoties negludā spēle, kad visi pirksti nepiesit vienādi. [...] Es pati biju toreiz jauna, bet vecākas paaudzes mūziķi zināja stāstīt, ka Pēterpilī Marijas Žilinskajas klavieru klases skolniekiem bijusi uzkrītoši tīra tehnika (Garūta b. g. a: 3).

Pēc Žilinskas pēkšņās nāves (1920) par Garūtas pedagoģi kļuva Hanss Šmits. Spriežot pēc komponistes apraksta, daudzējādā ziņā viņa pieeja bija pretstats iepriekšējās pedagoģes mācību metodēm:

Neko nezinu pastāstīt par viņa uzskatiem spēles tehnikas apgūvē. [...] Hanss Šmits nekad nelika man spēlēt stundā gammas, arpēdžijas vai citus vingrinājumus. [...] Viņš man vienmēr izmeklēja skaņdarbus ar dziļu saturu, nereti jo liela, plaša apjoma skaņdarbus, līrisma un dramatisma pilnus. [...] Nereti viņš man nesa grāmatas par

komponistu, kura darbu spēlēju; deva uz mājām izlasīt, vai arī pats lasīja man priekšā kādas lapaspuses, kas deva saskatīt, ko komponists pārdzīvojis tanī laikā, kad skaņdarbs radies [..]. Sevišķi, kā es jutu, Hanss Šmits mīlēja Brāmsu. Man šķiet, ka Brāmsa mūzikas cildenums bija tuvs pašai Hansa Šmita būtībai (Garūta b. g. a.: 4–5).

Kā jau zināms, Šmits bijis Brāmsa personisks draugs un arī vairāku viņa solodziesmu, t. sk. *Sapfo odas* op. 94 nr. 4 (1881), teksta autors.²⁴ Vēlāk Garūta Brāmsa mūzikai ierādījusi lielu vietu savā pianistes repertuārā. Kā atzīmē Silvija Stumbre (Stumbre 1969: 27), īpaši tuvas viņai bijušas Variācijas par Šūmaņa tēmu *fis moll* (zīmīgi, ka arī jaunās latviešu komponistes pirmais Variāciju cikls, 1921, sacerēts šajā tonalitātē). Tomēr kopumā pašas Garūtas mūzika ar tās tiešo emocionalitāti ir visai tāla Brāmsa introvertajam izteiksmes veidam. Viens no nedaudziem izņēmumiem līdžās jau minētajām Variācijām ir *Meditācija* klavierēm (1935). Interesantu liecību sniedz pianists Valdis Jancis: kā Lūcija Garūta viņam stāstījusi, Garūtas *Meditācija* (1935) veltīta tieši Hansam Šmitam (Jancis 2010). Acīmredzot tāpēc tās tēma atvasināta no Šmita *Albuma lapas* (sal. 2.–3. piemēru 4. pielikumā). Garūta mainījusi skaņkārtu – minoru aizstājusi ar mažoru – un piešķīrusi skaņdarbam citu, vēl *brāmsiskāku* faktūras veidolu (trausli noktirnisku arpedžo vietā – cildens korāliskums; arī zemāks reģistrs). Uz šī darba pirmajām taktīm varētu attiecināt Brāmsa mūzikas pētnieka Valtera Zīgmunda-Šulces vārdus par klavieru *vienkāršu kordziedājumu pianissimo*, kas ieskanas, piemēram, Brāmsa Intermeco – miniatūrā no Sešiem klavierdarbiem (*Sechs Klavierstücken*) op. 118 (Siegmond-Schultze 1966: 115). *Brāmsiska* noskaņa jaušama arī ilgstošajā un pakāpeniskajā attīstībā; taču, kad beidzot sasniegta kulminācija (*Ancora più sostenuto, maestoso, solenne*), tās kaisme jau pārspēj Brāmsa klavierminiatūru kulminācijām tipisko.

Silvijas Stumbres monogrāfijā aprakstīta viena no pirmajām jaunās pianistes publiskas uzstāšanās reizēm, kas guvusi rezonansi presē – piedalīšanās Konservatorijas audzēkņu koncertā, kur viņa kopā ar topošo komponistu un pianistu Oļģertu Kreišmani četrrocīgi spēlējusi Volfganga Amadeja Mocarta Koncertu divām klavierēm²⁵ orķestra pavadījumā (Stumbre 1969: 28). Tiesa, 1922. gads Stumbres grāmatā norādīts kļūdaini – kā liecina recenzentu atsauksmes, šis koncerts risinājies gadu vēlāk, 1923. gada aprīlī. Tobrīd Garūta jau bijusi Ludmilas Gomanes-Dombrovskas audzēkne.²⁶ Laikraksts *Jaunākās Ziņas* 1923. gada

²⁴ Plašāk par to sk. Jāņa Torgāna pētījumu (Torgāns 1997). Arī Hansa Šmita daudzpusīgā radošā darbība (pianists, komponists, dzejnieks) liecina par zināmu radniecību Garūtai – daudzu savu vokālo darbu teksta autorei.

²⁵ Acīmredzot domāts Koncerts *E dur* K 365 (316a). – *D. E.*

²⁶ Mācības pie Gomanes-Dombrovskas sākās 1922. gadā, pēc Šmita nāves. Garūtas atmiņas par šo klavierspēles pedagoģi plašāk sk. Stumbres grāmatā (Stumbre 1969: 28).

24. aprīlī publicējis šim notikumam veltītu Ernesta Brusubārdas rakstu (*Konservatorijas orķestra simfoniskais koncerts*), kurā lasām:

Patīkami bij noklausīties Mocarta koncertu 2 klavierēm ar orķestra pavadījumu, kur kā solisti piedalījās L. Goman klases audzēkņi O. Kreišmanis (1. klav.) un Lūcija Garūt (2. klav.). Savu atbildīgo uzdevumu jaunie, apdāvinātie pianisti izpildīja visai sekmīgi un atveidojumā uzrādīja labu muzikālu nojautu (Brusubārda 1923).

Šī gan ir vienīgā liecība par Garūtu kā par Mocarta interpreti. Zināms vēl, ka no Vīnes klasiķiem viņai tuvs bijis Ludvigs van Bēthovens (viņa simfonijas savulaik atskaņotas četrrocīgi ar Ādolfu Komisāru – sk. Stumbre 1969: 22)²⁷. Tomēr galveno vietu komponistes tābrīža repertuārā ieņēma romantiskā klaviermūzika. To apliecina arī Konservatorijas beigšanas programma, kas minēta Silvijas Stumbres grāmatā: *Šūmaņa mazie klavierdarbi (Warum? u. c.), Šopēna mazurkas, Lista Balāde si minorā* (Stumbre 1969: 52). Tiesa, programmā ietverts arī viens baroka stila paraugs (Johana Sebastiāna Baha *Hromatiskā fantāzija un fūga*) un Vīnes klasiķa Bēthovena Sonāte op. 110; taču raksturīgi, ka arī šis darbs pārstāv viņa daiļrades vēlīno periodu un iezīmīgs ar visai brīvu, romantisku sonātes cikla traktējumu. Un vēl – eksāmena programmā bijuši Artura Onegēra *Septiņi mazi klavierdarbi*, tolaik pavisam nesen (1920) tapis opuss. To iekļāvums repertuārā atklāj komponistes interesi par franču moderno mūziku, kas vēlāk uzplaiksnīs vēl jo spilgtāk. Jāatzīmē, ka te izpaužas arī kāda Latvijas 20.–30. gadu kultūras dzīvei kopumā tipiska tendence, kuru literatūrzinātniece Benita Smilktiņa raksturo šādi:

[..] vislielākā vērība tika pievērsta Francijai. Tāpat kā savulaik uz Pēterpili, tagad studiju nolūkos vai arī kā tūristi radošās inteliģences pārstāvji visbiežāk devās uz Parīzi. Sistemātiski un lietpratīgi visdažādākā veida informācija par Francijas senākām un jaunākām kultūras dzīves norisēm bija visai ikdienišķa parādība (Smilktiņa 1999: 24).

Līdztekus studijām 1919.–1921. gadā norit pianistes repetitores darbs jaundibinātajā Latvijas Nacionālajā operā.²⁸ Komponistes izaugsmei tas bijis svētīgs daudzējādā ziņā. Vispirms, caralaikā operizrādēs gūto iespaidu klāstu tagad papildinājuši vēl jauni – līdzās jau iemīļotajām Čaikovska operām par jaunās mākslinieces aizraušanos kļuva Riharda Vāgnera mūzikas drāmas. Pati Garūta atceras:

²⁷ Bēthovena un Skrjabina vārdus Garūta izceļ, arī raksturojot studiju gados gūtos iespaidus Teodora Reitera diriģētā koncertā: *Man bija 17-gadu, kad nokļuvi simfoniskā koncerta mēģinājumā, kur Teodors Reiters iestudēja Skrjabina 2. simfoniju. Klausījos visdziļākā saviņņojumā [..]. Pateicoties mūsu lielajam diriģēšanas meistaram, esmu iepazinusi ģeniālā Bēthovena simfoniju [..] varenību (Garūta 1972c). Interesanti, ka pianists Valdis Jancis, kurš ar Garūtu sadarbojās jau pēckara periodā – jo īpaši 50. gados – šos abus komponistus arī min kā Garūtai vistuvākos (Jancis 2010).*

²⁸ Šīs darbības aizsākumā nozīmīga loma bijusi Komisāru ģimenei. Kā atzīmē Daina Pormale, *Voldemārs Komisārs [Ādolfā Komsāra brālis – D. E.] Garūtu uzaicināja strādāt par pianisti-repetitori operā, kur bija baletmeistars (Mazvērsīte 2004: 72–75).*

Nebija nevienas „Tanheizera” izrādes, kurā es nesēdētu orķestra ložā starp operas cilvēkiem. [...] Dažkārt pat cīnījos pati ar sevi: vajadzētu palikt vakarā mājās, gatavot darbus Konservatorijai; nolēmu palikt vakarā mājās, zināju – nu paiet pirmais cēliens, nu sākas 2. cēliens, beidzot neizturēju: „Māmulīt, es aizsteigšos vēl dzirdēt „Tanheizera” 3. cēlienu, – un māmiņa saprata mani (Garūta 1972c).

Garūtas kamerūzikā nav vērojama Vāgnera operu ietekme – kaut vai tāpēc, ka žanra specifika ir gluži atšķirīga.²⁹ Vienlaikus var atzīmēt, ka komponistes iecienītais, viņas kameropusos bieži izmantotais paņēmiens – visa skaņdarba *izaudzēšana* no sākotnējā tematiskā kodola (plašāk sk. 2. nodaļu), sākot ar tā variēšanu un beidzot ar spēcīgām transformācijām – sasaucas ar Vāgneram raksturīgajiem vadmotīvu attīstības principiem; tāpat viens no Garūtas iemīļotajiem, solodziesmu kulminācijās bieži lietotajiem akordiem – mažora nonakords (plašāk sk. 5.2., 5.4. nodaļu) – bijis tuvs arī vācu operkomponistam. Tomēr šī, protams, ir visai netieša saikne, kas vieno Garūtu ne vien ar Vāgneru, bet ar vēlīnā romantisma tradīciju kopumā.

Otrs svētīgs rezultāts koncertmeistares gaitām operā: par Garūtas tuviem draugiem, viņas solodziesmu regulāriem interpretiem un jaunrades iedvesmotājiem kļuva vairāki Nacionālās operas ievērojamākie dziedoņi – Milda Brehmane-Štengele, Mariss Vētra, Ādolfs Kaktiņš u. c. No viņiem īpašu lomu Garūtas dzīvē un radošajā darbībā guva Brehmane-Štengele. To apliecina komponistes vārdi kādā no vēstulēm, kas glabājas Mildas Brehmanes-Štengeles privātarhīvā:

Mīļā, dārgā Mildiņa. Tu jau pate to, varbūt, nenojauži, par cik daudzu, daudzu dziesmu dzimšanu man Tev jāpateicas: kaut arī Tavš vārds nav uz visām viņām, jo pat tad, kad uzrakstīts veltījums „Georges Crouzat”³⁰, šīs dziesmas skanējumu esmu vienmēr iekšēji dzirdējusi tādu, kā tas vienreizēji īpatnējā izteiksmē ir skanējis Tavā balsī (Garūta 1962).

Šie vārdi rakstīti jau mūža nogalē. Savukārt pati Brehmane-Štengele, atceroties sadarbības sākumu, norāda:

Šajā laikā [Garūtas studiju gados – D. E.] no Lūciņa saņēmu pirmo man veltīto dziesmu ar pašas autores sacerētiem vārdiem „Pavasars nāk” (citēts pēc: Brehmane-Štengele 1986: 132).

Viens no komponistes labākajiem draugiem, kas atstājis vairākas viņas personībai veltītas liecības savos rakstos (Vētra 1930, Vētra 1935), bija arī Mariss Vētra. Savukārt par Ādolfa Kaktiņa *dziļi izjusto dziedājumu*, kā stāsta Daina Pormale, *Garūta jūsmojusi jau bērnībā. Dziedātājs bijis stalts un it kā atturīgs, kas vēlākā sadarbībā mainījies* (Pormale 2008).

²⁹ Plašākas izpētes vērtā šajā rakursā gan būtu opera *Sidrobotais putns* (1938).

³⁰ Par Žoržu Kruzā (*Georges Crouzat*) plašāk sk. promocijas darba 1.3.1. nodaļu.

Visbeidzot, koncertmeistas gaitas operā un šī žanra mīlestība nenoliedzami ietekmējusi pašu Garūtas kameramūziku – daudzām tās lappusēm, kā liecinās turpmākā analīze, raksturīgs orķestrāls vēriens un plašums.

1.2.2. Komponistes debija un pirmās atsauksmes presē

Pati Garūta 1968. gada 26. aprīlī par savu komponistes debiju stāstījusi Oļģertam Grāvītim:

Kā komponists parādījos atklātībā 1921. g. konservātorijā ar Variācijām fa# minorā. Šīs variācijas dabūju ļoti daudz spēlēt visur Latvijā (citēts pēc: Grāvītis 1968).

Variācijas fis moll veltītas pāragri mirušajam draugam Ādolfam Komisāram un, pēc Garūtas vārdiem, tapušas 1921. gada vasarā.³¹ Darba nosaukums ir visai zīmīgs, jo variāciju žanram un formai vēlāk Garūtas mūzikā būs sevišķi būtiska vieta. Pirmais atskaņojums, kas guvis rezonansi presē, noticis Jāzēpa Vītola audzēkņu kompozīciju vakarā Latvijas Konservātorijā 1923. gada februārī. Jāpiebilst, ka tovar izpildīti arī citu nākotnē ievērojamu mūziķu, toreizējo studentu Jēkaba Graubiņa, Paulas Līcītes un Viktora Babina, darbi. Taču laikraksta *Latvijas Sargs* mūzikas kritiķim Jūlijam Ziediņam tieši Garūtas skaņuraksts šķitis visspilgtākais:

Sevišķi apdāvināta liekas komponiste L ū c i j a G a r ū t . Viņas variācijas klavierēm (autores izpildījumā) ir izjustas un izteiksmes bagātas. Katrā no viņām sajūtams ārkārtīgs dvēseles pārdzīvojums un ar aizraušanos, arī tehniskā ziņā diezgan veikli izpildītas, viņas klausītājā atstāja lielu iespaidu. Varbūt jaunā komponiste vēl nav atsvabinājusies no lielo reformatoru Lista un Šopēna iespaidiem, tā nejūtas vēl diezgan droša formas veidojumā (tās kompozīcijas saraustītas, tanīs daudz nemotivētu pārtraukumu), bet iedzimtais talants pie labas gribas bez šaubām ceļu sev izlauzīs un nākotnē mums nesīs dažu labu pārsteigumu (Ziediņš 1923).

Šī darba nošu materiāls diemžēl mūsdienās vairs nav pieejams, lai gan Silvijas Stumbres grāmatā sniegtais visai detalizētais apraksts liecina, ka viņas rīcībā Variācijas vēl bijušas (Stumbre 1969: 34–36). Tomēr Latvijas Radio saglabājies Vilmas Cīrules 1975. gadā veiktais kompozīcijas ieskaņojums. Sarunā ar šo rindu autori pianiste stāstīja, ka Garūta iedevusi viņai nošu manuskriptu neilgi pirms ieraksta un tūlīt pēc tam paņēmusi atpakaļ. Pats atskaņojums komponisti ļoti iepriecinājis (Cīrule 2007).

³¹ Silvijas Stumbres grāmatā ir pretrunīga informācija par skaņdarba tapšanas laiku (Stumbre 1969): 34. lpp. minēta 1922. gada vasara, savukārt 200. lpp. skaņdarbu rādītājā – 1921. gads. Pašas komponistes dzīves aprakstā, kas iekļauts viņas personas lietā Latvijas Komponistu savienības arhīvā (Garuta L. Ja. b. g.: 2), kā sacerēšanas laiks nosaukta 1921. gada vasara.

1924. gadā Garūta absolvēja Jāzepa Vītola kompozīcijas klasi ar **Sonāti fantāziju** *h moll*. Arī šī darba notis Lūcijas Garūtas fondam pagaidām nav izdevies atrast, taču Silvijas Stumbres grāmatā tas aplūkots visai detalizēti. Pēc viņas vārdiem, šajā kompozīcijā

[..] *sonātes formas interpretācija bija tuvāka romantiskās nekā klasiskās formas paraugiem. [...] Sonātē dominējošie šūmaniski skrjabiniskie mūzikas tēli liecina, cik stipri komponiste šajā periodā bija pakļāvusies iemīļoto skaņražu mūzikas ietekmei* (Stumbre 1969: 42–43).

Papildus priekšstatu par pazudušo opusu sniedz recenzijas, kas veltītas Lūcijas Garūtas Pirmajam kompozīciju vakaram jau pēc Konservatorijas beigšanas, 1926. gada 12. janvārī (turpmāk līdz 1943. gadam tādi bija vēl pieci). Līdzās dziesmu virknei tajā skanēja arī Sonāte fantāzija. Krievu laikraksta *Segodnja Večerom* mūzikas kritiķis Andrejs Zadonskis raksta:

Tajā viss ne tuvu nav vienlīdz vērtīgi. Pirmā daļa, Allegro appassionato, neatklāj pamatdomu un drīzāk līdzinās autores fiksētai improvizācijai, nevis fundamentam, uz kura var veidot veselu skaņdarbu, it īpaši tik reljefu kā sonāte. Scherzo fantastico rāda jau lielāku kontrapunkta meistarību, vienīgi tā izplūdušī vidusdaļa bojā visumā labo iespaidu. Toties finālā, īpaši maestoso posmā, kur mūzika izvērsas triumfālā mažora epizodē, ir brīnišķīgi radošās domas uzbangojumi, kas ļauj pareģot jaunajai autorei labus un plašus panākumus (Zadonskij 1926).

Jāpiebilst, ka improvizatoriskumu kā Garūtas stila īpatnību vēlāk reizēm atzīmē arī citi kritiķi. Piemēram, Rihards Oto Ginters norāda:

Pagaidām viņas skaņdarbiem vēl ir pārāk izteikts improvizācijas raksturs. Līdzīgi kā viņas dzejoļus nevar vērtēt kā patstāvīgus darbus, bet tie atklājas vienlaikus ar to muzikālo veidolu, arī viss kopums šķiet dzimis no mirkļa impulsa (Günther 1928).

Savukārt Jēkabs Graubiņš par Sonātes fantāzijas interpretāciju jau kādā 1930. gada koncertā raksta:

Ar viņas pašas sonātes atskaņojumu varēja maz apmierināties: tas bij pārāk vienmuļš, skaļš, ar asu piesitienu spēlēts. [...] Apbrīnošanas cienīga komponistes atmiņa: visu tā spēlē no galvas, – arī visus pavadījumus (Graubiņš 1930: 118–119).

Šī citāta pirmā daļa ir pārsteidzoša, jo nedaudzie Garūtas skaņieraksti, kas saglabājušies (sk. 3. pielikumu), neatspoguļo nekā no kritiķa minētajiem trūkumiem; arī fakts, ka viņa 20.–30. gados bijusi viena no iecienītākajām koncertmeistarēm, liek apšaubīt Graubiņa vērtējuma objektivitāti – lai gan, protams, arī izcilam pianistam gadās veiksmīgas un mazāk veiksmīgas uzstāšanās. Turpretī citāta otrā daļa sasaucas ar vairākām citām laikabiedru liecībām (Stumbre 1969: 30, Pormale 2008) – savulaik viņa daudzus pārsteigusi ar lielisko atmiņu (prasmi ātri apgūt no galvas jebkuru repertuāru, arī pavadījumus).

Studiju gados tapis arī Lūcijas Garūtas pirmais opuss stīgu instrumentam, kas saglabājies līdz mūsdienām – *Elēģija* čellam ar klavierēm (1922). 1923. gada februārī tā pirmatskaņota Konservatorijas studentu audzēkņu vakarā un izpelnījies laikraksta *Latvijas*

Sargs mūzikas kritiķa Jūlija Ziediņa atzinību: *Ievēribas cienīga arī viņas Elēģija violončellam* (Ziediņš 1923). Taču citā laikrakstā *Latvijas Kareivis* lasām:

Spilgta mākslinieciska izteiksme bija izjūtama Garūtes skicēs un priekšnesumos. „Variācijās” [fis moll, klavierēm – D. E.] gan puse atstājama vienkāršiem klases darbiem. Pārāk izplūdusi arī „Elēģija” (spēlēja čello Komisārs). Garūtei vēl piemīt labas pianistes spējas (Ramats 1923).

Elēģijā redzamas vairākas iezīmes, kas turpmāk komponistes kamerdarbiem būs visai raksturīgas. Vispirms jāmin formas trijdaļība, turklāt tieši instrumentālajiem ansambļiem atšķirībā no klaviermūzikas un solodziesmām par tipisku kļūs krass skaņkārtisks un līdz ar to noskaņas kontrasts vidusposmā vai vidusdaļā (sk. arī vijoļdarbus *Rudenī*, *Daina*). Interesanti atzīmēt vēl kādu uzbūves īpatnību: vienkāršās trijdaļu formas pirmais posms ir periods, kurā trīs reizes parādās sākummotīvs (8+6+4; attiecīgi, pirmā teikuma sākums, otrā teikuma sākums un otrā teikuma paplašinājums), tikai otro reizi, pretstatā malējām, tas skan dominantes tonalitātē. Tieši šāda reprīzes un variēšanas principu sintēze vēlāk kļūst par raksturīgu sākumtēmu izklāstam vairākos Garūtas kameropusos (piem., *Largo e andante religioso*, pirmais posms: 8+8+13 t.).

Arku ar vairākām solodziesmām (piem., *Zvaigznes un zeme*) iezīmē klavieru tremolo *Elēģijas* vidusposmā, kas rada plašu un pat orķestrālu skaņējumu. Lai gan komponistes agrīnajiem darbiem visumā raksturīga disonantāka izteiksme nekā vēlākiem sacerējumiem, tieši *Elēģijā* disonanšu un hromatismu īpatsvars ir neierasti liels – pat uz citu jaunības opusu fona (sk. 4. piemēru 4. pielikumā).

Šis ir vienīgais speciāli čellam un klavierēm sacerētais Garūtas darbs (savukārt divi citi darbi, *Lūgšana* un *Teika*, rakstīti vijolei vai čellam ar klavierēm). *Elēģijas* pirmatskaņotājs bija Pēteris Komisārs³² – pāragri mirušā Ādolfā Komisāra brālis, labs Garūtas draugs līdz pat viņas mūža beigām.

Nākamajā – 1923. gadā – top skaņdarbs vijolei (vai čellam) un klavierēm (ērgelēm) *Lūgšana*. Pirmatskaņojums notiek Rūdolfa Miķelsona koncertā 1926. gada 13. decembrī.

Miķelsona programma bij labi sastādīta un ļoti noskaņota: Sezāra Franka sonāte, Lalo „Symphonie Espagnole”, divi mazāki Debisī darbi un pirmo reiz Lūcijas Garūt

³² Par šī mūziķa lomu Garūtas dzīvē stāsta Daina Pormale: *Bija trīs brāļi Komisāri: Voldemārs – pirmais latviešu baletmeistars; Ādolfs – jaunās Lūcijas kolēģis un draugs, topošais komponists, kas aizgāja no dzīves jaunībā, saslimstot ar diloni, un Pēteris – čellists. Līdzīgi kā dziedātāja Milda Brehmane-Štengēle, Pēteris bija viens no retajiem Lūcijas kolēģiem, kas pēc kara palika Latvijā. Ļoti talantīgs. Vasarās – Vecāķos (no 1960. gada) – Pēteris bija arī viņas kaimiņš, tad varēja biežāk tikties un atcerēties senos laikus. Komisāru un Garūtu ģimenes bija pazīstamas jau no Lūcijas ģimnāzistes gadiem. Vēl viena, personīga stīga, – Pēterim dziļi sirdī bija Lūcijas jaunākā māsa Erna... Bet viņa izvēlējās par dzīves draugu Arvīdu – flautistu Arvīdu Reinvaldu...*

Ir kāds 20. gadu foto, kas apstiprina manas atmiņas: Lielupē, – tur, blakus Lūcijai, mammiņai, laimīgajiem Ernai un Arvīdam, vasarnīcas saimniecei, – arī Pēteris (armijas formā, un zinot apstākļus, var saskatīt, ka skumīgs...) (Pormale 2008).

„Lūgšana”. [...] *Garūtes „Lūgšana” patīkama skaņu glezna, kuru ar vajadzīgo noskaņu Miķelsons izpildīja komponistes pavadījumā –*

tā par šo notikumu vēstī laikraksta *Brīvā Zeme* mūzikas kritiķis (M. 1926). Līdzīgi kā otrā jaunības darbā – *Elēģijā* – arī *Lūgšanā* valda smeldzīga noskaņa. Tā vēlreiz apliecina, ka, neraugoties uz rosīgo, dzīvespriecīgo studentes Lūcijas tēlu, ko mums atklāj dažas Konservatorijas gadu epizodes (Stumbre 1969: 48–49), jaunā komponiste vientulības brīžos bieži kavējusies skumju pārdomu un rezignētu sapņu pasaulē. Parādās arī kāds jauns akcents, kas, iespējams, atklāj līdz šim mazāk apzinātu *Garūtas* mūzikas stilistisko avotu. To reprezentē klavieru kreisās rokas partijā ievadā ietverts motīvs, kuram vēlāk skaņdarbā būs būtiska loma – trīs atkārtoti *g*, kas skan kā klusi *liktens klauvēji* (sk. 5. piemēru 4. pielikumā, 1., 2. t.); atgriežoties pirms saliktās trijdaļu formas reprīzes (50.–52. t.), tie izklāstīti vēl divreiz, ikreiz oktāvu zemāk, turklāt vēl izcelti ar akcentiem. Šis pats motīvs ieskanas arī, jau tuvojoties izskaņai (64., 65. t.). Tādējādi tas veido arku, kas vieno visu skaņdarbu. No mūzikas tēlainības viedokļa *liktens klauvēji* motīvs sasaucas ar Bēthovena *Piektās simfonijas* sākumu. Kā jau vēstīju, vēl pirms dažiem gadiem Lūcija kopā ar savu draugu, pārāgri mirušo Ādolfu Komisāru līdzās Skrijabina klavierdarbiem bieži spēlējusi Bēthovena simfonijas.

Periodikā lasāmās laikabiedru atsauksmes liecina, ka nākamās miniatūras – *Teika* un *Rudenī* – tapušas ātrāk, nekā līdz šim pieņemts uzskatīt. Silvijas Stumbres grāmatā *Zvaigznes un zeme* norādīts, ka skaņdarbs *Rudenī* vijolei ar klavierpavadījumu sacerēts 1925. gadā, savukārt 1926. gadā radusies *Teika* vijolei vai čellam ar klavierpavadījumu (Stumbre 1969: 202). Taču jau 1924. gada 27. oktobrī *Latvijas Sargā* atrodama Jēkaba Mediņa recenzija par Rūdolfa Miķelsona koncertu, kur pieminēti abi šie skaņdarbi:

Ja koncerta pirmās daļas izpildījumu nekādā ziņā nevarējām respektēt, tad otrā nodaļā sniegtie Vītola „Melodija”, P. Jurjāna „Mazā svīta”, Paula Šūberta „Šūpla dziesma”, kā arī Garūt „Teika” un „Rudenī” bija laimīgāk izdevušies. Starp beidzamiem darbiem dzīvu interesi modināja Garūt novitātes kā tādas” (Mediņš 1924).

Šos skaņdarbus savā recenzijā izceļ arī J. Arnolds (Jēkabs Graubiņš)³³:

³³ Apskatot turpmāko koncertu recenzijas, redzams, ka šie darbi allaž pieminēti ar pozitīvu vērtējumu. 1926. gada 12. janvārī – komponistes Pirmajā kompozīciju vakarā – skaņdarbs *Rudenī* izskan Aleksandra Arnīša un autores interpretācijā. Jau nākamajā dienā pēc koncerta presē parādās arī vērtējumi. Ernests Brusubārda laikrakstā *Jaunākās Ziņas*: [...] *K o m i s ā r s izpildīja divas miniatūras, no kurām īpaši iepriecināja „Teika”. Uzmanību saistīja arī A. A r n ī š a atskaņota skice „Rudenī”* (Brusubārda 1926). S. Almazovs krievu laikrakstā *Слово: Konservatorijas audzēknis Komisāra kgs (viņa priekšnesumiem ļoti kaitē dobjaais tonis) bāli izpildīja divas čella kompozīcijas, no kurām labākā bija „Teika” – skaists, īss darbiņš. Arnīša kgs labi nospēlēja gluži jauku Garūtas kdzes gabaliņu „Rudenī” – tajā ir gan melodija, gan noskaņa, un, ja otrajā, rondoveida daļā iztīktu bez surdīnes, būtu pavisam labi* (Almazov 1926a). Pēdējai recenzenta domai patiesi varētu piekrist, jo mūzikas materiālam vidusposmā piemīt savs *asumiņš*, un skercozi dejiskā noskaņa šķiet, prasa spilgtāku, nevis surdinātu skaņu.

Jāatzīmē jaunās komponistes Garūtes 2 miniatūras: „Teika” un „Rudenī”. Tie ir izjusti, harmoniski un melodiski interesanti darbi, kuri, cerams, arvienu radīs čaklus atskaņotājus un atsaucīgus klausītājus (Graubiņš 1924).

Miniatūra **Rudenī** daudzējādā ziņā sasaucas ar citiem komponistes agrīnā perioda kamerdarbiem. Vientulības smeldze te izteikta jo īpaši spilgti, ko līdzās pārējiem līdzekļiem pasvīturo arī izraudzītā daudzdzimju bemolu tonalitāte – *b moll*. Šeit pirmoreiz sastopam komponistei tuvu melodijas veidošanas paņēmieni – tā izaug no vairākkārt atkārtota motīva, šādi Garūta vēlas jo vairāk izcelt skaņdarba emocionālo *atslēgvārdu* (līdzīga iezīme raksturīga arī *Teikai*, *Šūpuļa dziesmai*, *Largo e andante religioso*; ar pēdējo minēto darbu kopīga arī atkārtota mazās tercās apspēle *b moll*, kas vēlāk kļūs par kantātes *Dievs, Tava zeme deg!* intonatīvo kodolu; sal. 6., 7. un 19. piemēru 4. pielikumā). Vienlaikus tieši miniatūra *Rudenī* iezīmīga kā pirmais instrumentāldarbs, kas atspoguļo Garūtas daiļrades skercozi draisko un reizē folkloriski iekrāsoto šķautni, ko klaviermūzikā pārstāv jau vēlīnāki sacerējumi – atsevišķas variācijas no cikliem par *Karavīri bēdājās* (1933) un *Arājiņi, ecētāji* (1951) tēmām, kā arī vairākas miniatūras no Septiņām latviešu tautasdziesmām (1952). *Rudenī* šī žanriski stilistiskā sfēra parādās saliktas trijdaļu formas vidusdaļā (remarkas *scherzando, con sordino*): rotaļīgi apspēlētie, kāpjošie trihordi pauž attālu intonatīvu līdzību ar *Karavīri bēdājās* ceturto variāciju.

Nelielā vijoļ- (vai čella) miniatūra **Teika** ir radusies Garūtas agrīnajā daiļrades periodā, kam raksturīga sarežģīta un disonansēm bagāta mūzikas valoda; taču tā veidota viscaur diatoniskā skaņurakstā, sasaucoties ar viņas vēlākajiem instrumentālās kameramūzikas darbiem. Neskatoties uz tautisko kolorītu, šim darbam piemīt citiem agrīnajiem opusiem radniecīga ekspresija, kas divkāršās reprīzes formas vidusposmos izpaužas negaidīti spēcīgi.

Nosaukumam *Teika* Garūtas daiļradē ir īpaša vieta. Uz agrīnās vijoļminiatūras pamata vēlāk tapis arī viņas pirmais simfoniskais opuss ar tādu pašu nosaukumu (pirmatskaņots 1933. gada ziemā, Skaņražu kopas komponistu darbiem veltītā simfoniskajā koncertā Jāņa Mediņa vadībā). Savukārt klaviermūzikā kā *Teika* apzīmēta otrā no Četrām etīdēm *Steinway* ilgskāņas pedālim (arī 1933). Vijoļopusu *Teika* un klavierdarbu *Teika* tuvina gan diatoniskā mūzikas valoda (klavieru *Teikā* nav nevienas gadījuma zīmes!) un daudzviet pentatoniskais kolorīts, gan vienmērīgi vēstošais ritms (ceturtdaļu un astotdaļu pulsācija), gan klusinātā dinamika (izņemot attīstošos posmus, kur dinamika pieaug līdz pat *forte*); tā piešķir mūzikai dzidru un kolorītu skanējumu.

Raksturojot vijoļdarba *Teika* savdabību, interesi saista šī senatnīgi episkā skaņdarba dinamikas risinājums: tas sākas it kā no tālienes (*pp*), ar katru nākamo posmu skanējumam lēnām tuvojoties, līdz kulminācija iezīmējas miniatūras vidū – divkāršās reprīzes formas

pirmajā, dinamizētajā reprīzē (15.–18. t.), kur sākummateriāls skan *f* dinamikā un paplašinātā faktūrā; turpmāk tas lēnām atkāpjas un it kā izgaist tālēs. Pašas Garūtas daiļradē līdzīgu dinamikas modeli vēlāk sastopam arī klaviermūzikā – pirmajā etīdē *Steinway* ilgskanās pedālim *Sēru melodija* (1933). Iespējama analogija ar Kloda Debisī klavierprelūdiju *Nogrimusī katedrāle* – arī senatnīgas teikas iedvesmotu skaņdarbu. Garūtas *Teikā* harmoniskā valoda (atšķirībā no Debisī) nepārsniedz romantisko tradīciju ietvarus, kopīgs ir vien *tukšu* kvintu īpašais kolorīts; tomēr pats attīstības modelis ar ilgstoši, lēni rādītu tuvošanos un pēc tam attālināšanos neapšaubāmi sasaucas ar vienu no impresionistu iemīļotām koncepcijām, par ko plašāk rakstījusi Valentīna Holopova (Holopova 1979: 20).

Visu iepriekš minēto vijoļdarbu pirmatskaņotājs Rūdolfs Miķelsons (1905–1993) piederējis Garūtas tuvāko draugu lokam. Dainas Pormales savulaik uzklusītās atmiņas liecina, ka Miķelsons jaunībā bieži ciemojies Garūtu ģimenē, kur par sirsnību, mājīgumu un viesu cienāšanu gādīgi rūpējās topošās komponistes māmiņa Jūle; Rūdolfa māsa Alīda bijusi arī Lūcijas bērniņas draudzene. Vēlāk Miķelsons kļuva par Gaismas Krastiņas, Garūtas vecākās māsas Olgas meitas, krusttēvu, savukārt Lūcija Garūta – par Gaismas krustmāti (Pormale 2008).

Interesants ir vijolnieka Jura Švolkovska minētais fakts, kuram gan pagaidām nav izdevies rast apstiprinājumu citos avotos – savulaik (20. gadsimta 20. gadu pirmajā pusē) Miķelsonu un Garūtu saistījušas arī dziļākas personiskas simpātijas. Netiešs apstiprinājums tam varētu būt atklātne, ko abi mūziķi no Parīzes sūtījuši Pāvulam Jurjānam 1926. gada 31. martā. Pašam Švolkovskim Garūta savulaik atklājusi, ka vijoļdarbā *Teika* iešifrēts viņas uzvārds un Miķelsona vārds (mijoties nošu apzīmējumiem ar latīņu burtiem un klasiskā nošu raksta apzīmējumiem): *GAReUtA; ReUtDoLaFaSol* (sk. 8. piemēru 4. pielikumā). *Tādējādi Garūta ir vienīgā no viņas laikmeta latviešu komponistiem, kas savu vārdu ietērpusi mūzikā, rezumē vijolnieks* (Švolkovskis 2010).

Studiju gados arī radušās Garūtas pirmās solodziesmas. Par to pirmatskaņojumu precīzus datus pagaidām nav izdevies iegūt. No šīm dziesmām (*Pavasars nāk, Zelta sapnīt, aud vēl, aud, It kā klusa šūplā dziesma, Kaut spētu, Tunelis* un *Zem dzīvības koka*) plašāk pazīstama gaiši saviļņotā, pacilātā *Pavasars*. Tajā parādās vairākas Garūtas mūzikai vēlāk raksturīgas iezīmes – pentatonisks melodiskais kodols, strofu formas un trijdaļības sintēze³⁴ un svaiga, oriģināla, lai arī romantiķu tradīcijās sakņota harmoniskā valoda – var atzīmēt kaut vai spilgto, pēkšņam saules zibsnim līdzīgo enharmonisko modulāciju no bemolu uz diēzu sfēru (*B dur–A dur*, pirmās strofas beigās: 17.–20. t.).

³⁴ Vidusposma lomu šajā gadījumā pilda trešā strofa (remarka *Meno mosso misterioso*), kas iezīmīga ar tonalitātes, ritma un pavadījumuformulas atšķirību; teksts pretstatā malējo strofu saules, gaismas tēliem vēsta par *pusnakts telpu ar smaržainu elpu...*

1.3. Pēc Konservatorijas beigšanas (1926–1940)

1.3.1. Personiskā dzīve un tās iespaids uz mūziku

20. gadu otrā puse bija piepildīts, intensīvs laiks gan Lūcijas Garūtas radošajā darbībā (pirmie trīs kompozīciju vakari – 1926, 1928, 1929; pavadītājas darbs, t. sk. 1925–1926 Latvijas Radiofonā), gan personiskajā dzīvē. 1926.–1929. gads ir Garūtas dzīves periods, kad viņa visintensīvāk ceļo ārpus Latvijas. Pirmām kārtām te jāmin abi studiju braucieni uz Parīzi (1926, 1928). Garūtas Parīzē gūtie koncertdzīves iespaidi un viņas atmiņas par pedagogiem Polu Dikā (*Ducas*), Alfredu Korto (*Cortot*) un Izidoru Filipu (*Isidor Philipp*) atspoguļotas Silvijas Stumbres grāmatā (Stumbre 1969: 57–73), tāpēc pie šīs tēmas biogrāfiskā aspektā plašāk nekavēšos. Savukārt Francijas studiju ietekme pašas Garūtas mūzikā un spēles manierē dažādos rakursos aplūkota promocijas darba turpmākajās nodaļās (sk. 2. nodaļu, 3.3.1. nodaļu u. c.).

Taču līdztekus tīri muzikālajiem impulsiem Parīzes gadi dramatiski atbalsoja komponistes personiskajā dzīvē. Šajā laikā Garūta iemīl franču tēlnieku, savu vienaudzi Žoržu Kruzā (*Georges Crouzat*, 1904–1976). Veltījums viņam lasāms uz 1926. gadā tapušās dziesmas *Mans sapni* manuskripta (*Mon rêve* – pašas Garūtas teksts gan franču, gan latviešu valodā); šī kompozīcija izceļas ar gaišu, romantiski saviļņotu noskaņu. Tajā apdziedātās *melnās acis*, pēc Marisa Vētras atmiņām, bijis kopmotīvs veselam ciklam³⁵:

Brīnišķu iespaidu atstāj arī franču tautas mīlais raksturs, caur ko rodas vesels cikls dziesmu ar „melnām acīm”, pie kurām pieskaitāma arī brīnišķā „Šķīroties”: Par sapni paldies tev, draugs (Vētra 1935).

Diemžēl arī šai lielajai mīlestībai, līdzīgi kā attiecībām ar Ādolfu Komisāru, nebija lemts gūt piepildījumu. Par to plašāk stāsta Daina Pormale:

Astoņdesmitajos pienāca vēstule no Madame Georges Crouzat [Simonas Kruzā – D. E.], izrādījās, ka raksta viņa kundze [..]. Mana vecmāmiņa Olga uzsāka saraksti, atjaunojot savas franču valodas zināšanas, un izrādījās, ka Žorža Kruzā tante nebija nodevusi [Žoržam – D. E.] Garūtas vēstules, bet nebija arī tās iznīcinājusi. Iespējams, viņai nepatika, ka Lūcija bija ārzemniece... Tēlnieks tās vēlāk bija atradis, bet viņš jau bija salaulājies ar savu sievu un neplēsa vēstules vaļā aiz cieņas pret rakstītāju. [..] Tās vēstules esot bijušas skaistas, un tajās pavērās tāda pasaule! Tādēļ viņa nolēmusi sameklēt to rakstītāju. Tad uzzinājām, ka abi mākslinieki bija aizgājuši no dzīves apmēram vienā laikā... Žoržiņš, tā Garūta sarunās sauca tēlnieku, četrus piecus mēnešus agrāk³⁶ (citēts pēc: Mazvērsīte 2004).

³⁵ Ar cikla jēdzienu Mariss Vētra, visticamāk, apzīmējis vienkārši dziesmu kopumu: katrā ziņā nevienā avotā nav ziņu, ka viņa minētās dziesmas būtu paredzētas atskaņošanai kā vienots cikls.

³⁶ Lūcija Garūta mirusi 1977. gada 15. februārī, Žoržs Kruzā – 1976. gada 4. jūnijā.

Lūcija Garūta tuviniekiem nav daudz par šīm attiecībām stāstījusi (Pormale 2008). Arī Silvijas Stumbres grāmatā (Stumbre 1969) neparādās Žorža Kruzā vārds. Tomēr pārdzīvojumi acīmredzot bijuši dziļi – tie daudzējādā ziņā izskaidro viņas tālaika mūzikas traģisko ievirzi; sāpju un vilšanās sajūta vistiešāko izpausmi radusi dziesmā *Skumstošā mīla* ar komponistes vārdiem (1929; *Kādēļ tu nedusi, kādēļ tu nedusi, mana nāvei nolemtā mīla..*). Šajā pašā periodā, 1927.–1929. gadā, tapušas arī Četras prelīdes klavierēm – skaņdarbi, kuru noskaņā un mūzikas valodā ļoti daudz kopīga ar tālaika mīlas liriku. Sasaukšanos netieši apliecina arī pianista Valda Janča atmiņas, ka Garūta divām pēdējām no prelīdēm (*cis moll* un *Des dur*) devusi programmatiskus apakšnosaukumus – *Skumjās ilgas* un *Trauksmainās ilgas* (Jancis 2010)³⁷. Jau verbāli te iezīmējas sasaukšanās ar viņas solodziesmām *Džanemas dziesma* (1928; pārsvītrotais nosaukums uz nošu manuskripta JVLMA bibliotēkā – *Bezvārda ilgas*) un *Ilgas* (1929; abām dziesmām komponistes teksts).

Pārvarēt *skumstošās mīlas sāpes* Lūcijai Garūtai palīdzēja draugi, viņu vidū jau daudz citētais dziedātājs Mariss Vētra. Viņam arī veltīta šajā laikā tapusī dziesma *Draugs* (1926). Savukārt Rūdolfam Miķelsonam kāzu dienā veltīta *Svētā mīla* (1929) – viens no populārākajiem Garūtas darbiem, savdabīgs pretexts *Skumstošajai mīlai*. Tapusi jau pēc rūgtiem pārdzīvojumiem personiskajā dzīvē, tā atspoguļo citu, plašāku mīlas izpratni. Mīlestības jūtas vērstas nevis pret kādu konkrētu cilvēku, bet tvertas vispārīgi; tā ir mīlestība uz cilvēci, uz pasauli.

Iespējams, mešanās darba virpulī bija savveida reakcija uz personiskās dzīves pārdzīvojumiem. Lūcija Garūta gan regulāri strādājusi jau kopš bērnības – jau meitenes gados viņa bijusi klavieru privātskolotāja, 1919.–1921. gadā, kā jau atzīmēts, pianiste repetitore Latvijas Nacionālajā operā, savukārt 1926. gadā uzsākusi darbu Rīgas Tautas konservatorijā. Savukārt uz 20. gadu beigām attiecināms Marisa Vētras rakstītais:

[..] pēdējā laikā viņai gaužām daudz jāstrādā Tautas konservatorijā kā teorijas un klavieru klases vadītājai, kā arī ar privātskundām, lai ... nu, katrs jau zina, kāpēc – un viņa nu jau pusgadu nespēj nodoties savam īstam darbam – kompozīcijai, jau pusgadu (pat vairāk!) viņa nav sacerējusi pat nevienu dziesmiņu. Pat no koncertiem brīvos vakarus viņai nolaupa viņas draugi, kas bez viņas nevar ne sagatavot, ne nodziedāt grūtākus koncertus (Vētra 1930).

Citviet Mariss Vētra norāda:

[..] daudzi visā Latvijā..prot izlietot Garūtu Lūcijas lielo talantu peļņas nolūkos – pārāk bieži viņa uzstājās visvisādos koncertos bez kādas atlīdzības. Taisni dusmas

³⁷ Valda Janča minētie nosaukumi gan nav bijuši paredzēti prelīžu oriģinālversijai – klavieru solodarbiem, bet deju pavadījumam: abas prelīdes veltītas komponistes mātai Ernai, kura tās *izdejojusi* Annas Ašmanes deju skolā. Par šo biogrāfijas aspektu liecina arī Longīna Apkalna rakstītais: *Divdesmitajos gados viņa bieži spēlēja klavieru pavadījumus savai mātai, kas labi pārzināja plastisko deju tehniku* (Apkalns 1977: 827).

sanāk, kad redz, kā Garūtu Lūcija nekad un nekur neprot ievērot materiālu saprātu (Vētra 1935).

Saskaņā ar Arnolda Klotiņa apkopoto statistiku Garūta strādājusi ar apmēram 100 latviešu dziedātājiem. Piemēram, 1931. gadā vien viņa sarīkojusi trīs modernās vokālās mūzikas koncertus, kuros skanējuši Igora Stravinska, Arnolda Šēnberga, Sergeja Prokofjeva, Paula Hindemita, spāņu Manuela de Faljas, soma Irjo Kilpinena u. c. komponistu darbi (Klotiņš 2002: 10).

20. gados māsas Garūtas dzīvoja kopā ar vecākiem Ģertrūdes ielā 3, vienā kāpņu telpā ar Jāzepu Vītoli. 1925. gadā māsas Olgas Krastiņas ģimenē piedzima pirmā meita Gaisma, 1926. gadā – Zvaigzne, 1928. gadā – Saule. Tad Krastiņu ģimene pārcēlās citviet, *zaļākā* vidē, lai katru vasaru nav jāirē mitekļis Jūrmalā. 1928. gadā apprecējās arī jaunākā māsa Erna, un mūža lielāko daļu Garūta aizvadīja kopā ar viņas ģimeni Marijas ielā 11 (Pormale 2008). Māsu bērni komponistes ikdienā ienesa gaišus mirkļus.³⁸ Tieši māsas Olgas meitai, pirmajai krustmeitai Gaismai veltītās dziesmas *Pirmais zobiņš* (1928) un *Bērna sirds* (1931) ar pašas komponistes vārdiem aizsāk bērnības motīvu tēmu Lūcijas Garūtas daiļradē – tēmu, kas īstu vērienu gūs jau pēckara gados: gan veltījumos otras māsas Ernās Reinvaldes meitai Lailai Reinvaldei (Lailiņai), gan arī daudzajos bērnu klavierdarbos.

Līdzās Parīzei Lūcija Garūta 20. gadu otrajā pusē koncertējusi arī Maskavā (1927, kopā ar Mildu Brehmani-Štengeli) un Vācijā, Frankfurtē pie Mainas. Tieši te arī aizsākusies interese par ilgskāņas pedāli, kas vēlāk rod izpausmi latviešu mūzikā unikālā skaņdarbā – Četrās etīdēs *Steinway* ilgskāņas pedālim. Pašu etīžu tapšanas vēsturi Garūta ieskicējusi piezīmēs, kas datētas jau ar 1929. gada 5. septembri:

Šai vasarā esmu uzrakstījusi lielāku skaitu solo dziesmu un vairākus klavieru darbus, starp citu etīdes Steinway flīģeļa trešajam (ērgelpunkta) pedālim. Šais etīdēs ievēdu dažus jaunatrustus šā pedāļa lietošanas veidus, par ko pārlicinājos, demonstrējot tos Steinway priekšstāvim Berlīnē. Šo etīžu nolūks: celt gaismā šo novārtā atstāto pedāli, kas atver pavisam jaunas iespējamības klavieru literatūrā (Garūta 1929).

³⁸ Par to savulaik atmiņas uzklaušījusi māsas Olgas mazmeita Daina Pormale: *Lūcītis, kad varēja, rūpējās par māsas Olgas meitām – pirmdzimto Gaismu, sauktu par Gaismulīti (vēlāk bioloģijas zinātni doktore Gaisma Krastiņa, 1925–2006; vārds dots līdzīgs kā krustmātei Lūcijai, tikai latviešu valodā), manu mammu Zvaigzni (Zvaigzne Pormale, 1926), Sauli (Saule Lagzdiņa, 1928–2006) un Guntu (Gunta Krastiņa, 1935), kad māsa bija aizņemta. Palīdzēt – tas vispār bija viens no māsu Garūtu dzīves moto. Lūcītis manu mammu Zvaigzni veda pirmajā skolas dienā uz skolu, jo māsa bija slimnīcā ar jaunāko meitu Guntu. Tāpat vasarās Garūta staigāja ar meitenēm gar Lielupi, jūru. Pēc operas izrādes, mana mamma atceras, abas gājušas uz kafejnīcu „Pie Oto Švarca”. Lūcītis sarunājās, bija ļoti spējīgs, jautrs un saprotošs – nebija aizmirsis savas bērnības dienas. Arī nedarbus, kas reizēm gadās negribot; tādēļ saprata bērnus, ko ļoti novērtējām arī mēs – jau mazbērnu paauzde. Un tas neparastais gaišums, ko izstaroja Lūcītis! Pat brīžos, kad bija grūti* (Pormale 2008).

Pirmatskaņojumu – tātad, iespējams, arī galīgo redakciju – etīdes piedzīvojušas 1933. gadā. Šis skaņdarbs ir viens no tiem, kas ieskandina jaunu līniju Lūcijas Garūtas daiļradē – pievērsanos folkloras motīviem (otrā etīde *Teika*).

Savā ziņā pievērsšanās tautas, dzimtenes tēmai ir laikmeta zīme, kas skar ne tikai mūziku, bet arī, piemēram, literatūras jomu. To uzsver Benita Smilktiņa, rakstot par pozitīvisma izpausmēm 30. gadu latviešu rakstnieku darbos un piemēru vidū minot arī Edvarta Virzas romānu *Straumēni*, Aspazijas lirikas krājumu *Kaisītās rozes*, Veronikas Strēlertes, Zinaīdas Lazdas u. c. autoru darbus:

[..] *estētikas pamatā bija latviskā gara un stabilitātes meklējumi, savas identitātes apzināšana. [...] pretrunu plosīta dzīves jēgas meklētāja vietā stājās dzīves atzinējs un piepildītājs, indivīds kā pozitīvs sabiedrības loceklis, nevis sevi iegrimis īpatnis. Lauku sēta, kur visbiežāk noris darbība, nav tikai konkrēta vieta, māja laukos. Tā ir nedaudz apvoztā, jau tikumiska kategorija. Pretstatā civilizācijas samaitātībai tur tiek meklēta tā morāle un ētika, kas saglabājama un nododama nākamām paaudzēm* (Smilktiņa 1999: 46).

Garūtas daiļradē šo strāvojumu atspoguļo, piemēram, dziesma *Kas tie tādi spēka vīri* (1934, Vilis Plūdonis), kā arī dziesmas ar pašas komponistes vārdiem – *Sirmā arāja nāve*, *Nes krūtīs saules spēku, latvi* un *Mums mūžam brīviem, latvji, būt* (visas 1940).

Tomēr līdzās pozitīvam latvisko motīvu tvērumam viņas mūzikā izpaudusies arī cita tematika – nevis tautiskā idillizācija, bet bažas, nemiers par Latvijas nākotni. To atspoguļo dziesma *Tautai* (1932), kas tapusi 30. gadu lielās krīzes laikā (komponistes teksts – *Dēli, kas dzimtenes likteņus vadāt, augstāk par sevi Latviju stādāt...*). Dēļu metaforu zināmā mērā izskaidro D. Pormales stāstītais: *Garūtas māsa Olga līdz pat 1934. gadam strādāja Saeimā par stenogrāfisti, un ar šo institūciju saistītās norises ģimenē arvien tika dzīvi apspriestas* (Pormale 2008). Līdzīgu ievirzi Longīns Apkalns saskata šajā laikā tapušajā dziesmā *Drūmās dienās*:

Vienreizīgs piemineklis kādam latviešu tautas dzīves posmam, kas ne Garūtai vien izlikās negātīvs, ir 1931. gadā sacerētā dziesma Drūmās dienās (šķiet, ka citos tā laika latvju mākslas sektoros nav atrodams nekas šim opusam līdzīgs). [...] Šie vārdi un šī mūzika radusies 1931. gada Ziemsvētkos un velītī „manai tautai” (Apkalns 1977: 826).³⁹

³⁹ Longīns Apkalns atzīst arī šāda tipa dziesmu atšķirību no Garūtas turpmākajiem, pozitīvisma iespaidotajiem darbiem: *Ar šādu sāpīgu smeldzi spilgti kontrastē spēcīgās, gaišās skaņas, kas dominē Garūtas mūzikā trīsdesmito gadu otrajā pusē. Būdama vistiešākā saskaņā ar tautas vairuma izjūtām, viņa nemeklē norišu politiskās konsekvences, bet gan dzīvo līdz latviskās apziņas atplaukumam, kas tautā ļauj galīgi nobriest brīvības cīņās uzdīgušajam nacionālajam kodolam.* Un tepat – par Garūtas atšķirību no vairākiem citiem, arī ievērojamiem tālaika vārdamākslas un mūzikas meistariem: *Garūta nav šai laikā rakstījusi nevienu slavinājumu jebkādi atsevišķai personai* (Apkalns 1977: 826).

Dramatisku noskaņu cauraustas ir arī Variācijas par tautasdziesmu *Karavīri bēdājās*, kas pirmatskaņotas 1933. gada kompozīciju vakarā un vēl mūsdienās pieder pie Garūtas populārākajiem klavierdarbiem.⁴⁰

Cita svarīga tēma, kas 20. gadu beigās pirmoreiz tik spilgti iezīmējas Garūtas mūzikā – tā ir jūsma par tehnikas varenību, jo īpaši par tās dāvāto spēju lidot. Šī satura līnija viņas kamerdarbos gan ieskanējusies mazāk nekā operas vai kantātes žanrā, tomēr par pirmo tās pieteikumu komponistes daiļradē kļuva tieši solodziesma. Viņa pati jau mūža nogalē stāstījusi:

Atceros, jutu, ka nespēju izauklēt tik lielu skaņdarbu, kā to vēlējos, tad, kad bija noticis pirmais neveiksmīgais franču lidotāju mēģinājums pārlidot Atlantijas okeānu [Šarla Nunžesera /Charles Nungesser/ un Fransuā Koli /François Coli/ pirmais lidojums no Eiropas un Ameriku 1927. gadā – D. E.].⁴¹ Dziļi pārdzīvojot notikušo nelaimi, ik vakaru spēlēju, skaņās izsakot savas sāpes, domājot par nelaimīgajām mātēm un viņu dēlu traģisko bojā eju gandrīz jau pie mērķa. Kādu vakaru manī līdz ar skaņām izlauzās protests par cilvēku nevarību, un pēkšņi redzēju kā tālu sapni: cilvēks lidos, cilvēks reiz lidos kosmosā! Tai vakarā dzima „Nākotnes Cilvēks”. No šī vokālā skaņdarba izauga opera „Sidrobotais putns” (citēts pēc: Stumbre 1972).

Marisa Vētras rakstā 1935. gadā šī pati tēma apcerēta ar labsirdīgu zobgalību:

Garūtu Lūcija ir mazliet patētiska, it sevišķi, ja viņa sāk runāt par sirdsskaidro mīlestību, jeb stratosfēras lidojumiem. [...] Pagaidām atklātībā tas ir izlijis tikai dziesmā „Nākotnes cilvēks”, bet es gan nedrīkstu runāt un tomēr man ir jāsaka – jau labu laiku uz līdzīga tēmata pie viņas briesmīgs drausmīgs [acīmredzot norāde uz operas Sidrobotais putns iecerī – D. E.]. Viņai ir tā nelaime jeb laime, ka visu, ko viņa domā un izjūt, viņa ietērpj mūzikā (Vētra 1935: 4).

Interese par tehniku izpaudās vēl kādā aspektā – Garūta bijusi viena no pirmajām sievietēm Latvijā, kas ieguva autovadītājas tiesības. Drīz vien viņa kļuva arī par mazauto BMW DIXI īpašnieci (Pormale 2008). Viņas bijušais audzēknis, skaņu režisors Jāzeps Kulbergs intervijā stāsta, ka vēl padomju laikā komponiste ar nostalgiju atcerējusies savus 30. gadu braucienus – mašīna konfiscēta vācu okupācijas gados kara vajadzībām (Kulbergs 2012).

Taču līdzās tehnikas pasaulei Lūcijas Garūtas dzīvē 30. gados joprojām ļoti būtiska bija personisko attiecību romantika. Par to vēsta līdz šim plašāk nezināma liecība, ko vēstulē

⁴⁰ Interesanti, ka Marisa Vētras atmiņās minēts – gan šis cikls, gan iepriekš tapusī, arī kara tēmai veltītā tautasdziesmas apdare balsij un klavierēm *Div' dūjiņas* radušās, vēstuļu iedvesmotas; tomēr nav izdevies noskaidrot, kas bijušas šīs vēstules. Savukārt Valdis Jancis, raksturojot Variāciju radīto spēcīgo iespaidu, dalās atmiņās: *To mīlēja stāstīt Štengel kundze. Tas bija kaut kādā sūtniecībā, ne sūtniecībā – ar galdu un banketiem. Visi ēd un runā. Garūta sāk spēlēt savas Variācijas. Kad viņa beidz – visi ir pārtraukuši ēst un klausās* (Jancis 2010).

⁴¹ Šai sakarā interesants arī Longīna Apkalna rakstītais: *Kopš agras jaunības Garūtu fascinēja cilvēku arcehetipiskās ilgas pārvarēt zemes pievilksanas spēku, pacelties gaisos un lidot. Trīsdesmitajos gados šie temati bija visai aktuāli. Visa pasaule, tā sakot, aizturēja elpu, prof. Pikāram paceļoties stratosfairā. Ar dzīvu uzmanību sabiedrība sekoja latviešu lidotāju gaisa dēkām Āfrikā* (Apkalns 1977: 820–829).

Ilmai Grauzdiņai sniedzis Andris Samts – Garūtas krustdēls, viņas kādreizējā audzēkņa Edgara Samta dēls:

[..] *Latvijas laika 30. gados* [..] viens no viņas studentiem [acīmredzot Rīgas Tautas konservatorijā. – D. E.] bija mans tēvs – Edgars Samts. Viņš darbojās žurnālistikā, literatūrā, bija T. Reitera kora diriģenta palīgs (neoficiāls kormeistars) un kora dziedātājs. Pasniedzēju un studentu vienoja [..] A. Skrjabina un K. Debisī daiļrade, arī franču kultūras mīlestība. Tā izveidojās draudzība un atklājās gara tuvība. Kopējā sadarbībā tapa librets operai „Sidrabotais putns” (sakarā ar padomju laika represijām vēlāk vairs Edgara Samta vārdu, protams, nevarēja minēt) un savstarpējās simpātijas pārvērtās nopietnākās jūtās. No vēstulēm var secināt, ka bijis pat nodoms 1935. gadā oficiāli saistīt dzīves gaitas. Kā atskaņas tām dienām ir dažas Lūcijas Garūtas dziesmas⁴², viņai veltīta Edgara Samta klavieru prelūdija, vēl ir dzejoļi – veltījumi, kā arī sirsnīgā sarakste. Bet tomēr turpmāk dzīvē viņi nepalika kopā (Samts 2005).⁴³

Iepazīšanās ar minēto vēstuli rosināja turpināt šī Garūtas biogrāfijas aspekta izpēti. Andris Samts intervijā promocijas darba autorei vēl detalizētāk raksturoja apstākļus, kas nelabvēlīgi ietekmējuši viņa tēva un komponistes attiecības:

Ir manas mātes vēstule 1935. gada 5. jūlijā tēvam, kurā viņa lūdz paziņot kāzu dienu, bet tālāk nepārprotami lūdzās: neprecies ar L. G., jo tevi pēc tam sauks par viņas vīru, tu zaudēsi savu personību, apdomā – viņai vieglāk kā man – viņai vienmēr paliks viņas mūzika. [..] Visapbrīnojamākā ir pati L. G. Pēc visa notikušā saglabā draudzību ar manu tēvu, sameklē manu māti [pēc Edgara Samta izsūtīšanas un bojāejas 1941. gadā – D. E.], kļūst par manu krustmāti (jo mēs jau neesam nekādi radnieki), palīdz visu mūžu un uzņem tikpat kā savā ģimenē. Tātad tā ir bijusi ne tikai draudzība un radoša sadarbība, bet liela mīlestība un to varēja tikai Lūcija Garūta – eņģelis (Samts 2012).

Visbeidzot, svarīgs 30. gadu notikums: šajā laikā Garūtai dvēseliski tuvo cilvēku loku papildināja Zenta Mauriņa. Nav precīzu ziņu, kā viņas iepazinās. Katrā ziņā rakstnieks Jānis Liepiņš, atsaucoties uz savas pacientes, pensionētas skolotājas Elfrīdas Lauvas atmiņām, 1992. gadā norāda:

Mana paciente un labs draugs Elfrīda Lauva arvien turējās maģiskā trijstūrī, ko veidoja Lūcija Garūta, Milda Brehmane-Štengele un Zenta Mauriņa (Liepiņš 1992). Ir zināms, ka 30. gados Garūta koncertēja Mūrmuižā Zentas Mauriņas tautskolā. Mauriņa Garūtai arī veltījusi eseju, kur komponistes būtību koncentrēti raksturo šādi:

⁴² Pārskatot Lūcijas Garūtas solodziesmas, starp 30.gadu skaņdarbiem veltījumus Edgaram Samtam neizdevās atrast. Taču viņam veltīta vēlāk, jau kara gados (1941/1943) tapusī Garūtas dziesma *Aizvestais* (Kārļa Skalbes teksts), savukārt Edgara Samta mātei veltīta šajā pašā periodā sacerētā Garūtas *Māte aizvestam dēlam* (Aleksandra Pelēča vārdi).

⁴³ Par Edgara Samta dzīvesbiedri kļuva Reitera kora dziedātāja Helēna Venšavs (Samts). Garūtas sarakste ar Samtu tomēr turpinājās līdz pat 1941. gada pavasarim, kad viņš kopā ar draugu, dzejnieku Leonīdu Breikšu, izsūtīts uz Astrahaņu un drīz arī gājis bojā. Andris Samts dzimis jau pēc tēva aresta un par savu krustmāti Lūcīti raksta: *Viņa mums nesavtīgi palīdzēja, gan morāli, gan materiāli, kļuva kā mans ģimenes loceklis un es savukārt jutos kā ģimenē viņas mājā* (Samts 2005).

Zvaigžņotā – tā es garā saucu Lūciju Garūtu. [...] Viņas mūzikā ir maiguma spēks, kas šķīstī un skaidro (Mauriņa 1937).

Zentas Mauriņas iespaids, šķiet, vistiešāk saskatāms Garūtas vokālajos darbos ar pašas vārdiem, kuros pausts aicinājums nepagurt dzīves grūtību priekšā, pārvarēt tās ar gara spēku – piemēram, dziesmās *Griba* (1933), *Nāc, dosimies droši!* (*Gurdajam*, 1933), duetā *Aicinājums* (1938) u. c.

1.3.2. Jaundarbu spilgtākās raksturiezīmes un mūzikas kritiķu atsauksmes

Jau Pirmajā kompozīciju vakarā 1926. gada 12. janvārī Garūta atklāj plašākai publikai savu dziesmu komponistes un vienlaikus – arī dzejnieces talantu. Šajā vakarā skanējušas desmit solodziesmas⁴⁴, un pārstāvēti tikai divi dzejas autori: pati Garūta (dziesmas *Pavasars nāk, Kaut spētu!* un duets *Gaismas bērnu aicinājums*) un Fricis Bārda (septiņas dziesmas – *Zem dzīvības koka, Tunelis, Krēslā, Debess un jūra, Gaisma, Šūpļa dziesma sapnītim, Mirdzošā tīklā* – abas pēdējās ar klavieru un vijoles pavadījumu⁴⁵). Piecas no dziesmām (*Krēslā, Debess un jūra, Gaisma, Šūpļa dziesma sapnītim, Mirdzošā tīklā*) un duets *Gaismas bērnu aicinājums* tovakar skanēja pirmoreiz, pārējās sacerētas jau studiju gados (t. i., ap 1919–1925). Recenzents Jēkabs Graubiņš par koncertu raksta: *Komponiste mīl romantiku, fantastiku un šajā novadā dod to labāko, bet, liekas, sāk piegriezties arī tīri filozofiskiem jautājumiem (duets „Gaismas bērnu aicinājums” ar pašas komponistes tekstu)* (Arnolds 1926). Kritiķa izceltais skaņdarbs šai gadījumā ir visai zīmīgs – tas ieskandina vēlāk (īpaši kopš 30. gadiem, arī pēckara periodā) būtisku Garūtas daiļrades līniju, kuras centrā ir *gaismas* simbolika (plašāk par to sk. promocijas darba 5.1.1. nodaļā). No savas puses piebildīšu, ka 1926. gads ievadījis vienu no gaišākajiem periodiem komponistes personiskajā dzīvē. Pacilāto noskaņojumu radīja došanās studiju braucienā uz Parīzi – šādu iespēju pavēra koncertapmeklētāju saziēdotie līdzekļi un arī Kultūras fonda atbalsts (Pormale 2008).

⁴⁴ Dziesmas atskaņojuši Milda Brehmane-Štengele, Ādolfs Kaktiņš un Pauls Sakss. No viņu snieguma Ernests Brusubārda īpaši izceļ Brehmanes-Štengeles ekspresīvi tvertu *Pavasars nāk* un Paula Saksa *košķanīgi* dziedāto *Debess un jūra* (Brusubārda 1926).

⁴⁵ Dziesmas *Šūpļa dziesma sapnītim* nošu materiālu pagaidām nav izdevies atrast. Saglabājušās preses atsauksmes par tām. Recenzents Andrejs Zadonskis: *Balss duetos ar vijoli Garūtas kāde veiksmīgi izvairījās no banāla salduma, kas šķīta neizbēgams paša mūzikas materiāla sastāva dēļ – jūs tikai padomājiet: „Šūpļa dziesma”, ko izpilda liriskais tenors un vijole ar surdīni – tur jau nu, likās, būtu iespēja visu pārpludināt ar saldenām medus upēm. Tomēr jaunā autore prasmīgi un ar gaumi spēja ievirzīt skanējumu drošā gultnē un uzvarēja kārdinājumu* (Zadonskij 1926).

Mazliet atšķirīgu, lai gan kopumā arī atzinīgu viedokli pauž cits recenzents – S. Almazovs: *Interesanta un daiļi komponēta ir „Šūpļa dziesma [sapnītim]” – poētisks darbs, ko teicami atskaņoja pati autore kopā ar Saksa un Arnīša kģiem. „Mirdzošā tīklā” ir skaists un melodisks darbs, taču balss tajā izmantota neveiksmīgi – tā ir it kā iesprausta un šķiet lieka. Iespaids nemainītos, ja šo kompozīciju spēlētu tikai klavieres un vijole* (Almazov 1926b).

Aplūkojot studiju gadu un *jauno* (1926. gada) dziesmu mūzikas valodu, jāsecina, ka kopīga ir to romantiskā ievirze – to atklāj, piemēram, sapņojuma un dabas tēli; taču dažu gadu gaitā daudz izsmalcinātākas, krāšņākas kļuvušas harmoniskās krāsas. Raksturīgs šai ziņā ir studiju gadu dziesmas *Pavasars nāk* un dziesmas *Debess un jūra* (1926) salīdzinājums: pirmajā valda samērā vienkārša harmoniskā valoda ar pentatonikas iezīmēm melodijā (kas komponistei būs tuvas arī vēlāk), harmoniskais mažors; tikai pirmās strofas beigās (17.–20. t., jau minētā enharmoniskā modulācija uz mažora VII pakāpi) un trešajā no četrām strofām ienāk tālāka harmoniskā radniecība (VI zemā pakāpe, no *Meno mosso, misterioso*). Dziesma ir iekšēji noapaļota, dzeja beidzas ar izsaucēju (*Pavasars nāk*) un mūzikas materiāls – ar tradicionālo tonikas trijskani. Turpretī dziesmā *Debess un jūra* šāda pasvītota noapaļotība vairs neizpaužas: dzeja izskan ar daudzpunkti, savukārt mūzika – ar Garūtai arī vēlāk tuvo tonikas trijskani ar sekstu. Harmonisko krāsainību akcentē arī plašā tonālā amplitūda, kas pārstāv komponistes iecienīto daudzdzimju tonālo sfēru: *Debess un jūra* sākas *Des dur*, bet kulminācijā (12. t.) valda spožs *H dur*, kam seko strauja atgriešanās sākumtonalitātē (no 15. t.).

Pati dziesmu formveide gan studiju gadu, gan *jaunajās* dziesmās ir visai vienkārša. Iezīmējas modeļi, kas Garūtas vokālajā kameramūzikā gūs lielu lomu arī turpmāk: vienkārša trijdaļu forma ar attīstošu vidusposmu (piem., *Debess un jūra*) vai arī strofu forma, kuras otrajā plānā (vidējo strofu tonālā kontrasta, struktūras brīvības dēļ) jaušama trijdaļība (piem., *Pavasars nāk* nosacītu vidusdaļu iezīmē trešā no četrām strofām, no *Meno mosso, misterioso*).

1926. gada 6. jūnijā Lūcijas Garūtas četras solodziesmas līdzās vijoļdarbiem *Rudenī* un *Teika* (spēlē Rūdolfs Miķelsons) izskan Gavo (*Gaveau*) koncertzālē Parīzē. Solodziesmas izpilda Garūtas toreizējā pedagoga, profesora Izidora Filipa ieteiktā dziedātāja Hēlija Volska (*Helia Wolska*; Stumbres grāmatā minēts uzvārda variants *Volska-Frito*), kurai, pēc Stumbres rakstītā, *sevišķi īpatnējs šķita līksmās liriskās dziesmas „Pavasars nāk” ziemeļnieciskais kolorīts* (Stumbre 1969: 59). Savukārt šī paša gada 17. oktobrī, Marisa Vētras rīkotajā latvju modernistu vakarā Rīgā, Lūciju Garūtu pārstāvēja divi pirmatskaņojumi – kā minēts presē, franču dziesmas. *Abās jautās nepārprotama tendence uz operiskumu, kas atspoguļo Parīzes izglītošanās ietekmi – šajā pilsētā jaunā skaņrade patlaban papildinās*, raksta mūzikas kritiķis Rihards Oto Ginters (Günther 1928). Arī Maksis Brēms atzīmē franču ietekmi Garūtas mūzikā, taču pārmetošā tonī: *Ar neskaidru nojautu tā tver pēc impresionistiskām vīzijām, bet tvēriens paliek gaisā* (Brēms 1926).

Viena no šīm dziesmām, domājams, ir franču valodā sacerētā *Mans sapni* (1926, Garūtas franču teksts un latviešu tulkojums), kas veltīta Parīzē sastaptajai mīlestībai – tēlniekam Žoržam Kruzā (*Georges Crouzat*, 1904–1976). Asociācijas ar operu recenzentam

acīmredzot radījies ekspresīvās melodijas vēriens – vairāku plašu, kāpjošu vai krītošu intervālu virknes – un piesātinātā (sākumā pat septiņbalsīgā), dublējumiem bagātā faktūra, kas brīžam atstāj orķestrālu iespaidu. Interesanti, ka šīs dziesmas trauksmainais, lidojošais, emocionāli spilgtais pavadījums ļoti sasaucas ar mazliet vēlāk tapušā klavieru cikla, Četru prelīžu (1927–1929), mūzikas materiālu. Dziesmas *skrjabiniskā* sākumintonācija (sk. 9. piemēru 4. pielikumā), ko veido strauji augšupejošs motīvs un tūlītējs atrisinājums ar krītošu sekundu (vēlāk šis motīvs atbalsojas klavierpartijā – 8, 9. u. c. taktīs), atgādina prelīžu intonatīvo kodolu (sk. 10.–13. piemēru 4. pielikumā). Sasaucas arī mūzikas improvizatoriskais raksturs, trioļu lielais īpatsvars (taktsmērs – 4/4), straujā, eksaltētā kulminācija, un visbeidzot – negaidītais lūzums, no *f* atgriezoties *p* dinamikā divu taktu ietvaros un iezīmējot pāreju no vidusposma uz reprīzi (dziesmā *Mans sapni – Tempo I*).

1928. gada 23. janvārī norit Otrais kompozīciju vakars, kura programmā iekļauta gandrīz vienīgi vokālā kameramūzika – atkal pārsvarā ar pašas komponistes vārdiem (*Pirmais zobīnš, Šūpuļa dziesma kalnu bērnam, Rīta sveiciens, Nāras dziesma, Mans sapni, Šķiroties, Pie zvaigžņotās jūras, Zvaigžņu naktī, Cilvēkam, Aicinājums*; duets *Dzīvībai*, trio *Tā diena nāks*). No citiem dzejniekiem pārstāvēti Fricis Bārda (*Bukurags*) un Viktors Igo (*Mans bērns, būtu valdnieks es*) – pēc Jāņa Zālīša vārdiem, šī dziesma no Marisa Vētras⁴⁶ atskaņotajām atstājusi vislielāko iespaidu (Zālītis 1928). Šoreiz vairāki recenzenti vēlti jaunajai autorei kritiku, pārmetot mūzikas tēlu vienveidību. Piemēram, Jānis Zālītis raksta:

Garūta mazāk meklē tēlu dažādību, mazāk mīl nogremdēties muzikālo domu raksturā. Liekas, viņu daudz nenodarbina arī muzikālās tehnikas problēmas. Viegli filozofējošā garā viņa risina savu muzikālo domu pavedienu, nekur ilgāk neapstājoties, nekur ilgāk negremdējoties; viņa visam tiek pāri bez lielām pūlēm, runā, stāsta, kavējas savu sapņu, savu fantāziju pārdomās, sajūsminās, gaviļē, vai arī skumst, rezignē. [...] Izteiksme viscauri kupla un krāšņa, pat brīžiem liekas, ka šī kupluma un krāšņuma būtu par daudz, turpretim par maz, varbūt, psiholoģisko un arī tīri muzikālo kontrastu (Zālītis 1928).

Šai ziņā gribētos tomēr kritiķim oponent. Acīmredzot viņa viedoklis izriet no tā, ka Garūtas dziesmām (līdzīgi kā citu žanru darbiem) tiešām raksturīga izaugsme no viena tematiskā kodola, un tematiskie kontrasti viņas solodziesmās ir reta parādība. Taču jo spilgtāki ir citi kontrasti, šim mūzikas materiālam attīstoties. Piemēram, dziesmā *Šūpuļa dziesma kalna bērnam* raksturīga ir sākotnēji klusinātās, gaišās izteiksmes (remarka *Lēni, sirsnīgi*, diatonika, balsts uz tonikas ērgelpunkta) pāraugsme. Galveno lomu te gūst harmoniskā variēšana: gan pirmās, gan otrās strofas kulminācija saistīta ar vienu un to pašu krītošas oktāvas intonāciju (*fis²-fis¹*), tomēr pilnīgi atšķirīgs ir verbālais (1. strofa – *čuči*, 2.

⁴⁶ Pārējie atskaņotāji bija Zelma Gotharde-Bergkinde, Kārlis Nīcis, Rūdolfs Miķelsons, Milda Brehmane-Stengele un Ādolfs Kaktiņš. Trīs pēdējie uzstājās arī Trešajā kompozīciju vakarā 1929. gadā.

strofa – *ledus aiza*) un arī tēlainais konteksts. Pirmajā strofā (sk. 14. a piemēru 4. pielikumā) tā ir gaišā, klusā kulminācija (pamattonalitātes *A dur* subdominantes trijskanis *p* dinamikā, arpedžētā izklāstā), otrajā – saistīta ar disonantu saskaņu, *fis moll* dubultdominantes VII pakāpes septakordu (ar raksturīgo, *skrjabiniski tumšo* saskaņu ar pamazinātu tercu) *f* dinamikā (sk. 14. b piemēru 4. pielikumā). Arī vairākas citas dziesmas iezīmīgas ar harmonijas krāsu un faktūras kontrastiem, kas šķir sākuma/beigu skanējumu, no vienas puses, un jo spēcīgi izcelto kulmināciju, no otras; manuprāt, šāds attīstības modelis pilnībā atspēko pārmetumus par vienveidību.

Viens no Garūtas tālaika kameropusiem pilnā versijā mūsdienu klausītājiem nav pieejams – tā ir **Sonāte vijolei un klavierēm** (1927). Silvijas Stumbres grāmatā norādīts, ka šīs kompozīcijas notis kara laikā gājušas bojā (Stumbre 1969: 69). Saglabājusies tikai vijoles partija – to Lūcijas Garūtas fondam jau pēc kara nodevusi vijolnieka Rūdolfa Miķelsona māte (Pormale 2008).

Sonāte ir vienīgais instrumentāldarbs, kas pirmatskaņots Otrajā kompozīciju vakarā 1928. gada 23. janvārī. Tā vairākkārt skanējusi arī 30. gadu gaitā un bieži guvusi atzinīgas atsauksmes. Piemēram, S. Almazovs 1931. gadā raksta:

Lūcijas Garūtas sonāte [...] kļuva par patīkamu pārsteigumu. Sacerēta pirms četriem gadiem, šī sonāte vēl iedvesmota no pagājušās paaudzes veselīgās mūzikas paraugiem. Tajā nav vēl moderno izkropļojumu. Tā ir melodiska, un tās muzikālo domu plūstošajā ritumā ir daudz skaistu detaļu, tāpat kā interesantajā klavierpavadījumā (Almazov 1931).

Iepazīšanās ar vijoles partiju ļauj vismaz daļēji spriest par šī skaņdarba stilistiku. Kopumā tas spilgti atklāj Garūtas daiļrades romantisko šķautni – var atzīmēt tuvību citiem tālaika kamerdarbiem, piemēram, *Elēģijai* un mazliet vēlāk tapušajai *Nožēlai (Dramatiskajam momentam)*, kas arī iezīmīgi ar trauksmainu ritējumu un lielām kulminācijām. Kopumā šis dramatiski ekspresīvais izteiksmes veids raksturīgs tieši Garūtas 20./30. gadu kameramūzikai. Izmantota sonātes forma ar ievadu (*Lento*), un interesanti atzīmēt, ka šo uzbūves modeļi vēlāk sastopam arī divos citos komponistes izvērstajos instrumentāldarbos, Klavieru trio un Klavierkoncertā.

Šis ir skaņdarbs, kurā spēcīgāk nekā citās Garūtas mūzikas lappusēs atbalsojas saikne ar Pētera Čaikovska simfonismu un jo īpaši ar vienu no viņai tuvākajiem šī komponista

darbiem: Sesto simfoniju.⁴⁷ Sasaukšanos iezīmē ne vien ievada esamība, bet arī galvenās partijas tēmas (sk. 15. piemēru 4. pielikumā) melodiskais kodols: trauksmais kāpums, ko noslēdz krītoša nopūtu intonācija, līdzīgi kā vairākos citos Garūtas darbos un arī Čaikovska Sestās simfonijas galvenajā partijā, izskan divkārsī, otrreiz vēl ekspresīvāk; turklāt asociācijas ar Čaikovska tēmu (sk. 16. piemēru 4. pielikumā) paspilgtina ritma modelis. Blakus partija (remarka *molto cantabile*) izskan paralēlajā mažorā kā gaiša, svētsvinīga atkāpe. Izstrādājuma sākumā ievadmateriālam seko galvenās partijas sākummotīvu aprauts atkārtojums, bet *Lento* tempā – kā kavējoties kādās atmiņās; pēdējoreiz šie motīvi izklāstīti *ppp*, taču tad pēkšņi atgriežas *Allegro* temps un vijoles partija ieskanas šajā daļā visaugstākajā reģistrā – maksimāli spriegi un ekspresīvi. Te rodas asociācijas ar Čaikovska Sestās simfonijas pirmās daļas izstrādājuma sākumu, kur klusinātās blakus partijas atbalsis nomaina asi dinamizēts, dramatisks ievadmateriāls. Dramaturģisko efektu varētu raksturot Jēkaba Poruka vārdi par Garūtas solodziesmām raksturīgu pavērsienu: *Baigi top dvēselei, no sapņa pamostoties* (Poruks 1929). Izstrādājuma turpmākajā gaitā ekspozīcijas tematiskais materiāls neparādās – dominē krītošas hromatisku pustoņu līnijas, un varam vienīgi pieņemt, ka klavierpartijā tobrīd tiek izstrādāts Sonātes dramatiskākās tēmas – galvenās partijas – materiāls.

Reprīzes iestāšanās nav īsti skaidra, vien nojaušama pēc *C dur* parādīšanās (132 t.; vienvārda skaņkārtā pamattonalitātei *c moll*): vijoles partijā *forte* dinamikā skan atsevišķas frāzes, kas acīmredzot piebalso klavieru melodijai. Katrā ziņā reprīze ir saīsināta. Skaņdarba kodā (no 149 t.) vispirms izstrādājošā versijā, taču dzīvespriecīgā, mažorīgā skanējumā, ar virtuozu dzirksti atgādināts galvenās partijas materiāls un pēc tam, jau noturīgā, skaidrā *C dur*, kā himniska apoteoze – blakus partijas intonācijas.

Trešā kompozīciju vakara programmā 1929. gada 30. novembrī bija iekļauti kopumā deviņpadsmit vokālie kamerdarbi, tai skaitā deviņas solodziesmas ar autores vārdiem: *Svētā mīla, Kam tu neatnāc, Es savās dvēšles dzelmēs nesu tevi, Ilgas, Skumstošā mīla, Jūras skūpstis, Pēdējā skaņa, Ziemas pasaciņa, Draugs* un duets *Atmoda*. Citu dzejnieku vidū pārstāvēti Jānis Rainis (*Pats*) un Fricis Bārda (*Zvaigznes un zeme*). Bez tam skanējuši trīs fragmenti no iecerētās, bet neuzrakstītās operas *Pasaka par nāvi* (Eduarda Vulfa teksts autores brīvā atveidojumā): *Prologs, Šūpla dziesma* (Silvijas Stumbres veidotajā skaņdarbu rādītājā ar nosaukumu *Mātes dziesma*: Stumbre 1969: 196) un *Džanemas dziesma*. Šim

⁴⁷ Šādas paralēles šķiet vēl jo vairāk pamatotas tāpēc, ka kāds Garūtas atmiņu fragments apliecina: Čaikovska Sestās simfonijas ekspozīcijas noslēgums viņu līdz sirds dziļumiem aizkustinājis jau jaunībā, klausoties klarnetista Kārļa Paucīša spēli: *Atmiņā uz visiem laikiem palikušas viņa brīnišķī klusās četras skaņas (si-la-fadiēz-re), kas basa klarnetei jāspēlē Čaikovska Sestās simfonijas pirmās daļas ekspozīcijā, blakuspartiju noslēdzot. No Paucīša uzzināju, ka šo četru skaņu dēļ basa klarnetes izpildītājam jāšēž orķestrī un jāgaida, jāgaida... Šīs dažās notis tomēr ir tik svarīgas, ka nekad tās nedrīkstētu aizstāt ar fagotu, kā dažkārt mēdz praktizēt* (Stumbre 1969: 51).

koncertam veltīto recenziju vidū interesanta šķiet Jēkaba Poruka atsauksme, proti, Garūtas salīdzinājums ar laikabiedriem – vokālās lirikas autoriem:

Latviešu oriģināldziesmai pa laikam piemīt skumjš raksturs; tāds bieži ir A.Kalniņš, vēl biežāk Jānis Mediņš. Bet viņi neviens neattiecinā šo lirisko pesimismu tik tieši uz sevi, kā Garūtu Lūcija. Viņas dziesma ir viņas dzīve. Un dzīvi izdzīvot viņai lemts visā spilgtumā tikai dziesmā. Viņai gandrīz nemaz nav ār pasaules, jo kontrasts starp sapni un iespējamību tai ir pārāk satriecošs. Tāds individuāls bezizejas pesimisms dveš, piem., no dziesmas „Ilgas“. Gribētos [...] mīlēt tā kā „visa Esamība plašā par vienu lielu bezgalīgu Mīlu kļūst“. Bet baigi top dvēselei no sapņiem pamostoties, jo „starp četrām šaurām sienām sēž mazs cilvēks, un viņa šaurā miesas būdā jādzīvo tev, dvēsele mana“. Autorei nav īsta prieka nekur. Viņas patētika – Garūtu Lūcijai sevišķi raksturīgs izteiksmes veids – ir eksaltēta, konvulsīva, tā neizskan gaviļēs, bet nosmok saldspārgās atmiņās, ilgās (Poruks 1929).

Šajā salīdzinājumā nenoliedzami ir daļa taisnības – to var attiecināt uz daudziem Garūtas šī perioda skaņdarbiem, piemēram, uz *Skumstošo mīlu* un *Ilgām*. Līdztekus minorīgajam skanējumam un zemajam reģistram *Ilgu* drūmo noskaņu paspilgtina lielas sekundas kā savdabīga vadintervāla – mikrorefrēna atkārtojums skaņdarba malējos posmos, saraustītais (negaidītu, daudznozīmīgu paužu sašķeltais) mūzikas materiāls gan klavieru, gan vokālajā partijā (sk. 17. piemēru 4. pielikumā); līdz ar to par salīdzinoši gaišo, kantilēno vidusdaļu patiesi var teikt, ka tā *neizskan gaviļēs, bet nosmok* – reprīze uztverama kā savveida pamošanās no sapņa. Šai ziņā ir izteikta līdzība ar dziesmu *Ziemas pasaciņa*, arī ar trim pirmajām no Četrām prelīdēm. Jāņem vērā, ka komponistes personiskajā dzīvē šis bija laiks, kad viņa sūtīja uz Parīzi vēstuli pēc vēstules dziesmas *Mans sapni* iedvesmotājam Žoržam Kruzā, bet atbildi tā arī vairs nesaņēma.

Tomēr reizē Poruka secinājums jāatzīst par vienpusīgu. Trešā kompozīciju vakara programmā sastopamas arī gaišas noskaņas dziesmas, iezīmīgas ar jaunu, Garūtai agrāk neraksturīgu izteiksmes tipu – spēkpilni vīrišķīgas, uzvarošas, pat ar marša elementiem, spraigu tremolo un spēcīgiem *uzrāvieniem* (augšuptraucošām pasāžām) klavierpartijā (*Zvaigznes un zeme, Trīs mācības*). Arī saturiski tās pauž agrāk viņas daiļradei netipisku vadlīniju – ne vairs iegremdi mīlas lirikā vai vispārinātā sapņū un ilgu pasaulē, bet jūsmīgu aicinājumu noticēt cilvēka spēkiem. Savu vainagojumu šī satura sfēra rod daudzās vēlāko gadu dziesmās, arī operā *Sidrobotais putns* (1938) un kantātē *Viņš lido* (1961). Tā atspoguļo zināmu pavērsienu komponistes pasaules uztverē – muguras slimība viņu pašu jau kopš jaunības ierobežoja fiziskā ziņā, taču, gadiem ritot, rosināja arvien vairāk panākt ar gara neatlaidību.

Citā aspektā jaunu rakstības stilu piesaka *Svētā mīla* – savdabīgs pretmets šajā pašā kompozīciju vakarā izskanējušajai *Skumstošajai mīlai*. Arī tā daudzējādā ziņā atšķiras no Garūtas agrīno dziesmu vairuma. Tas izriet jau no dzejas satura: mīlestības ideja šoreiz nav

saistīta ar subjektīvi intīmām izjūtām, bet ar rāmu paļāvību Visaugstākajam. Tāpēc nav arī daudzu agrīno dziesmu strauji trauksmainās noskaņas; citkārt arpedžētā un trioļu kustībā veidotā klavierpavadījuma vietā skan vienmērīgā pulsā, svinīgā raksturā un akordu faktūrā ieturēts mūzikas materiāls (sk. 18. piemēru 4. pielikumā), pārsvarā pusnotīs vai ceturtdaļās.

Dziesma ietver skaņkārtisku un līdz ar to arī tēlainu kontrastu starp daļām – malējās no tām veidotas *Des dur* (*Dievs, Tava zeme deg!* beigu tonalitāte – Garūtai *svētā* tonalitāte; teksts *Nāc, mīla nāc!*), savukārt vidusposms – vienvārda enharmoniskajā minorā (*cis moll*; teksts *Mīla, kas pacieš visu*). Šāds vienkāršas trijdaļu formas traktējums uztverams kā savdabīga tēlainā inversija divām iepriekš minētajām, *liriskā pesimisma* apzīmogatajām dziesmām (*Ilgas* un *Ziemas pasaciņa*), kurās vidusposms iemiesoja gaišu noskaņu. Interesanti, ka *Des dur* sfēras ietvaros īstenota konceptuāli līdzīga ideja kā Garūtai tuvā komponista Ludviga van Bēthovena *Apasionātas* (23. klaviersonātes) lēnajā daļā – arī *Des dur*, akordu faktūrā, korāliski bijīgā raksturā ieturētā mūzikā. Pamatmotīvs pamazām, līdzīgi Bēthovena variāciju tēmai (vienīgā atšķirība – mijoties ar citu materiālu), paceļas arvien augstāk: klavieru priekšspēlē (1.–2. t.) tas skan mazās oktāvas reģistrā, vokālajā partijā (9.–10. t.) jau pirmajā oktāvā, savukārt sākumperiodu kā mikroreprīze noapaļo šī paša motīva atkārtojums vispirms vokālajā (jau otrajā oktāvā, 23.–24. t.) un pēc tam, vēl oktāvu augstāk (24.–25. t.) – klavierpartijā; turklāt visas šīs izmaiņas pavada arī dinamikas pieaugums (no *pp* sākumā līdz *f* perioda beigās). Tiesa, šajos atkārtojumos nav variāciju formai raksturīgās konsekvences, jo tie realizējas brīvi rečitējošas, deklamatoriskas melodikas ietvaros.

Svētā mīla ieskandina jaunu kompozīcijas veidu Garūtas daiļradē, kas vēlāk rod turpinājumu arī citos viņas skaņdarbos – gan dziesmās (*Grūtā brīdī*, 1932), gan klavierdarbos (*Meditācija*, arī ērģeļu versija, 1935) un vijoļmūzikā (*Largo e andante religioso*, 1939). Šīs kompozīciju kopas vienojoša iezīme ir ārēji statiska, pat šķietami sastingusi, apcerīga, bijības pilna noskaņa; liela loma ir akordu faktūrai un kustībai 4/4 pulsā. Ne velti gandrīz visiem šiem sacerējumiem eksistē vai nu pašas komponistes, vai citu veidoti pārlikumi ērģelēm (vai ērģeļpavadījumi). Jāatzīst, ka versija ar ērģelēm šādiem darbiem arī ļoti piemērota – iespējams, komponiste jau iekšēji dzirdējusi reģistru un līdz ar to tembru maiņu (viena no galvenajām iezīmēm, kas dažādo attīstību).

Trešā kompozīciju vakara programmā iekļautas arī divas no **Četrām prelīdēm** klavierēm, taču tās palikušas solodziesmu ēnā – no recenzentiem prelīdes piemin vienīgi krievu laikraksta *Segodnja Večerom* mūzikas kritiķis S. Almazovs:

Lūcija Garūta bauda Rīgas publikas kvēlas simpātijas. Par to daiļrunīgi liecināja pārpildītā Amatnieku biedrības zāle, par to liecināja ovācijas, veltes un ziedi. [...] Garūtas kundze ar katru gadu arvien vairāk padodas galējo modernistu kārdinājumam un arvien vairāk atkāpjas no dabiskas muzikālās attīstības tiešā ceļa.

Tā, piem., pirmā no viņas izpildītajām divām klavieru prelīdēm bija kaut kas juceklīgs gan ideju, gan formas ziņā un rosina uz bēdīgām pārdomām... Otrā prelīde bija vienkāršāka, mazāk samākslota un tāpat labāka (Almazov 1929).

Diemžēl recenzijā nav norādīts, kuras prelīdes tovakar skanējušas, un to neatklāj arī koncerta programma. Kritiķa vērtējums, kā redzam, ir asi negatīvs, bet tālaika preses lasītājiem tas nav pārsteigums: S. Almazovs vispār pazīstams kā samērā konservatīvu uzskatu paudējs, kurš bieži vien sūrojies, ka laikmetīgajā mūzikā trūkstot melodijas (Almazov 1926b).

Viens no mūsdienās visbiežāk koncertos atskaņotajiem Garūtas kameropusiem ir 1931. gadā sacerētais darbs *Nožēla (Dramatisks moments)*. Uzmanību piesaista skaņdarba otrs nosaukums, kas dots iekavās. Lūcijas Garūtas fonda vadītāja Daina Pormale stāsta:

Nosaukums Dramatisks moments ir dots padomju laikā, jo Nožēla neatbilda padomju laika skatam; varētu rasties jautājums – „Ko tad nožēlo?”... lai gan darbs rakstīts pavisam citā laikā – 1931. gadā, kad tam blakus (rokrakstā) bija lasāms arī nosaukums franču valodā – „Regret”. Tātad patiesībā ir pat trīs nosaukumi... (Pormale 2008).

Artūra Salaka recenzijā par Rūdolfā Miķelsona koncertu pirmatskaņojumā gūtais iespaids raksturots šādi: *No latvju autoriem dzirdējam Garūtes skumji-liktenīgām nojautām piesātināto "Le Regret" (Nožēlošana) (Salaks 1931).*

Garūtas vijoļdarbu vidū šis patiesi ir viens no dramatiskākajiem opusiem. Tas piesātināts ar *tumšām*, skaudrām harmoniju krāsām, un melodijā daudzkārt izskan iezīmīgā, jau kopš *Elēģijas* būtiskā krītošā mazās sekundas intonācija. Biežā taktsmēru maiņa (3/4 un 4/4) plūdumu padara netveramāku un īpatnēji vijīgu; līdzīgi kā daudzās ilgu tematikas solodziesmās un Četrās prelīdēs klavierēm (jo īpaši Otrajā) tā rada izrakstīta *rubato* iespaidu. Īpaši gribētos atzīmēt Garūtai raksturīgu faktūras polifonizācijas veidu – krītošu hromatisku basa līniju saliktās trijdaļu formas pirmās daļas (vienkāršas divdaļu formas) vidusposmā (18.–24. t.); savukārt šīs pašas formas reprīzē (no 25. t.) basa balsij vēl pievienojas kvintas intervāls ļoti zemā reģistrā, kas ienes savu izteiksmes niansi – plašāku un draudpilnu skanējumu. Arī citos komponistes kamerdarbos klavieru kreisās rokas partija pelnījusi interpreta īpašu uzmanību, jo bieži slēpj šādas hromatiski izteiksmīgas basa replikas (sk., piemēram, *Rudenī*, 3.–12. t.). Tas varētu būt saistīts ar Garūtas interesi par ērģeļmūziku, kur basa līnijai arvien ir sava, patstāvīga un nozīmīga funkcija.

Ceturtajā kompozīciju vakarā 1933. gada 28. martā no četrpadsmit jaunajām solodziesmām gandrīz visas – divpadsmit – ir ar komponistes vārdiem: *Vakara blāzmā, Atmiņu dārzā, Grūtā brīdī, Kaukāza bērna dziesma svešumā, Šis pavasars ir mūsu, Drūmās*

dienās, Tautai, Tava mīla, Māsa, Tu atkal te, Griba, Gurdajam (divu pārējo dziesmu – *Ej un ej* un *Meitēn, manu meitenīt* – teksta autors ir Romāns Gauja).⁴⁸

Kā jau atzīmēts, šajā laikposmā komponistes solodziesmās ieskanas tautas likteņgaitu tēma. Viens no pirmajiem to konstatējis Jānis Zālītis: *Viņas dziesmas pēdējos pāris gados guvušas ļoti plašu ievēribu. Tās dzied visi un visur. Īpaši iezīmīgas, laikmetiski aktuālas patriotiskās* (Zālītis 1933).

Kā spilgtu šīs tematikas pieteikumu Ceturtā kompozīciju vakara programmā var minēt dziesmu *Tautai*. Tās mūzikas valoda jau no paša sākuma izceļas ar vairākām jaunām, iepriekš viņas vokālajai kameramūzikai neraksturīgām krāsām. Var minēt, piemēram, *zvanveida* pavadījumu, kas vēstījumam par dzimteni piešķir īpašu svinīgumu (zīmīgi, ka šajā pašā koncertā pirmatskaņota arī etīde *Steinway* ilgskanās pedālim *Zvani*; arī te zvanu atveids parādās, daudzkāŗši ieskandinot akordus ar priekšskaņiem). Tāpat būtisks ir senatnīgais harmoniskais kolorīts dziesmas sākumfāzē (blakus tonikai īpaši izcelta dabīgā minora dominante). Agrākajai vokālajai kameramūzikai neraksturīga, toties dzimtenes tēmas tvērumam Garūtas darbos visai tipiska (arī Variācijās par *Karavīri bēdājās*) ir pati skaņkārtiskā koncepcija: dziesmas lielākajā daļā valdošo minoru pēdējā strofā – kulminācijā (*Vēl lēnāk, vareni*) – nomaina gaišs un majestātisks mažors (šajā dziesmā paralēlais, Variācijās – vienvārda mažors). Turklāt pēdējās sešās taktīs parādās arī Garūtas klaviermūzikā (tai skaitā jau minētajās Variācijās, Četrās etīdēs *Steinway* ilgskanās pedālim u. c.) bieži sastopamais trijslāņu izklāsts (klavierpartijas pieraksts trīs līnijkopās). Tik vērienīgas faktūras ziņā dziesma *Tautai* ir unikāls piemērs Garūtas tālaika solodziesmu vidū.

Šajā pašā kompozīciju vakarā kritiķu redzeslokā nonāk divi jauni klavierdarbi, kurus atskaņo pati komponiste – Variācijas par latviešu tautasdziesmu *Karavīri bēdājās* un Četrās etīdes *Steinway* ilgskanās pedālim (pēdējā no tām, *Traucētā lūgšana*, nav saglabājusies). Kritiķi neskopojas ar uzslavām. Jēkabs Vītoliņš atzīst:

Ļoti interesantas ir Garūtas etīdes Steinway-klavieru ilgskanās (III) pedālim, kas rāda autores patstāvīgos meklējumus šā reti pielietojamā pedāļa izmantošanā. Tām sava nenoliedzama vieta vispār starptautiskajā klavieru literātūrā. Visām šīm etīdēm arī raksturgabaliņu saturs. Pati autore tās cēla priekšā delikātā tehnikā un izteiksmē (Vītoliņš 1933: 183–184).

No Jāņa Zālīša iespaidiem par koncertu:

Otrs šī vakara iezīmīgākais darbs – četras etīdes Steinway-klavieru ilgskanās (III) pedālam. Ikvienai no tām savs nosaukums. Ikvienā arī autore jo asprātīgi demonstrē kādu šī trešā reti pielietotā pedāļa pielietošanas paņēmienu. Saskaņā ar programmā pievienotiem paskaidrojumiem interesanti bija vērot Garūtas studiju rezultātus šai virzienā. Tie dažu labu komponistu pamudinās biežāki padomāt par jaunām instrumentālās ekspresijas iespējamībām (Zālītis 1933).

⁴⁸ Atskaņotāji ir Milda Brehmane-Štengele, Pauls Sakss un Ādolfs Kaktiņš.

Katrā no etīdēm ilgskanās pedālim ir sava loma izteiksmībā. Piemēram, pirmā etīde *Sēru melodija e moll* rada asociācijas ar sēru gājienu, kas sākas tālu aiz apvāršņa – *pianissimo* dinamikā. Ilgskanās pedāļa tehnika ļauj, nepārtraucot melodijas skanējumu, vienlaikus spēlēt aprautu motīvu (*staccato*) sešpadsmitdaļu kustībā, iezīmīgu ar pretvirzē tvertu mazās sekundas intonāciju (sk. 34. piemēru 4. pielikumā): tā caurvij visu etīdi, radot te satrauktu, te monotoni baisu noskaņu. Otrā etīde *Teika* ir krass kontrasts iepriekšējai. Tā rakstīta pilnīgi diatoniskā *C dur* un izceļas ar īpaši gaišu un tautisku nokrāsu. Gandrīz katrā taktī ir jāpaspēj nedzirdami nospiegt norādītos taustiņus un pēc tam – ilgskanās pedāli, kas vēlāk liks nospiešajiem taustiņiem atskanēt, tiklīdz tiem pāri būs pārslīdējis *glissando* – īpašs skaņefekts, kas sākotnēji, klusinātā dinamikā, asociējas ar kokles, bet reprīzē, iemirdzoties skanīgākā dinamikā – ar arfas spēli. Īpaši skaists efekts ir reprīzes sākumā (21. t.) un kodas beigās (32.–33. t.), kad, spēlējot *glissando* ar abām rokām un izmantojot ilgskanās pedāli, tiek izveidots *C dur* tonikas trijskanis ļoti plašā diapazonā (pāri par trim oktāvām). Trešā etīde *Zvani* veidota kā brīvas variācijas par divām saskaņām. To monotona atkārtojums piešķir tēmai (2.–9. t.) īpatnēju, nedaudz austrumniecisku nokrāsu (sk. 36. piemēru 4. pielikumā); savukārt ilgskanās pedāļa lietojums visā miniatūras gaitā ļauj rotaļāties ar dažādām kolorīta – *zvanu saspēles* – niansēm.

Etīdes ir unikālas, jo latviešu mūzikas vēsturē nav citu darbu, kuros tiktu izmantota *Steinway* ilgskanās pedāļa tehnika. Komponiste ir lieliski izpratusi šīs klavieru īpatnējās palīgierīces iespējas un trāpīgi atklājusi dažādus jaunās pedāļtehnikas veidus.

Daudzas atsauksmes veltītas arī **Variācijām par tautasdziesmu *Karavīri bēdājās***. Makša Brēma recenzijā akcentēts tieši skaņdarba tautiskais aspekts – viņa sniegtais raksturojums ir patētiski jūsmīgs, nevis analītiski vērtējošs:

*Vai visi neesam pietiekoši labi izjutuši, cik dziļi, vienkārši un skaisti runā tautas dziesma Karavīri bēdājās? Lūcija Garūta par šo dziesmiņu uzrakstījusi variācijas klavierēm. Garūta nav pieturējusies parastajam variāciju stilam, kur tēmu tehniski apstrādā dažādā ritmu sadalījumā, dinamisku uzsvērumu izrotājumā, bet desmit variācijās veikli ilustrējusi dziesmiņā izteiktās brīnišķās domas, kas tik silti raksturo mūsu tautas karavīru goda prātu un māsiņas lielo mīlu. Kad no kara pārnāk... tikai kumeliņš (X variācija), ieskanas sēru motīvs, kas vēsta klusas sāpes, bet ne apjukušu izmisumu, jo pāri bāleliņam, pāri ciešanām un sāpēm lec **Tēvu zemes sudrabortā saule, kuras svētošie stari ir dārgāki par dzīvību, lielāki par nāvi**. Autore arī šo momentu neraksturo bramanīgi kļiedzoši, bet šķiet, ka dzirdam skaidru, sirsnīgu lūgšanu, kurā, kā tālē tikko nojaužama, ieskanas Alfr. Kalniņa Latvju himna. Ar šīm variācijām G. ieiet krietnāko latvju komponistu saimē (Brēms 1933).*

Variācijās par tautasdziesmu *Karavīri bēdājās* klavierēm (1933) Garūta pirmoreiz nostatīja līdzās divas kontrastējošas savas mūzikas izteiksmes sfēras: tautiski diatonisku

izteiksmi un subjektīvi saviļņotu, smeldzīgu ekspresiju (sk., piemēram, V un X variāciju). Vēlāk kantātē *Dievs, Tava zeme deg!* pirmās daļas dramaturģija balstās tieši uz vairākkārtējiem šāda veida pretstatījumiem. Turklāt kopīga ir arī tautiski diatoniskās sfēras sasaiste ar gājiena pulsu (4/4 taktsmērs, punktējums), kas skanējumam piešķir nosvērtu un reizē vīrišķīgu iespaidu (sk. kantātes pirmajā daļā posmu *Lēni sirsnīgi*, teksts *Sirmie tēvi, sirmās mātes..*).

Savukārt spilgts jau pieminētā pozitīvisma iedvesmots paraugs Garūtas šī laikmeta vokālajā mūzikā ir dziesma *Dzimtene pavasarī* (1935). Tā ietver divas strofas, kuras gandrīz viscaur vieno dūdu bass – kvintas klavieru kreisās rokas partijā, piešķirot skaņdarbam tautisku niansi. Līdztekus diatoniskajam skaņurakstam šī iezīme raksturīga arī daudziem kopš 30. gadiem tapušajiem Garūtas klavierdarbiem. Virs dūdu basa virknējas vieglas un dejiski vijīgas astotdaļas, bet vidusbalsī paslēptas ar līgu iezīmētas šūpojošas intonācijas. Dziesmas otrajā strofā (remarka *Mazliet lēnāk kā sākumā*) ainavisko aspektu smalki un niansēti akcentē lietiņa tēls – sešpadsmitdaļu *staccato* atdarina lietus sīko un draisko pilēšanu. Dūdu bass klavieru kreisās rokas partijā ar savu zemo skanējumu kontrastē labās rokas augstajam reģistram, un šī attālinātība *pp* dinamikā rada interesantu plašuma, tāļu efektu. Savukārt pie vārdiem *Būs mūsu bērniem birzes, kur līgot, zeltītas druvas, kur zeltgraudus vākt* mūzikas raksturs mainās: dinamika no *mf* pāraug *f*, ar *tenuto* apzīmēta katra astotdaļa klavierpartijā, ļaujot dziedātājam (-ai) izcelt un uzsvērt ik vārdu. Dziesmas kulminācija vēl turpinās klavieru pēcspēlē, taču pašas skaņdarba beigas atspoguļo lietiņa mirdzošo ritējumu, mūzikai izdziestot *pp* dinamikā. Tādējādi dzimtenes tematikas tvērums nav patētiski spožs, bet intīmas sirsnības caurausts.

1940. gada 11. aprīlī notiek Lūcijas Garūtas Piektais kompozīciju vakars, kurā līdztekus astoņiem fragmentiem no operas *Sidrabotais putns* skanēja virkne solodziesmu: vairums no tām spilgti atklāj arī viņas 30. gadu daiļradē izkopto *latviskā pozitīvisma* līniju (solodziesmas ar komponistes vārdiem *Svētī šo zemi, Sirmā arāja nāve, Nes krūts saules spēku, latvi, Pār dzimtenes birzīm*). Pārējās programmā iekļautās dziesmas ir *Krusts jūras krastā, No savām darba dienām izkal sevim laimi* (Garūtas teksts), *Lietiņš* un *Rudens* (tapušas gadu iepriekš, Kārļa Skalbes dzeja), *Mēness laiva* (Jānis Rainis), *Elgas bērnu dienu dziesma* un *Mieru, sirds* (Rabindranats Tagore).⁴⁹ Kā jau rāda nosaukumi, patriotiskās tematikas loma vēl pieaugusi, un Jānis Zālītis koncertā dzirdēto raksturo ar vārdiem: *Jaunās „Svētī šo zemi“ un „Sirmā arāja nāve“ (autora teksti) būs vērtīgs ieguvums mūsu patriotisko*

⁴⁹ Volkanga Dārziņa recenzijā lasām, ka dziesmas atskaņoja *Garūtas kompozīciju vakaru pastāvīgie talcinieki: Brehmane-Štengēle, Ādolfs Kaktiņš, Mariss Vētra un Rūdolfs Miķelsons, kas līdz ar autori pie klavierēm dalījās vakara panākumos, ziedos un aplausos, no kuriem nācās atpirkties ar krietnu atkārtojumu rindu* (Dārziņš 1940).

dziesmu repertuārā (Zālītis 1940). Tomēr īpašu lomu gūst arī cita satura līnija, par kuru Jēkabs Graubiņš raksta:

Otrajā daļā – dziesmas ar impresionisku, glezniecisku saturu. Tajās atrod izpaudumu autores prasme muzikālā ainavu glezniecībā. Te Skalbes „Rudens“ ar zilo miglu un rudo noru: jauki izkārtota deklamācija, sērīgs noskaņojums. Te tā paša dzejnieka „Lietiņš“ ar skanošiem pilieniem klavierpavadījumā. [...] Pašas autores dzejojums „Krusts jūras krastā“ – ar jūras viļņu un bangu imitēšanu. Raiņa „Mēness laiva“ – ar mēness nakts mistiku, ar vientulības sajūtas izpausmi skopās harmonijās un melodijas gājieniem oktāvās. Pašas Garūtas vārdi „No savām darba dienām izkal sevīm laimi“ dod gadījumu klavierēm imitēt kalēja kalšanu. Visas šīs dziesmas, kā spriežams no piezīmes programmā, tika atskaņotas vakar vakarā pirmo reizi. Šī programmas otrā daļa likās īpatnējākā un radniecīgākā Garūtas talantam un bija vakara skaistākais sniegums (Graubiņš 1940).

Komentējot kritiķa spriedumu, jāatzīst, ka mūzikas tēlainībā sasauce ar impresionismu patiesi jūtama. Dziesmas *Lietiņš*, *Rudens* (teksts *Zila migla, dūmi zili..*) un *Mēness laiva* nepārprotami apliecina šim stilam radniecīgu satura ievirzi, ko pētniece Žanna Paslere raksturo ar vārdiem *atklāt lidojošo mirkli* [...], *izmantojot muzikālus ekvivalentus ūdenim, strūklakām, miglai, mākoņiem un naktij* (Pasler 2001: 90–94). Vienlaikus gan jāatzīst, ka šajās dziesmās tomēr neparādās nekas no impresionismam raksturīgajām harmoniskajām krāsām – tās paliek romantisma ietvaros.

Šajā pašā kompozīciju vakarā Rūdolda Miķelsona sniegumā pirmatskaņojumu piedzīvo darbs *Largo e andante religioso* vijolei un klavierēm, kas sacerēts 1939.gadā.⁵⁰ Jēkabs Graubiņš, to recenzējot, ieskicē kādu attīstības paņēmieni, kas jaundarbu vieno ar citiem Garūtas opusiem:

Programmas trešā daļa sastāvēja no operas „Sidrobotā putna” fragmentiem. Autores klavieru atskaņojumā dzirdējām „Rīta ausmu pār angāriem” un „Mašīnu dziesmu”. Šais kompozīcijās labi atspoguļojās Garūtas īpatnējais paņēmiens attīstīt un izaudzināt par formu savu muzikālo domu, – paņēmiens, kas vēl neatlaidīgāk izmantots augstāk minētajā vijoles kompozīcijā „Largo etc.” un atkārtojas arī visās dziesmās. Komponiste mēdz ņemt nelielu motīvu (dziesmās garāku nekā instrumentālkompozīcijās) un to ar lielu patiku nemainīti atkārtot (dažreiz klausītāju ar to pat nogurdinot), ceļot to tesitūrā augstāk un augstāk, līdz sasniegts iecerētais zenīts (Graubiņš 1940).

Jāatzīst, ka Garūtas skaņdarbi tiešām bieži veidojas, attīstot vienu sākumā izskanējušu motīvu; taču nekādā gadījumā nevar piekrist, ka tas būtu tikai *nemainīti atkārtots*, gluži otrādi – attīstības gaitā to vienmēr apvij dažādas piebalsis, mainās harmonijas krāsas, tonalitātes utt., parādot šo motīvu aizvien jaunā gaismā.

⁵⁰ Gan padomju laika nošu izdevumā (*Latviešu padomju komponistu skaņdarbi vijolei un klavierēm* / Sast. Juris Švolkovskis. Rīga; Mācību iestāžu metodiskais kabinets, 1987), gan Silvijas Stumbres grāmatā *Zvaigznes un zeme* (Stumbre 1969: 202) šī skaņdarba nosaukums saprotamu iemeslu dēļ minēts nepilnā veidā – *Largo e andante*.

Arī *Largo e andante religioso* – saliktās divdaļu formas pirmajā posmā (*Largo*) – šaurapjoma motīva atkārtojumi gūst maģiskas lūgšanas raksturu. Pieņemoties skanējumam spēkā, paplašinās arī faktūra: klavierpartijā un pirmās daļas kulminācijā (21.–24. t.) pamatmotīvs jau skan vareni un draudīgi. Šīs izmaiņas ļauj sekot šķietami monotonā motīva attīstībai ar neatslābstošu interesi. Savukārt sekojošajā *Andante religioso* minoru nomaina vienvārda mažors, un mūzika rod svinīgu noskaņu. Sākotnēji tā līdzinās klusinātam korāliskam dziedājumam, bet attīstības gaitā pārtop grandiozā un vērienīgā, himniskā apoteozē, kas sniegta plašā akordu faktūrā.

Nevar noliegt skaņdarba pirmā posma *Largo* nepārprotamo līdzību vijoļopusam *Rudenī* – abu kompozīciju sākummelodijas ir ļoti tuvas, un arī turpinājumā balstās uz vienu un to pašu intonatīvo kodolu: melodija *apdzied* mazas tercās intervālu (sal. 6. un 19. piemēru 4. pielikumā). Abos gadījumos izraudzīta *b moll* tonalitāte. Klavierpartijā gan vērojamas atšķirības – *Largo* tiek dublēta vijoles melodija, bet *Rudenī* klavierpartija apdzied un papildina vijoles kantilēnu. Izteikti līdzīgs tomēr ir turpinājums abos skaņdarbos – mūzikas materiāls tiek sekvecēts uz dominantes tonalitāti (*f moll*), seko kulminācija, kas balstīta sākummelodijas intonācijās, bet pēc tās – atgriešanās pie sākotnējā mūzikas tēla zemā reģistrā *piano* dinamikā. Šāda trijdaļu formas sintēze ar komponistei tik tuvajām variācijām sastopama arī vairākos viņas citu žanru darbos, piemēram, etīdē *Zvani* (no Četrām etīdēm *Steinway* ilgskanās pedālim) un *Meditācijā* klavierēm vai ērģelēm; zīmīgi, ka arī pēdējā kompozīcijā varam saklausīt reliģisku noskaņu.

Taču iespējamās arī citas paralēles. Varbūt tā nav tikai nejaušība, ka *Largo* intonatīvās kontūras kopā ar tonalitāti priekšvēsta dažus gadus vēlāk tapušās kantātes *Dievs, Tava zeme deg!* mūziku (sal. 7., 19. piemēru 4. pielikumā). Vienīgi *Largo* šis pats intonatīvais kodols vēl sniegts klusināti, skumji, ar iekšēju nemieru, bez vētrainā satraukuma un ritma *svaidīšanās*, ko dzirdam kantātē. Līdzīgi kā *Dievs, Tava zeme deg!*, arī *Largo e andante religioso* ietver virzību no minora uz svinīgu, himnisku mažoru, lai gan tonālie galapunkti atšķiras (*Largo e andante religioso* – *b moll/B dur*; kantāte – *b moll/Des dur*).⁵¹ Var piebilst, ka *b moll* kā *tautas likteņgaitu* tonalitāte tipiska arī Garūtas darbiem, kas sacerēti jau pēc *Dievs, Tava zeme deg!* – piemēram, klavierkompozīcijai *Sendienas* (1949) ir gluži tie paši tonālie galapunkti (sākas *b moll*, beidzas *Des dur*).

Lūk, kā Lūcijas Garūtas fonda vadītāja Daina Pormale ieskicē *Largo e andante religioso* tapšanas vēsturisko fonu:

1939. gads. Eiropā notikumi, kas vēsta nemieru un draudus. Lai gan dzīve rit it kā savu „mierīgo” gaitu, prāts negrib pieņemt, ka varētu atkal nākt kādas izmaiņas.

⁵¹ Vēl viens piemērs, kur šāda skaņkārtiskā maiņa arī saistīta ar dramatiski tvertu tautas likteņgaitu tēmu, ir Variācijas par *Karavīri bēdējās* (*f moll /F dur*).

Bet mākslinieka jūtīgā dvēsele jau bieži nojauš vēl tikai nākotnē gaidāmu nelaimi (Pormale 2008).

Šādam skaidrojumam ir savs pamats: Garūtu kā daudzus līdzcilvēkus māj neskaidras bažas, un to apliecina viņas pašas izteikums 1941. gadā (*vācu laiku sākumā*):

– *Jau vairāk kā gadu atpakaļ ar boļševiku armijas bāzu nostiprināšanos mūsu zemē manī radās sliktas priekšnojautas, – lēnā skumjā balsī stāsta Lūcija Garūta. – Gribējās it kā ko brīdināt, ko glābt, ko pasacīt. Tajā laikā es komponēju dziesmu ar savu tekstu „Nes krūtīs saules spēku, latvi” [atskaņota Piektajā kompozīciju vakarā – D. E.] (L. 1941: 5).*

1.4. 40. gadu pirmā puse: laikmeta drāmas atbalsis daiļradē

1940. gads, kā jau vispārzināms, ir nozīmīga un dramatiska robežšķirtne Latvijas vēsturē. Gada pirmie mēneši gan vēl nekādi neiespaido ierasto dzīves ritumu dažādās jomās, tai skaitā mūzikā. Taču jūnijā Latvijas brīvvalsti okupē Padomju Savienība. Priekšā ir krasas pārmaiņas visās sfērās, arī kultūras jomā. Valdošo gaisotni Ilma Grauzdiņa raksturo šādi:

[..] vecā un jaunā pārklāšanās, slēpta pretošanās diktātam, ideoloģiskie mesli, no kuriem pilnībā izvairīties nav iespējams nevienam, bet kurus kultūras ļaudis mēģina vismaz samazināt līdz minimumam. Jo vēl jau visa Latvijas vecā inteliģence ir uz vietas. Vēl daudz kas ir saglabājies no Latvijas laika dzīves atribūtiem un paradumiem. [..] vēl liela sabiedrības daļa dzīvo ar cerību, ka Padomju Savienība aprobežosies tikai ar politisko okupāciju, ka padomju karaspēka ievēšana ir tikai kara apstākļu diktēts drošības pasākums (Grauzdiņa 2010: 41).

Garūtas personiskajā dzīvē padomju okupācija nekādas ārēji redzamas dramatiskas sekas neatstāja. Gluži otrādi – 1940. gada rudenī, krasi pieaugot Konservatorijas studentu skaitam, tiek aicināti darbā arī jauni pedagogi; viņu vidū – Lūcija Garūta kā docente teorētisko priekšmetu klasē. Silvija Stumbre atzīmē, ka šajā laikā turpinājusies arī viņas aktīva koncertdarbība:

Māksliniece piedalās valstiski nozīmīgos koncertos, iestudē tematiskas programmas, viesojas skolās, pionieru pilī, piedalās arodbiedrību koncertos, radio raidījumos, solovakaros, kas veltīti Emīla Dārziņa piemiņai, ziemas lirikai, pavasara tematikai, tautas dziesmām (Stumbre 1969: 97–98).

1941. gada maija beigās noticis Garūtas solodziesmu vakars. Vairākkārt izskanējis *Latvju dziesmu vakars*, ko rīkoja dziedātājas Milda Brehmane-Štengele un Herta Lūse sadarbībā ar Lūciju Garūtu kā koncertmeistari (piem., 1940. gada 1. decembrī Valsts konservatorijā, 12. decembrī Jelgavas teātrī); tā programmā bija Alfrēda Kalniņa, Jāzepa Vītola, Haralda Berino un pašas Lūcijas Garūtas solodziesmas. Zīmīgi, ka tieši padomju laikā aizsākās Brehmanes-Štengeles un Lūses kopīgu koncertu sērija, kas turpinājās līdz pat Lūses

emigrācijai 1944. gadā, un pie klavierēm parasti bija Garūta. Šīs sadarbības liecība ir divi veltījumi, kas pirmatskaņoti *Latvju dziesmu vakarā – Mūzai* (veltīts Brehmanei-Štengelei, atskaņoja Lūse) un *Dzīvei* (veltīts Lūsei, atskaņoja Brehmane-Štengele; abas dziesmas tapušas jau 1936. gadā, ar pašas Garūtas tekstu). Noskaņas ziņā tās, līdzīgi daudzām citām Garūtas veltījumdziesmām, turpina *Svētās mīlas* gaiši svinīgo, korālisko izteiksmes sfēru; interesanti, ka viena no šīm dziesmām (*Mūzai*) sasaucas ar šajā laikā Garūtas daiļradē ienākušo reliģisko satura līniju – līdzīgi kā vijoļdarbā (*Largo e andante religioso*) arī tai dota remarka *Andante religioso*.

Neraugoties uz šķietami mierīgo dzīves ritumu, pašas Garūtas atmiņas ir spilgta liecība par vispārējo gaisotnes un *akcentu* maiņu kultūras dzīvē – lai gan vienlaikus jūtams, ka krasi un atklāti demonstrēt politikas metamorfozes padomju varas pārstāvji tolaik vēl atturējās, pavērsiens bija vairāk *zemtekstā* jaušams:

Tikai retais zina, kādas neapraķstāmas pūles mums sagādāja [...] koncertu [ar Brehmani-Štengeli, Hertu Lūsi, Ādolfu Kaktiņu un Marisu Vētru] noorganizēšana un teksta pārbaude.⁵² Lai kaut ko saglābtu vēl, mēs A. Brigaderes dzejā – Liec ausi pie zemes un klausies vārdu vietā „... nāk baltās dienas” ielikām vārdus „nāk gaišās dienas” (es ceru, ka Brigadere mums to piedos), rindas „un klausies, kā tālumā zeme trīc” mēs mākslas lietu cenzoriem „par godu” pārtaisījām „cik vareni zeme trīc”. Un neraugoties uz ļoti daudziem šādiem labojumiem, trešo daļu no iesniegtajām dziesmām mums strīpoja (L. 1941: 5).

Šajā pašā intervijā Garūta apliecina, ka viņai *pagājušais šausmu gads ir radīšanas ziņā tukšs gads*. [...] *Un, ja es tagad dzīvoju un strādāju, tad es dzīvoju un strādāju arī tiem latviešiem, kas aizgāja savā moku un sāpju ceļā uz tālajām Krievijas malām (L. 1941: 5).*

Kara gados Garūtas komponistes darbība – galvenokārt solodziesmu žanrā – ir ļoti intensīva un iezīmē jaunas tendences. Šajā periodā par galveno, arī skaitliski visplašāk pārstāvēto skaņdarbu veidu top patriotiskās dziesmas, turklāt bieži ar cīņas vai neseno politisko pārestību motīviem – 1941/1943 *Dziesma par trimdinieka māti* (Aleksandrs Pelēcis), *Māte aizvestam dēlam* (Andrejs Eglītis), *Latviešu karavīram* (Andrejs Eglītis) u. c. Longīns Apkalns akcentē arī šo daiļrades motīvu saikni ar reliģijas tematiku:

[...] *Garūta liek dominēt aizlūgumiem par tautu un tēvzemi. Tie pieaug Otra pasaules kara laikā, ietveŗot 1941. gada aizvešanu bēdas un izmisumu. Neviena no šīm kompozīcijām netika toreiz iespiesta, liela daļa laikam būs gājusi zudumā – un tomēr*

⁵² Līdzīgas problēmas atspoguļotas Garūtas drauga, viņas solodziesmu pastāvīgā interpreta Marisa Vētras atmiņās. Viņš atceras Herberta Līkuma, toreizējā LPSR Tautas komisāru padomes Mākslas lietu pārvaldes priekšnieka, kategorisko prasību: [...] *Jūs, saprotams, variet dziedāt savus koncertus, cik jums tīk, bet pusprogrammai uz priekšu jādod vieta krievu komponistiem. [...] Eh, – es nopūtos – nu, tas nu ir nejauki. Nudien, man ļoti žēl, bet mēs ar Kaktiņu jau izsludinājām Alfrēda Kalniņa dziesmu vakaru, ar autoru pie klavierēm, un – kā nu lai Kalniņa dziesmu vakarā ietilpina krievus? Ko tauta teiks? Sacīs, ka Līkums neļauj dziedāt Kalniņu bez piejaukuma... [...] Ar manas nakts zilās mistikas palīdzību, pēc Alfrēda Kalniņa dziesmu vakara, man izdevās Līkumu tā saliekt, ka kopā ar Kaktiņu daudz vakaru cauri mēs dziedājām Univerzitatē aulā gan tikai Jāzepu Vītoli, tikai Emīli Dārziņu, tikai Lūciju Garūtu, Jāni Ķepīti (Vētra b. g.: 156, 173).*

tās bija vērtīgākās un nozīmīgākās lappuses, kas četrdesmito gadu pirmajā pusē latviešu mūzikā tika rakstītas (Apkalns 1977: 826).

Par laimi, citātā paustās bažas nav gluži piepildījušās – Latvijas Nacionālajā bibliotēkā glabājas liela daļa no Lūcijas Garūtas kara laikā tapušajām dziesmām (Silvijas Stumbres grāmatas skaņdarbu rādītājā tās saprotamu iemeslu dēļ nedrīkstēja minēt), kas sniedz izsmeļošu priekšstatu par šī laikmeta nozīmi Garūtas daiļradē. Tiesa, 40. gadu koncertprogrammās sastopam arī tādu dziesmu nosaukumus, kuru nošu materiālu pagaidām nav izdevies atrast – piemēram, 1942. gada 20. oktobrī Universitātes aulā skanēja *Tava mīla* ar pašas komponistes vārdiem, 1944. gada 14. septembrī turpat –*Latvijai* (Andreja Eglīša vārdi, pirmatskaņojums, dzied Milda Brehmane-Štengele), 1944. gada 19. septembrī Tautas palīdzības koncertā šajā pašā zālē – tautasdziesmas apdare *Bāleliņa līgaviņa* (Mariss Vētra).

Tieši solodziesmas daudzējādā ziņā gatavoja šajā laikā tapušo kantāšu *Varoņgars*⁵³ un *Dievs, Tava zeme deg!* stilu. Atšķirībā no 30. gadu dziesmu *pozitīvisma* šeit patriotiskās tēmas tvērumā jūtamas citas, jaunajam laikmetam raksturīgas vēsmas. Plašāk tās raksturo literatūrzinātnieks Viesturs Vecgrāvis:

Novatoriskais šajā posmā ir ekspresionismam raksturīgo īpatnību parādīšanās latviešu dzejā. Laikmeta nežēlība, latviskās zemkopju pasaules apdraudētība, divu totalitāro varu sadursme, kas smagi skar gan Latvijas tautu, gan zemi, viskontrastaināk un vistraģiskāk atklājas Andreja Eglīša dzejas krājumā „Nīcība”, kantātes tekstā „Dievs, Tava zeme deg!” un periodikā publicētajos dzejoļos. [...] Pasaule un cilvēki tiek tēloti labā un ļaunā simboliskā pretstatījumā, radošo un iznīcinošo spēku konfrontācijā (Vecgrāvis 1999: 397).

Dzejnieku – sadarbības partneru vidū – šajā laikā parādās jauni vārdi: līdzās jau minētajam Aleksandram Pelēcim (pārstāvēts tikai ar *Dziesmu par trimdnieka māti*) te īpaši jāizceļ Leonīds Breikšs (1941/1943 *Latviešu ticība, Tērces, Zemes dēls, Mazs veltījums*) un Andrejs Eglītis (līdzās jau minētajām dziesmām – *Mēnesnīca, Krastā, Zemdega*, arī 1941/1943). Jauno daiļrades ievirzi spilgti atspoguļo Garūtas pēdējais – *Sestais kompozīciju vakars*⁵⁴, kas notiek **1943. gada 14. aprīlī**. Alberta Jēruma recenzijā teikts:

[..] tekstu izvēlē dominē Andreja Eglīša vārds, tam blakus pašas autores un L. Breikša teksti. Tematiskā degpunktā izvirzījušies patriotiskie motīvi, tautas likteņcīņu un bēdu apcere. Pavīd arī pa liriskākai domai, taču nereti arī te, kaut Šupļa dziesmā, ieaūžas doma par dēlu, kā nākamū, krietnu latvieti un tēvzemes sargātāju. Mūzikālā apdare

⁵³ Kantāte *Varoņgars* ar Andreja Eglīša vārdiem vokālajam kvartetam ar klavierēm pirmatskaņota Garūtas VI kompozīciju vakarā 1943. gada 15. aprīlī Latvijas Universitātes aulā; to dziedāja Milda Brehmane-Štengele, Herta Lūse, Mariss Vētra un Ādolfs Kaktiņš; pie klavierēm bija komponiste. Jau 21. gadsimtā pirmatskaņojumu piedzīvojusi arī versija jauktajam korim ar ērģelēm: 2005. gada 18. novembrī kantāti Rīgas Domā dziedājis jauktais koris *Balsis* diriģenta Inta Teterovska vadībā, ērģeles spēlējis Tāļivaldis Deksnis.

⁵⁴ Silvijas Stumbres grāmatā šis notikums nav fiksēts. Acīmredzot padomju gados autore nedrīkstēja to pieminēt – tāpat kā toreizējā trimdnieka Andreja Eglīša vārdu. Atskaņotāji šajā vakarā bija Milda Brehmane-Štengele, Herta Lūse, Mariss Vētra un Ādolfs Kaktiņš.

izpaužas garūtiski intensīvā melodikā, kompaktā, smagnējā harmonijā, ko paasina sekundu un septimu šķautnes un padrūmina basu oktāvas un ostinētais, spokainais tritons. Pavadijumi daļēji tīri ērģelnieciskā koncepcijā tverti (Jērums 1943).

Laikrakstā *Tēvija* publicētie materiāli ļauj secināt, ka koncertdzīves intensitāte 1941.–1943. gadā, salīdzinot ar pirmskara laiku, nav būtiski mazinājusies – var just, ka vācu varas iestādes izmantoja latviešu dziļo aizvainojumu un vēlmi arī mākslas jomā paust savu pretestību padomju varas gadā piedzīvotajam. Koncerti regulāri notika gan Rīgā (ne vairs daļēji par lazareti pārvērstajā Latvijas Konservatorijā, kur Garūta visbiežāk uzstājās pirmskara periodā, bet lielākoties Latvijas Universitātes aulā), gan citviet Latvijā – Daugavpils teātrī, Jelgavas teātrī u. c. Atskaņotāju loks (ar pašu Garūtu pie klavierēm) gandrīz vienmēr ietvēra četrus dziedātājus – visbiežāk Mildu Brehmani-Štengeli un Hertu Lūsi (abas nereti uzstājās duetā), mazliet retāk arī Marisu Vētru un Ādolfu Kaktiņu. Programmā līdzās pašas Garūtas darbiem liela loma bija arī citu laikmetīgo autoru dziesmām ar tolaik raksturīgo patriotisko tematiku – piemēram, 1944. gada 14. septembrī Universitātes aulā izskanēja Pētera Barisona *Zemgales klājs*, Alfrēda Kalniņa *Dzimtene*, Jāņa Kalniņa *Tēvu zeme*, Arvīda Žilinska *Dziesma dzimtenei*, Šīs dienas un *Karogs*, Jāņa Ķepīša *Manai dzimtenei* u. c.

Tomēr ar šādu tematiku kara gadu solovakari nebūt neaprobežojās. Pietiekami liela loma bija arī citām, solodziesmas žanram tradicionāli vairāk atbilstošām satura līnijām. Dažkārt jau pašā koncertprogrammā izveidē Garūta un viņas partneri īstenoja visai oriģinālas, interesantas ieceres. Piemēram, 1942. gada 2. februārī Brehmanes-Štengeles, Lūses un pašas Garūtas koncertā *Paralēles latvju mūzikā* programmā bija 11 dziesmu pāri – dažādu komponistu dziesmas, kuru pamatā viens un tas pats dzejolis (Jāzeps Vītola un Alfrēda Kalniņa *Sapņu tālumā*, Lūcijas Garūtas un Jēkaba Poruka *Mēness laiva*, Emīla Dārziņa un Jurjānu Andreja *Kā zagšus* u. tml.), turklāt katrā pāri vienu versiju piedāvāja Brehmane-Štengele, otru – Lūse. *Tā interesanta tēma mākslinieciskās radīšanas psihologiem, bet ka tā var ļoti interesēt arī klausītāju, to varēja pārliecināties Brehmanes-Štengeles un Hertas Lūses koncertā, kur dzirdējām divu komponistu dziesmas par viena autora tekstu, atzīmē Jānis Cīrulis (C. 1942).* Te vērts norādīt, ka skaņdarbu pāru ideja vairākkārt savdabīgi īstenoja arī Garūtas pašas daiļradē – dziesmās *Svētā mīla* un *Skumstošā mīla*, prelūdijās ar neoficiālajiem apakšnosaukumiem *Skumjās ilgas* un *Trauksmainās ilgas* (sk. 1.3.1. nodaļu), arī solodziesmās *Viens no daudziem* un *Viena no daudzām*; savukārt Mildas Brehmanes-Štengeles un Hertas Lūses radošās darbības 25 gadu jubilejai veltītā koncertā izskanēja dziesmas *Mūzai* un *Dzīvei*; turklāt Brehmanei-Štengelei veltīto dziesmu dziedāja Lūse, un otrādi.

1942. gada 20. oktobrī Milda Brehmane-Štengele un Lūcija Garūta Universitātes aulā atskaņoja programmu *Lūcijas Garūtas dziesmas par mīlu*, kas veidota ar savdabīgu reprizitāti,

pat spoguļsimetriju – sākumā un beigās skanēja dziesmas *Tava mīla* un *Svētā mīla* ar pašas Garūtas vārdiem, bet otrā un priekšpēdējā dziesma bija ar Garūtai ļoti tuvā dzejnieka Friča Bārdas tekstu (*Debess un jūra* un *Gaisma*). Simetrija izpaudusies pat atskaņotājmākslinieku izvēlē – sākumā un beigās skanējušas trīs dziesmas Mildas Brehmanes-Štengeles atskaņojumā, otrā priekšnesumu grupa (no *abām pusēm*) – divu klavierdarbu kopa pašas autore interpretācijā, savukārt koncerta vidū – pirmās daļas beigās un otrās sākumā – atkal katrā trīs dziesmu virkne Brehmanes-Štengeles sniegumā.⁵⁵ Vērtējot koncertu kopumā, kritiķis Jēkabs Graubiņš norāda:

Te romantiskai jūsmi blakus skanēt sākusi kāda dziļi traģiska, tumša stīga. Tajā griezīgākas sāpes, dziļāks izmisums. Harmoniskais pamats dažviet tik nekustīgs, tik kūtrs maiņās, ka runā līdz vārdiem un pasvītro, cik neatlaidīga un neaizdzēnama ir sāpīgā doma (Mieru, sirds) (Graubiņš 1942).

Tātad joprojām, neraugoties uz Garūtas mīlas lirikas daudzveidību, kritiķu uzmanību visvairāk saistījusi viņas daiļrades traģiskā sfēra – tā, ko Jēkabs Poruks jau 1929. gadā apzīmēja kā *lirisko pesimismu* (Poruks 1929).

Līdztekus koncertdarbībai Lūcija Garūta visu karalaiku turpināja pedagoģes darbu Latvijas Konservatorijā un Rīgas Tautas konservatorijā.

Kā jau daudziem Latvijā, dramatisks bija kara beigu periods, kad arī Garūtai kopā ar māsas Ernās Reinvaldes ģimeni nācās atstāt galvaspilsētu un apmesties pie svaiņa Arvīda Reinvalda radiem – brāļa Oskara un māsas Austras Zlēkās (Kurzemē). Pati Garūta savā autobiogrāfijā raksta, ka Rīgu pametusi rudenī un no 1945. gada marta līdz 26. jūlijam strādājusi Kuldīgas mūzikas skolā (Garūta 1955).

Spilgta liecība par šo laiku ir vēstules Andrejam Eglītim, kas glabājas Rakstniecības un mūzikas muzejā. Pirmā no tām tapusi 1944. gada 28. novembrī Zlēku pagasta *Biteniekos*, kur komponiste, kā viņa pavēsta, apmetusies kopā ar māsiņu, mazo *Lailiņu un svaini* (Garūta 1944). Vēstuli caurauz uztraukums par Rīgā palikušo likteni un vientulības izjūta:

Šurp atbraukusi meklēju tūlīt ceļu atpakaļ uz Rīgu. Zināju, ka māsiņa ar Lailiņu nu ir drošībā, gribēju no Rīgas uz Kurzemi vēl dabūt citus tuvus cilvēkus, bet bij jau par vēlu. Neizsakāmi smaga bij doma, ka kāds no mīļajiem cilvēkiem ir palicis otrā pusē nezināmā likteņa varā. Kā atpestīšanu saņēmu ziņu (šķietami drošu), ka ar pēdējo kuģi no Rīgas izbraukuši pēdējie operas mākslinieki, to starpā arī Stengel kundze. [...] Es esmu palikusi viena šai Kurzemes stūrīti, visi, visi draugi, visi dziedoņi ir prom! (Garūta 1944).

Vēstules arī liecina, ka jauni skaņdarbi šajā laikā nav tapuši – *Žēl, ka pie radošā darba netieku. Mazā istabiņā esam 5 cilvēki, – un es protu strādāt tikai vienatnē* (Garūta 1945).

⁵⁵ Milda Brehmane-Štengele šai sakarā piemin arī citus faktus: *Manu solokonzertu programmas bija ļoti dažādas. Tajās ietilpa vairāku komponistu stilistiski saskaņotas dziesmas. Mums ļoti patika veidot tematiskas koncertprogrammas: „Dzimtenes daba”, „Mīlas lirika”, „Ziemas lirika” u. c. (Brehmane-Štengele 1986: 132).*

Muzicēšanas vienīgo iespēju sākotnēji piedāvā tikai vietējā baznīca, un šī pieticīgā koncertdarbība norit galvenokārt kantātes *Dievs, Tava zeme deg!* zīmē:

Dzīve šeit ir smaga. Vienīgais gaišums ir – ka esmu varējusi vairākkārt spēlēt šeit Zlēku baznīcā dievkalpojumos. Sevišķi laimīga biju par to, ka man bij lemts noturēt 18. novembra svētbrīdi (lauku apstākļu dēļ gan 19. nov. rītā). Altāra telpa bij mūsu karogiem rotāta. Spēlēju daudz no mūsu “Latviešu lūgšanas Dievam” (kantātes sākotnējais nosaukums – D. E.) (Garūta 1944).⁵⁶

Neraugoties uz smagajiem apstākļiem, vēlāk koncertdarbība kļuvis intensīvāka. Ineses Aides pētījums par kultūras dzīvi Kurzemē kara beigu posmā apliecina, ka Garūta līdzās citiem latviešu mūziķiem uzstājusies visos trīs galvenajos tā laika Kurzemes kultūras dzīves centros – pirmām kārtām Ventspilī, bet arī Kuldīgā un Talsos. Piemēram, iecienīta sarīkojuma forma Ventspilī bijuši literārie rīti, bieži ar pārpildītu zāli. Vienā no šādiem pasākumiem, Eduarda Virzas nāves piecu gadu atcerei veltītā literārajā rītā, kuplas publikas priekšā uzstājusies arī Garūta, atskaņojot savas Variācijas par *Karavīri bēdājās* (Aide 2000: 93).

Pamazām komponiste iejutās Kurzemes atmosfērā. 1945. gada 4. marta vēstulē vijolnieka Rūdolfā Miķelsona mātei viņa raksta:

Jūs bēdājaties, ka vēl arvien esmu Kurzemē. Kāds neatvairāms spēks tura! Strādāju pašreiz ļoti daudz. Bez daudziem koncertiem Zlēkās man ir bijuši vairāki ļoti skaisti koncerti Kuldīgā, kuŗi pašai dod tik daudz spēka. Bija liels literāri mūzikāls vakars ar 1500 klausītājiem, kur Andrejs Eglītis lasīja savas dzejas. [...] Es spēlēju savus darbus (Pormale 2004).

Kopumā raksturojot šo periodu, jāatzīmē, kas tas ir bijis viens no ražīgākajiem un piesātinātākajiem komponistes dzīvē. Diemžēl liela daļa Garūtas solodziesmu, kas spilgti atspoguļo kara gadu saspringto atmosfēru, joprojām nav izdotas un šobrīd atrodas manuskriptu veidā dažādās mūzikas krātuvēs. Viens no svarīgākajiem uzdevumiem būtu šīs dziesmas apkopot un izdot jaunā nošu krājumā, kā arī veicināt to atgriešanos koncertdzīvē.

1.5. Pēckara periods: dzīve un radošā darbība

1.5.1. Laikmeta un personiskās dzīves ietekme uz radošo biogrāfiju

1945. gada augustā Lūcija Garūta atgriezās jau padomju Rīgā. Jaunās varas attieksme pret viņu, līdzīgi kā pret citiem latviešu inteliģences pārstāvjiem, spriežot pēc visa, bija

⁵⁶ Interesanta nianse – vārds *mūsu* pirms *karogiem* ierakstīts vēlāk, kā iespraudums, lai lasītājs nepārprastu (varēja būt arī Vācijas karogi). Līdz Otrā pasaules kara beigām, kā atzīmē Daina Pormale (Pormale 2007: 132), kantāte atskaņota arī Liepājā, Kuldīgā, Talsos, Ventspilī, Ārlavā un Stendē.

atturīgi labvēlīga⁵⁷ – *ienaidnieku meklēšana*, kam par impulsu kļuva 1948. gada 10. februāra PSKP CK politbiroja plēnuma lēmums, vēl nebija sākusies; gluži otrādi, jaunā vara ne tik daudzajos populārajos mūziķos, kas nebija aizbraukuši uz Rietumiem, meklēja sabiedrotos. Garūta patiesi bija populāra – kantātes slavas atblāzma skāra arī viņas koncertdarbību kameramūzikas jomā. To apliecina, piemēram, Mildas Brehmanes-Štengeles privātmuzeja vadītājas Maijas Andersones atmiņas, ka uz šiem koncertiem arvien bijis grūti dabūt biļetes, sēdvietu trūkuma dēļ cilvēki trijās rindās stāvējuši apkārt zālei (Andersone 2008). Savukārt pianists Valdis Jancis, atceroties savus bērnības gadu iespaidus (ap 12 gadu vecumu), stāsta:

Esmu klausījies viņas pašas koncertus Konservatorijas zālē – pavadījums. [...] Konservatorijas zāle bija pilna stāvgrūdām. Pārpildīts līdz pēdējai iespējai. Gandrīz vienīgais koncerts, kuru esmu dzirdējis, ka visas dziesmas vajadzēja atkārtot vismaz divas trīs reizes. Vītols, Kalniņš, Garūta... (Jancis 2010).

Aplūkojot koncertu programmas, redzam, ka tajās atkal jaunu risinājumu rod Garūtai tik tuvā pāru ideja – vienā no koncertiem (datums programmās⁵⁸ nav minēts, kā noprotams, tās skanējušas atkārtoti) pa pāriem izkārtotas Garūtas laikabiedru Alfrēda Kalniņa, Jāzepa Vītola, Leonīda Vīgnera, Arvīda Žilinska, Pētera Barisona viena nosaukuma dziesmas un programmu noslēdz pašas Garūtas dziesmu trijotne; otrā koncertā pārus veido Alfrēda Kalniņa, Pētera Barisona, Paulas Līcītes, Lūcijas Garūtas, Arvīda Žilinska, Mārtiņa Jansona un Jāņa Ķepīša dziesmas.

Šie arī, kā apliecina Maija Andersone, bija pēdējie plašākie koncerti, kuros Garūta iznesa visu smagumu kā pavadītāja – turpmāk viņa uzstājās tikai epizodiski, pavadot atsevišķus priekšnesumus (pašas darbu atskaņojumu) jubilejas reizēs vai arī šaurākā draugu lokā (Andersone 2008). Galvenais iemesls bija veselības problēmas. Tomēr komponistes darbību Garūta aktīvi turpināja. 1945. gadā viņa uzņemta Komponistu savienībā.

Līdzīgi kā daudzi latviešu inteliģences pārstāvji, arī Garūta jaunajos apstākļos bija spiesta pārskatīt savus agrāk tapušos opusus, lai tie neraisītu nevēlamas aizdomas. Komponistu savienības jaunrades sanāksmju protokoli liecina, ka 1939. gadā sacerēto skaņdarbu *Largo e andante religioso* komponiste pēc kara demonstrēja savienības apspriedē ar jaunu nosaukumu *Intermeco* (plašāk par to sk. 1.5.2. nodaļu), jo reliģisko tēmu saprotamu iemeslu dēļ nedrīkstēja pieminēt. Iespējams, šo apsvērumu ietekmē komponiste pat atteicās no

⁵⁷ Garūta tika uzaicināta turpināt darbu konservatorijā. No viņas autobiogrāfijas: *1945. g. augustā atgriezos pie sava iemīlotā darba Rīgā, Latvijas PSR Valsts Konservatorijā, kur kā docenta v. i. pasniedzu sākumā obligāto harmoniju, solfedžo un partitūras lasīšanu kora diriģentu un izpildītāju fakultātēs. Ar 1947. g. rudenī tiku iesaistīta kompozīcijas fakultātē, kur esmu vadījusi spec. harmoniju, analīzi un polifoniju. [...] Kā morālisku gandarījumu par savu pedagoģisko darbu esmu saņēmusi 1952. g. 8. martā Valsts konservatorijas un vietējās komitejas goda rakstu un 1953. gada oktobra svētkos un 1954. g. 8. martā direkcijas izteikto atzinību (Garūta 1955: 22–23).*

⁵⁸ Programmas glabājas Mildas Brehmanes-Štengeles arhīvā, kopijas ir promocijas darba autorei rīcībā.

savas ceturtais etīdes *Steinway* ilgskanās pedālim *Traucētā lūgšana* (1933). Daina Pormale atceras, ka padomju laika ideologiem nosaukums *Traucētā lūgšana* šķitis nevēlams, tāpēc komponiste sacerējusi citu, piekto etīdi – *Zēns ar brīnumkoklīti* (1956).⁵⁹ Garūta 70. gadu sākumā bieži stāstījusi par etīdēm un spēlējusi tās Pormalei priekšā; pēc viņas atmiņām, jaunajā etīdē saglabājušies *Traucētās lūgšanas* tehniskie paņēmieni (Pormale 2008).

Neraugoties uz kantātes *Dievs, Tava zeme deg!* un arī daudzu karalaika solodzesmu pretpadomju zemtekstu, Garūta padomju ideologu skatījumā nepiederēja pie sīvākajiem ienaidniekiem (par kādiem, piemēram, 40./50. gadu mijā tika atzīti apcietinātie un izsūtītie Jēkabs Graubiņš un Jānis Līcītis). Tomēr pārmetumus par nepareizu padomju īstenības izpratni viņa saņēma vairākkārt. Zīmīgs ir, piemēram, kāds raksturojums, kas glabājas Latvijas Valsts arhīvā (tulkojums no krievu val., bez gada norādes – D. E.):

Sieviete-komponiste, ļoti apdāvināta un ar labi izkoptu tehniku. Konservatorijas pedagogs. Vairumu Garūtas pagātnes skaņdarbu caurstrāvo individuālistisks subjektīvisms, pesimisma noskaņas, kas sajauktas ar eksaltētību. Ienākot padomju dzīvē ar vērā ņemamu pasvītroti nacionālistisku tradīciju nastu, Garūtai nopietnas slimības (turberkulozes) dēļ tika laupītas daiļrades iespējas, saskare ar Padomju komponistu savienību. Apmēram 2 gadus būdama gandrīz nepārtraukti piekalta pie gultas, Garūta pēdējā laikā guva iespēju atgriezties normālā radošajā dzīvē. Viņas tagadējie skaņdarbi atspoguļo nopietnus un ne bez sekmēm centienus apgūt padomju tematiku (Garuta, L. Ja. b. g.: 11).

Garūtas piesardzība izpaudās arī tādējādi, ka viņa neuzturēja saraksti ar kolēģiem un draugiem, kas bija devušies uz ārzemēm – Marisu Vētru, Rūdolfu Miķelsonu, Andreju Eglīti, Hertu Lūsi u. c.; piemēram, viņas draudzene Milda Brehmane-Štengele regulāri sarakstījās ar Hertu Lūsi, un šajā sarakstē bieži pavīd arī *Lūciša* vārds⁶⁰ – bet pati Garūta sarakstē neiesaistījās. Iespējams, uz šo piesardzību viņu vedināja arī bažas par tuviem cilvēkiem – māsām un viņu ģimenēm.⁶¹

Tajā pat laikā – atkal līdzīgi daudziem viņas paaudzes pārstāvjiem – dziļi sirdī un ģimenes lokā Garūta nebija zaudējusi uzticību agrākajiem ideāliem. Daina Pormale atceras skaistu dzimtas leģendu: kādā pēckara vakarā uz brīdi atslēgta elektrība. Meitenes sēdējušas puskrēslā ap klavierēm, un Lūcija Garūta klusi spēlējusi kantāti *Dievs, Tava zeme deg!* Pie vārdiem *Dievs, uzklausi lūgšanu cēlu! Brīvību! Brīvību! Elpot grib Latvijas dēli* piepeši iedegusies lielā lustra, un šo gaismas parādīšanos visi klusā pārsteigumā uztvēruši kā zīmi

⁵⁹ Citi nosaukuma varianti – *Zēns ar brīnumkoklīti apburtā mežā, Pasaka par zēnu ar brīnumkoklīti*.

⁶⁰ Vēstules glabājas Latvijas Valsts arhīvā, Hertas Lūses fondā nr. 2023, apraksts nr. 1, lieta nr. 3.

⁶¹ Protams, komponiste netvēra dzīvi tikai melnbaltās krāsās. Daina Pormale atceras: *Ko Garūta atzina padomju gados, bija tas, ka bērniem, jauniešiem ir dota iespēja mācīties, studēt. Jo pati savā dzīvē bija piedzīvojusi, cik grūti ir maksāt par mācībām. Ka mācības var pārtraukt naudas trūkums... Viens stāsts. Pie Konservatorijas trepēm stāv vīrs melnā pelerīnē. – Ir kāds acīmredzot robeždatums. Un Konservatorijā netiek ielaisti kādi studenti, jo nav samaksāts (Pormale 2008).*

(Pormale 2008). Garūta arī nebaidījās paust savu solidaritāti izsūtītajiem draugiem un radiem – pēc Dainas Pormales atmiņām, māsas regulāri sūtījušas vēstules un paciņas uz Sibīriju. Tās bieži saņēmusi, piemēram, Garūtas bijusī skolniece Regīna Pumpure (Pormale 2008).

Raksturīgi, ka no dažādām komponistes daiļrades līnijām 30. gados aizsāktais folkloras motīvu tvērums pēckara gados iegūst jo sevišķi būtisku lomu – tas atbalsojas tādos skaņdarbos kā Klavieru trio (1948), *Dainā vijolei ar klavierēm* un *Sendienās klavierēm* (1949), Variācijās par tautasdziesmu *Arājiņi, ecētāji* (1951), Septiņās latviešu tautasdziesmās klavierēm (1952), etīdē *Steinway* ilgskapas pedālim *Zēns ar brīnumkoklīti* (1956), tautasdziesmu apdarēs balsij ar klavierēm *Ak, tu manu kumeliņu* (1953), *No jūriņas izpeldēja, Sudrabota zīle brēca* (1959) un balsij ar kokli *Ai zaļāi līdaciņa* (1959), solodziesmā *Tautas dziesmu pūrs* (1968, veltīta Jēkabam Vītolīnam) un virknē tautasdziesmu apdaru (terceti, dueti, sekstets) vokālajiem ansambļiem ar klavierēm. Līdzīga tendence parādās arī citos žanros – kopš 1954. gada tapušas daudzas tautasdziesmu apdares bērnu un skolēnu korim. Lielā daļā no šiem darbiem (piem., *Daina*, Septiņas latviešu tautasdziesmas, *Tautas dziesmu pūrs*) tautas mūzikas motīvi turklāt tverti gaišā vai gaiši skumjā, iekšējas harmonijas caurstrāvētā raksturā – bez asā dramatisma un vērienīgajām kulminācijām, kas piemita, piemēram, Variācijām par *Karavīri bēdājās* (1933) – kā ideāls, kas paslēpts dziļi dvēselē. Pašas Garūtas tieci uz harmonisku skaidrību daudzās pēckara gadu kompozīcijās savdabīgi ilustrē viņas 1958. gada 27. oktobrī tapušais apcerējums par Mocarta sonātēm profesora Valērija Zosta audzēkņu interpretācijā. Lūk, tā fragments:

Trauksmes, kvēloša nemiera un aizrautības pilnā jaunatne jo bieži mīl asākas, skarbākas skaņas; ne vienmēr viņa grib saprast saulaino Mocartu, kas, izstaigājis sāpju bezdibeņus, pacēlies pāri savām personīgajām ciešanām, risina savas liega siltuma, vijīgas rotaļības, vai arī dzirkstoša prieka pilnās meldijas. Nav viegli pacelties līdz šai apskaidrotai vienkāršībai (Komponiste Lūcija Garūta mums raksta 1958).

Kāda bija Garūtas attieksme pret viņas laikabiedru meklējumiem pēckara periodā? Jāatzīst, ka par šo tēmu nav pārāk daudz materiālu. Var minēt vien atsevišķus dažādu personu atmiņu fragmentus. Muzikoloģe Dace Jaunslaviete atceras: *Lūcija Garūta nekad neteica, ka viņai kāda komponista mūzika šķiet slikta vai būtu kas pārmetams, tomēr savus uzskatus pauda – atceros, ka, piemēram, par Prokofjevu Garūta teica: viņa mūzika man nav tuva* (Jaunslaviete 2009). Imants Zemzaris stāsta, ka, apciemojot Lūciju Garūtu, redzējis uz viņas galda skaņuplati ar Olivjē Mesiāna *Meditācijām* ērģelēm, kas tapušas 1969. gadā (Zemzaris 2007). Tas liecina, ka jaunības interese par franču mūziku pavadījusi viņu līdz pat mūža nogalei. Savukārt Vija Muške savās atmiņās raksta:

[..] par modernās mūzikas festivālu „Varšavas rudeni”, kur aizbraucu 1968. gada rudenī, Garūtiņa klausījās ar lielu interesi, kaut arī modernā mūzika viņai nebija tuva.

Viņai vispār nepatika vārds „moderns” attiecībā uz mūziku. Par mūsdienu mūziku mēs dažreiz padiskutējām. Te tomēr bija manāms, ka mēs esam dažādu paaudžu cilvēki. [...] Garūtiņa man bija devusi lasīt: Ulrich Dibelius Moderne Musik 1945–1965. Šajā grāmatā Garūtiņa bija ierakstījusi sekojošas rindiņas: „Ir grūti paredzēt, kādi būs nākotnē mūzikas izteiksmes līdzekļi. Bet, vērojot mūzikas literatūras vēsturiskās attīstības ceļus, varam noteikti sacīt: Nemirstīgi paliks tie darbi, kurus radot komponistam ikbrīdi ir bijis viens izteiksmes līdzeklis: cilvēka dzīvā sirds (Muške b. g.: 6, 8).

Šie vārdi vēlreiz apliecina, ka emocionālā sākotne Garūtai mūzikā arvien bijusi priekšplānā.

Komponistes personiskajā dzīvē pēckara gados bija daudz skumju. Vispārzināms ir, cik mīļa viņai bija māsasmeita, divpadsmit gadu vecumā ar sirds slimību mirusī Laila Reinvalde, kurai veltīts Klavierkoncerts (1951/1955). 1964. gada decembra beigās pēkšņi, ar infarktu, mira māsasvīrs, flautists un sitaminstrumentālists Arvīds Reinvalds (1905–1964) – cilvēks un mūziķis, kam Garūtas dzīvē bijusi liela nozīme, viņam veltīta arī *Šūpuļa dziesmas* versija flautai un klavierēm (oriģināls – vijolei un klavierēm, 1950). Pirms tam visa ģimene plašā lokā, pēc Dainas Pormales atmiņām, bija nosvinējusi skaistus Ziemassvētkus Suvorova (tagadējās Marijas) ielas dzīvoklī (Pormale 2008).⁶² Un jau nākamajā, 1965. gadā, dziļi satrieca emigrējušā dziedātāja Marisa Vētras nāve, par ko Garūta uzzināja nejauši – *kāds, kuram korespondence ar Vētru, pavēstīja to konservatorijā. Lūcītis pārnāca mājās un ilgi klusēja. Bija Ziemassvētku laiks* (Pormale 2008). Jāatgādina, ka jaunībā Garūta tieši Vētram veltījusi dziesmu *Draugs* (1929) ar zīmīgiem vārdiem:

*.. Par tevi mīlas sapņu nav nekad man bijis,
Ap mani mīlas sapņus neesi tu vijis,
Un tomēr tuvi mēs viens otram esam,
Dziļ-dziļi dvēselēs viens otru nesam.
Es zinu, draugs, kad drūmais vecums nāks,
kad nespēks gurdinošs mūs abus māks,
Kad visi, kas mūs kādreiz mīlējuši,
mūs aizmirstus būs sāpēs pametuši,
Tu būsi tas, kā mīlās rokās
es spēšu asras klusināt,
Es būšu tā, pie kuras krūtīm
tu spēsi sāpes izraudāt..*

Šajā dziesmā paustajai klusajai, sirsnīgajai cerībai tā arī nebija lemts piepildīties.

60.–70. gados arvien sāpīgākas kļuva arī veselības (sirds) problēmas – pati komponiste 1962. gadā iesniegumā Latvijas PSR Komponistu Savienības valdei raksta:

Ļoti lūdzu atvainot mani, ka tik ļoti esmu aizkavējusi jaunrades plāna iesniegšanu. Tas noticis ieilgušās grūtās slimības dēļ, kā arī tā apstākļa dēļ, ka esmu pārdomās par to,

⁶² Daina Pormale arī atklāj, kāda bijusi Arvīda Reinvalda nozīme Lūcijas Garūtas radošajā biogrāfijā – kantātes *Dievs, Tava zeme deg!* pirmatskaņojumā. 1944. gadā tieši viņš palīdzējis Garūtai, kurai negaidīti nācies aizstāt saslimušo Alfrēdu Kalniņu, ar pedalizāciju un reģistrāciju – ja ne Reinvalds, nav zināms, vai komponiste vispār būtu uzdrošinājusies sēsties pie sev neierastā instrumenta un vai pirmatskaņojums būtu noticis (Pormale 2008).

vai drīkstu šim gadam jaunrades plānu iesniegt. Slimība, kas mani šajā ziemā vairākkārt piemeklējusi, stipri atsaukusies uz manu veselības stāvokli, kā arī atņēmusi man ļoti daudz vērtīgā laika, kas bij vajadzīgs darbam (Garūta 1962).

Protams, bija arī tolaik gaiši brīži. Silvijas Stumbres grāmatā (Stumbre 1969: 128) jau visai plaši un izsmeltoši raksturota komponistes sajūsma, ko raisīja padomju kosmonautu Jurija Gagarina un Valentīnas Tereškovas sasniegumi – tādējādi Garūta redzēja piepildāmos savu jau kopš bērnudienām loloto sapni par cilvēka lidojumiem kosmosā. Mūzikā šī jūsma atbalsojās kantātē *Viņš lido* (1961, veltījums Jurijam Gagarinam) un arī dziesmā *Kaija brīnišķā* (1963, veltījums Valentīnai Tereškovai), kura pastāv gan sieviešu un vīru kora versijās, gan kā solodziesma balsij ar klavierēm.⁶³

Mildai Brehmanei-Štengelei – komponistes sirdsraudzenei – arī pēckara gados bija liela loma Garūtas personiskajā dzīvē. Maija Andersone stāsta:

Milda ar Lūciju bija ārkārtīgi pretstati. Viena liela, stalta, enerģiska, valdonīga; otra maza, sakumpusi, klusa, mīlīga kā pelīte; bet aiz ārējā nevarīguma ļoti spēcīgs raksturs. Lūcija vienmēr kā zibens novedēs visiem konfliktiem ap viņu. Savukārt Mildai viegli veidojās konfliktsituācijas – ļoti asa, neapdomā, ko saka. Pie Lūciņa daudzi gāja raudāt, bēdas sūdzēt. Arī muzikoloģe Vija Muške⁶⁴, kurai bija grūts liktenis (agrā bērnībā izsūtīta uz Sibīriju, tad ilgi neuzņēma konservatorijā politisku iemeslu dēļ) – agrāk viņa nāca pie manis, bet tad par kaut ko apvainojās un gāja pie Lūcītes – žēlojās par dzīvi, par cilvēkiem; viņa to pacietīgi uzklausa stundām ilgi.⁶⁵ Kā labais gariņš. Vēlāk, kad Milda un Lūcītis kļuva vecākas, vairs nevarēja tik bieži izstaigāt ciemos, personīgi tikās retāk, bet arī tad ik vakaru sazvanījās, tas bija kā rituāls – pastāstīt, kā dienā gājis (Andersone 2008).

Vēstulēs Mildai Brehmanei-Štengelei atspoguļojas daudzas Garūtas pēdējo dzīves gadu norises. Kā jau iepriekšminēts, jūrai komponistes dzīvē kopš bērnības bija liela loma:

⁶³ Tieši šīs dziesmas atskaņojums kļuva par sākumu Lūcijas Garūtas sadarbībai ar Jāni Zāberu – dziedātāju, kura personība atstāja uz viņu lielu iespaidu. To apliecina pašas komponistes rakstītais: *Tavu sirsnīgo sevis atdevi darbam iepazīnu, kad biju Tev nosūtījusi mazu vēstulīti ar lūgumu dziedāt manu Valentīnai Tereškovai veltīto dziesmu „Kaija brīnišķā”. Tu uzmeklēji mani Konservatorijā starojošs, laimīgs. Tūliņ – uzsākām darbu, – Tu biji sajūsmas pilns! Piemiņai ir palikusi maza filma. „Šai īsajā mākslinieciskajā sadarbībā es izjutu Tavu gaišo sirsnību un iepazīnu Tavas balss īpašības” (Garūta 1973). Par šīs sadarbības vainagojumu kļuva oratorija *Dzīvā kvēle*.*

⁶⁴ Dainas Pormales stāstījums: *Muzikoloģe Vija Muške [1927–1988 – D. E.] bija talantīgs cilvēks ar traģisku likteni – saldumu fabrikas direktora Vilhelma Ūzeses mazmeita, tādēļ 1941. gada 14. jūnijā kopā ar ģimeni tika deportēta uz Sibīriju. No Sibīrijas atgriezās tikai ar māti, jo tēvs, operdziedātājs Jūlijs Muške, un māsiņa Inta Sibīrijā nomira. Pārdzīvotais smagi ietekmēja viņas veselību (Pormale 2008). Vijas Muškes nozīmīgākais muzikoloģiskais devums: viņa sastādījusi un komentējusi Jāzepa Vītola *Rakstus* (1964), ir autore grāmatai *Jāzeps Vītols – mūzikas kritiķis* (1974).*

⁶⁵ Pēckara paaudžu laikabiedru vidū Lūcijas Garūtas nesavtība, mierināšanas spējas ir daudzkārt pieminētas. Oļģerts Grāvītis raksta: *Cik reižu, dodamies pie cienījamās profesores, esmu iedomājies, ka traucēju viņu velti. Dzīves ikdiena, rūpes... vai par visu to būtu jārunā ar smagi slimo mākslinieci. Bet tad, ienācis komponistes darba istabā, uzzinu: neesmu šodien pirmais... Kāda sprigana atskaņotājmāksliniece apraudājusi savas neveiksmes. Trauslā Lūcija Garūta mudinājusi, drošinājusi, sirsnīgi rosinājusi... (Grāvītis 1977).*

vasarās regulāri īrēta dzīvesvieta Rīgas Jūrmalā (Lielupē, Dzintaros, Majoros) – pat periodos, kad materiālie apstākļi nav bijuši pietiekami labi. No 20. gadsimta 50. gadiem vasaras mītne tika īrēta Vecāķos, Augustu ģimenē. Savukārt 50. gadu beigās Garūtai kā Komponistu savienības biedrei tika piešķirts zemesgabals Vecāķos. Ar abu māsuvīru un jaunāku radu spēkiem tapa vasarnīca, kas dēvēta par *draudzības mājiņu*: vasarās tajā dzīvoja gan Lūcija, gan Erna un Olga ar ģimenēm. Dainas Pormales māte Zvaigzne Pormale (viņas vasarnīcu no Garūtas nama šķīra tikai mežiņš un trīs šķērsielas) atceras, ka bieži, kad saimniecībā vajadzējis vīrieša roku, skanējuši vārdi no Annas Brigaderes *Sprīdīša: Stipri vīri, nāciet uz ķēniņa pili!* (Pormale 2008)

Garūtas vēstules, kas tapušas Vecāķu vasarnīcā, ir sirsnības un prieka cauraustas:

Caurām dienām sēžu, spēlējos ar Liāniņu un nevaru beigt skatīties uz priedēm visapkārt. Priedes man mīļas jau no bērnības, jo senās dienās Dzintaru mežs vēl nebij piebūvēts, un mežs bij pavisam tuvu mūsu mājai klāt (Garūta b. g. c).

Ieskatu komponistes dzīves pēdējā cēlienā sniedz viņas māsas mazmeita Daina Pormale. 1977. gadu Lūcija Garūta uzsāka darbīgi. Viņa domāja par gaidāmo 75 gadu jubilejas koncertu šī gada maijā, jau apsvēra tā programmu. Garūta sagaidīja arī savas iecerētās mācību grāmatas *Harmonija*⁶⁶ II daļas mašīnrakstu. Tajā bija jāieraksta vēl tikai nošu piemēri.

Māsasmeitai Liānai 3. februārī bija dzimšanas diena. Bija sanācis daudz viesu, bija jauki. Bet tad komponistei nācās ļoti satraukties. Viņa pat teica runu, kājās piecēlusies, lai aizstāvētu draudzeni Mildu Brehmani-Štengeli no netaisniem pārmetumiem... Otrreiz tik satrauktu komponisti biju redzējusi vēl tikai dienā, kad no izdevniecības tika atnests „Harmonijas” grāmatas I daļas mašīnraksts, viss sarkans, jo redaktore to bija pārstrādājusi atbilstoši tā laika latviešu gramatikas prasībām... Pēc tam gan izdevās panākt, ka tika atjaunota Garūtas valoda, izteiksme, jo tas bija ļoti svarīgi. Bet cik laika un spēka tas neprasīja...

Pēc šīs dienas Garūta tā kā sagura. – Sēdēja gan katru dienu pie savas darba pulītes. Nāca ārsti. Bet mēs visi nepārrunājot jutām, ka tuvojas neizbēgamais. Un tā mēs nodzīvojām gandrīz divas nedēļas. Vai Garūta saprata, kas notiek? Mēs neviens otram vārdos to arī neteicām... Tikai centāmies pēc iespējas vairāk būt kopā. Viens pēc otra gājām runāties. Centāmies, lai viss būtu kā parasti...

No rīta 15. februārī pirms skolas vēl mīļi atvadījos. Dienvidū zvanīju, vēl viss bija labi. Bet pēcpusdienā nāca zvans, ka Lūciņa vairs nav. Bija ļoti auksta, salta, sniega pilna ziema (Pormale 2008).

Lūciju Garūtu izvadīja no Konservatorijas Lielās zāles. Daina Pormale atceras, ka Komponistu savienība, tāpat kā Imanta Kokara vadītā konservatorija, sniegušas lielu atbalstu un līdzjutību (Pormale 2008). Komponiste apbedīta Pirmajos Meža kapos –

⁶⁶ 1975. gadā šīs grāmatas pirmo daļu laidusi klajā Rīgas izdevniecība *Liesma*. Otrā daļa sagatavota, taču nav izdota.

Garūtu/Krastiņu/Reinvaldu ģimenes kapā Vecās Sv. Ģertrūdes baznīcas draudzes kapu nodalījumā.

1.5.2. Pēckara gadu kameramūzika un laikabiedru atsauksmes

Arī pēckara gados Garūtas kameramūzika ik pa laikam skanēja koncertos. Tiesa, atšķirībā no pirmskara un kara perioda, recenzentu atsauksmes par tiem nav tik detalizētas un daudzveidīgas. Tomēr laikabiedru viedokļus par komponistes kamerdarbiem spilgti atspoguļo Latvijas Padomju Komponistu savienības (turpmāk tekstā LPKS) jaunrades sanāksmju protokoli, kas glabājas Latvijas Valsts arhīvā.

Jaunrades sanāksmes bija vieta, kur komponisti regulāri sniedza radošās atskaites, un tām sekoja kolēģu diskusijas par viņu skaņdarbiem. Šo sanāksmju protokoli ir nozīmīgs, bet līdz šim maz pētīts pēckara mūzikas vēstures avots. Līdzās atsauksmēm par citu komponistu (Arvīda Žilinska, Jāņa Ķepīša, Jāņa Ivanova, Ādolfa Skultes, Margēra Zariņa u. c.) skaņdarbiem to apliecina arī Garūtas daiļradei veltītās atsauksmes, kuru lielumā daļa aptver periodu līdz 1953. gadam. Šajā laikposmā latviešu mūzikas vērtēšana noritēja staļiniskās kultūrpolitikas zīmē. Tā sakņojās prasībā arī komponistiem ievērot sociālistiskā reālisma principus, kas Padomju Savienībā tika formulēti jau 1932. gadā, Rakstnieku savienības kongresā.

Jāatzīst, ka Garūta nebija starp komponistiem, kuri staļinisma gados guva vislielāko oficiālo nosodījumu. Latvijas kultūrpolitikas pētnieks Sergejs Kruks, raksturojot formālisma medību galvenos *upurus* 1948. gada 10. februāra PSKP CK politbiroja lēmuma gaismā, viņas vārdu nemin:

Valsts konservatorija izveidoja ļoti plašu mācību procesā aizliedzamo darbu sarakstu, sniedzot tiem iznīcinošus raksturojumus. Komponistu savienības vērtējumi bija mērenāki. Par latviešu formālistiskajiem darbiem nosauca [Anatola] Liepiņa 1. simfoniju, [Jāņa] Ivanova 5. simfoniju un 2. stīgu kvartetu, [Valērija] Poļakova simfonisko uvertīru „Oktobris“, [Valentīna] Utkina 3. klaviersonāti, Jāņa Līcīša stīgu kvartetu un klavierdarbu ciklu. Šo darbu atskaņošanu savienība rekomendēja aizliegt. Vēlāk gan Izrāžu un repertuāra kontroles daļas priekšnieks Jānis Šlosbergs atskaitē kā aizliegtos nosauca tikai Liepiņa un Ivanova simfonijas un Līcīša darbus (Kruks 2008: 23).

Komponistu savienības jaunrades sanāksmju protokoli tomēr apliecina, ka laikrakstu slejās paustie nosodījumi un atskaņojumu oficiālie aizliegumi bija tikai aisberga redzamā daļa – smagus pārmējumus izpelnījās arī komponisti, kuru vārdi šādos *melnajos sarakstos* nav iekļauti.

Kontentanalīzes gaitā izvērtējot Komponistu savienības sanāksmju protokolos fiksētās, Garūtas mūzikai veltītās kritiskās piezīmes, atklājas vairākas vadlīnijas. Tās ir šādas:

- pārāk daudz pesimisma,
- mūzikas saturs ir novecojis, mūsdienās neaktuāls (šie pārmetumi īpaši skāruši bērniem adresētos programmatiskos klavierdarbus),
- mūzikas valoda ir vienveidīga,
- arī mūzikas stils neatbilst padomju mākslas principiem.

Pārāk daudz pesimisma

Komponistu savienības sanāksmēs Garūtai bieži aizrādīja, ka viņas skaņdarbos pārlietu dominē *tumšās* krāsas, minora tonalitātes. Savā ziņā te jūtama sasaucē ar pirmskara laika mūzikas kritiķu vērojumiem. Tomēr jāatzīst, ka 20.–30. gadu recenzenti skumjo noskaņu pārsvaru lielākoties pieņēma kā Garūtas mūzikas īpatnību. Turpretī vēlāk, padomju gados, šī viņas stila īpatnība jau gūst kritiku – tieši tādēļ, ka ir pretrunā padomju estētikas nostādņām, kas prasa no mūzikas optimizmu, apliecinājumu cilvēka spēkam un spējām.⁶⁷ Īpaši zīmīgi šķiet fragmenti no diskusijas par **Klavieru trio** (1948). LPKS jaunrades sanāksmē 1949. gada 2. martā to atskaņoja autore, vijolnieks Gastons Brahmanis un čellists Ernests Bertovskis. Pēc tam notika apspriešana, kuras gaitā Jēkabs Vītoliņš norādīja:

Vai tie ir tie tēli, ko gribam mūsdienās no mākslas redzēt, – rodas jautājums. [...] II daļā dominē grūtsirdība. Tēli ir poētiski emocionāli [...] rada vēlēšanos pēc kaut kā spēcīgāka, saviļņojošāka. [...] Galvenā problēma tomēr paliek tā: kā skatīties uz darba visp. elēgisko raksturu? (LPKS jaunrades sanāksmju protokoli 1949: 25–26).

Jāatzīst, ka līdzās šādiem spriedumiem trio bija arī vairāki aizstāvji, kas izcēla skaņdarba pozitīvās vērtības, taču arī viņi ieteica labojumus, lai piešķirtu mūzikai gaišāku raksturu.

Margēris Zariņš: I d. sevišķi man patika. Te ir spriegums, aktivitāte, ne vien elēgisms. II daļa pēc savas uzbūves man nepatika, tā ir rapsodiska. III d. – labāk patika, te ir žirgtums, gaišums izcelts. Autore to pratusi meistarīgi parādīt. Koriģējumi varētu skārt II daļu, tad viss darbs paceltos vērtībā (LPKS jaunrades sanāksmju protokoli 1949: 26).

Arvīds Žilinskis: Mani patīkami pārsteidza, ka Lūcija tikusi vaļā no minorīgās noskaņas: agrāk mažors skanēja viņai arī kā minors, šeit jau gaišas epizodes, brašums, žirgtums. Labot vajadzētu 2. daļu. Sākums ļoti patika (LPKS jaunrades sanāksmju protokoli 1949: 27).

⁶⁷ Pārmetumi par optimisma trūkumu adresēti arī citiem tālaika komponistiem – piemēram, Sergejs Kruks, raksturojot 40. gadu nogali, atzīmē: *Komponists Valentīns Utkins izteicies, ka par formālismu sāka uzskatīt viņa [Trešajai klavier]sonātei raksturīgās skarbās, traģiskās intonācijas (Kruks 2008: 23).*

Pašas Lūcijas Garūtas atbilde uz pārmetumiem:

Pārsteidza mani, ka uztvēra 2. daļā kā melanholiju, kur gribēju rādīt kluso sirds spēku, kas var dažkārt varenāks būt par pat skaļo ārējo spēku.

Nav jau spēks tikai skaļumā, brašumā, nē! (LPKS jaunrades sanāksmju protokoli 1949: 28).

Kā redzams, vislielākos iebildumus raisījusi Klavieru trio otrā – vidējā daļa. Tā patiesi apliecina nule citēto Žilinska atziņu: *mažors skanēja viņai [...] kā minors*. Arī daudzi citi *gaišās* tonalitātēs sacerētie Garūtas darbi bieži ietver melanholisku, nedaudz skumju noskaņu (*Daina* vijolei un klavierēm, 1949; *Šūpuļa dziesma* vijolei vai flautai un klavierēm, 1950; u. c.). To veicina melodijas krītošās intonācijas, minorīgo blakus pakāpju lietojums, maiņu skaņkārtas kolorīts, mazās sekundas intervāla lielā loma, nereti – arī lēnais temps, kas kopā veido kompozīcijas rezignēto noskaņu. Reizē jāatzīst, ka otro daļu var uzskatīt par vienu no visspilgtākajām trio lappusēm – cikla *klusos kulmināciju*. Augstais reģistrs, klusinātā dinamika un gaišā *G dur* tonalitāte, kas spilgti kontrastē pirmās daļas dramatiskajam, minorīgajam, spriegajam mūzikas tēlam, piešķir skanējumam īpaši trauslu kolorītu un rada vīziju par saules mirdzumu vakara rietā (izmantotas tautasdziesmu *Noriet saule vakarā`i* un *Saulīt' tecēj' tecēdama* melodijas).

Skumjo, arī dramatisko izjūtu saderību ar pašu komponistes būtību netieši atspoguļo viņas komentārs par 50. gadu sākumā tapušajiem klavierdarbiem bērniem (*Saule un vējš, Pionieri ekskursijā*). Garūta iecerējusi tos mažorīgā, gaišā un saulainā noskaņā, kā to prasījuši agrākie kritizētāji, taču rezultāts nav apmierinājis nedz kolēģus, nedz arī pašu autori. To apstiprina 1952. gada 26. novembra jaunrades sanāksmē paustais.

Garūta: *Es izliktos, ja sacītu, ka man viss šovakar spriestais par mani nedara sāpes. [...] Lai sāpīgi, bet tas bija jādzird. Jo pati jutu: kad pārskatīju kopskatā visu šovakar sniegto, ka ir pelēcība, vienmuļība [...]. Un sapratu, to izjūdzama, cik svarīga ir cīņa pret bezkonflikta teoriju mākslā. Drusku šai manā novirzībā uz bezkonflikta pusi vainojami arī kritiķi – manu agrāko (padomju laikā rakstīto) darbu vērtētāji. Par Trio saņēmu pārmetumus tieši par to, ka dramatisma par daudz, minora par daudz, kaut tas bija kontrastības dēļ tur. Mans Klavierkoncerts, ko rakstīju ar sirds asinīm un asarām, tika kritizēts par pārāk lielo dramatismu. Tagad gribēju reiz rakstīt ļoti gaišu optimistisku mūziku, bez konfliktiem, bez dramatisma. Aizrāvos no šīs bērnu mūzikas, gribēju to apzinīgi vienkāršot, gaišu sniegt. Kas iznācis? Pati jūtu, kāds liels trūkums, jo konfliktu nav. Esmu pateicīga par aizrādījumiem (LPKS jaunrades sanāksmju protokoli 1952: 46).*

Mūzikas saturs ir novecojis, trūkst laikmetīguma

Arī šī pārmetumu grupa bieži saistīta ar klaviermūziku bērniem. Tas ir žanrs, kas komponistus visos laikmetos vedinājis uz programmatisku saturu, un Garūtas klavieropusi nav izņēmums. Vislabprātāk viņa pievērsusies dabas pasaulei – turklāt īpaši trāpīgi,

izmantojot interesantus akordus ar iekļautām skaņām, atainojusi dažādu zvēriņu tēlus. Dabas tēma dominē arī viņas veidotajās latviešu tautasdziesmu apdarēs klavierēm. LPKS jaunrades sanāksmē 1952. gada 26. novembrī šo satura līniju asi kritizējis Pēteris Smilga, rosinot autori pat sūtīt komandējumā uz kolhozu:

Neveiksmei nav gadījuma rakstura. Komponiste Garūta skatās uz pasauli caur šauru individuālisma prizmu. Tā ir pamatklūda, galvenā nelaime. [...] Sentimentālu mietpilsonisku uztveri jūtam tēmu izvēlē. Tā nav pieņemama tematika, jo neatbilst šodienai, mūsdienu bērnu psihei. KS-bas uzdevums ir palīdzēt autorei tuvāk izprast dzīvi, mūsdienu. Varbūt sūtīt viņu jaunrades komandējumā uz kādu kolhozu vai arī iepazīties ar rūpnīcu darba dzīvi, cilvēkiem. [...] Garūtas darbos, piem. nemaz nav pārstāvēta skola, pionieri (LPKS jaunrades sanāksmju protokoli 1952: 45–46).

Jāpiebilst, ka šajā sanāksmē Garūtas klaviermūziku reprezentēja miniatūras *Mazulītes polka, Ziedošā pļavā, Saule un vējš*, divas eņģes, svīta *Druvā (Ar dziesmu mēs dodamies druvā, Meitene un zeltītais rudzu lauks, Ražas novācēju deja)* un vesela virkne tautasdziesmu apdaru (*Vilciņš zaķi aicināja, Man pazuda kumeliņš, Pieci bērni kumeliņi, Zaķīts saldu alu brūvē* u. c.). To vidū – arī *Līgo melodijas*, kas raisījušas kolēģa Jāņa Ozoliņa šaubas:

*No muzikālā viedokļa nav iebildumu, bet vai būtu vēlams bērniem ar šīm melodijām atgādināt svētkus, ko vairs nesvinam, nedaudzinām? Varbūt var?*⁶⁸ (LPKS jaunrades sanāksmju protokoli 1952: 37).

Mūzikas valodas vienveidība

Iepriekš citētie spriedumi par mūzikas novecojušo saturu paši par sevi jau ir pietiekami kuriozi (un reizē – laikmetam ļoti raksturīgi), tāpēc, manuprāt, īpašus komentārus vai atspēkojumus neprasa. Taču ne tik viennozīmīgi vērtējama nākamā kritisko piezīmju kopa – par mūzikas valodas vienveidību.

Šeit dominē nevis deklaratīvi pārmetumi, bet konkrēti ieteikumi, kas skar tās vai citas skaņuraksta nianšes. Turklāt šoreiz iebildumiem nav ideoloģiska zemteksta. Komponiste kritiku, jo īpaši pārmetumus par tonālo vai faktūras vienmuļību, uztvērusi patiesi nopietni. Piemēram, par apdari *Cīruli, cīruli, ko lūgšu kāzās* no Septiņām latviešu tautasdziesmām, lasām: *Pēc valdes norādījumiem autore ieveda vidū kontrastu (LPKS jaunrades sanāksmju protokoli 1952: 38)*. Savukārt par apdari *Zviedzi, zviedzi, sirmo zirdziņ* (no šī paša cikla) teikts: *Labojums pēc valdes norādījuma: ievests tonāls kontrasts (LPKS jaunrades sanāksmju protokoli 1952: 39)*.

⁶⁸ Līgodziesmu vērtējuma kontekstā jāatgādina pētnieka Sergeja Kruka secinājums par divu jēdzienu nošķirumu padomju kultūrpolitikā (1932–1964): *Mūzikas zinātne vēl tālāk diferencē tautas kultūras jēdzienu, izšķirot tajā tautisko un nacionālo. Nacionālais kļūst par bīstamā arhaisma potenciālo nesēju. Tautiskumam (народность) ir piešķirta pozitīva nozīme, kā teorētiskais koncepts tas izsaka tikai prasību pēc vienkāršas un pieejamas skaņdarba formas* (Kruks 2008: 37).

Mūzikas stila neatbilstība padomju mākslas principiem

Pārmetumus par **mūzikas stila neatbilstību padomju mākslas principiem** 40. gadu beigās un 50. gadu sākumā saņēma daudzi padomju komponisti, viņu vidū Dmitrijs Šostakovičs, Sergejs Prokofjevs, Jānis Ivanovs u. c. Visi šie autori tika kritizēti par ietekmēšanos no *buržuāziskās* (Rietumu) kultūras, kas vedinājusi uz padomju ideologiem pārlietu komplicētu skaņurakstu. Garūtas mākslu šāda veida pārmetumi neskāra – taču arī viņas pamatā romantiskā mūzikas valoda kultūrpolitikas noteicējiem reizēm šķita nepieņemama. To apliecina, piemēram, Nilsa Grīnfelda vārdi par Klavieru trio 1949. gada 2. marta sēdē:

Tā ir romantiskas mākslas metode – piegriešanās pie tautas, tās pagātnes, meklējot izlīdzinājumu savām iekšējām izjūtām. Šo tradicionālo ceļu iet autore. Jautājums, cik tas mūsdienām noder. Māksla kā dvēseles izpausmes līdzeklis, ne rotaļa, tieksme uz tautisko pirmsākotni – tas viss būtu pieņemams. Bet Garūtas darbs par daudz retrospektīva rakstura. Izskaidrojums ir – autores ilgā slimošana, atrautība no sabiedrības. Kā tuvināt kamermūziku mūsdienai, mūsdienu klausītājam? (LPKS jaunrades sanāksmju protokoli 1949: 27).

Līdzīgu domu pauž Pēteris Smilga:

Programmatiskā puse dara šo citādi talantīgo, skaisto darbu neaktuālu, tādēļ arī nepietiekami vērtīgu. Romantisms, kas ved pagātnē vien, tālu no tagadnes, neder mūsu dienās (LPKS jaunrades sanāksmju protokoli 1949: 27).

Savukārt Maksis Goldins 1953. gada 8. aprīlī, izsakoties par Garūtas Intermecc⁶⁹ vijolei ar klavierēm, pārmet:

Par „Intermecco“ runājot, tur jūtams baigums, pesimisms, „rastrepannij romantizm“ te ir, – nesader ar padomju dzīvi, padomju cilvēka pārdzīvojumiem (LPKS jaunrades sanāksmju protokoli 1953: 96).

Te jāatgādina, ka atbilstoši padomju estētikai bija nošķirams *pasīvais jeb konservatīvais romantisms* un *aktīvais vai progresīvais romantisms* (Latvijas padomju enciklopēdija 1986: 448). Garūta romantiķe sava radošā mūža gaitā ir spēcīgi mainījusies. Viņas agrīnajos darbos, iespējams, vairāk ir tā, ko varētu apzīmēt kā aktīvo romantismu: lidojuma, jauneklīgas trauksmes noskaņas. Arī vēlāk šī satura līnija turpina pastāvēt; taču līdztekus, jo īpaši kopš 30. gadu beigām, lielu lomu gūst arī meditātīva, rāma vērojuma izteiksme, apcerīgums. To apliecina pat skaņdarbu ārējais veidols – būtiska nozīme ir

⁶⁹ Zem Intermecco nosaukuma, kā jau iepriekš atzīmēts, pirmajos pēckara gados *slēpjas* 1939. gadā komponētais vijolīdarbs *Largo e andante religioso*.

zemajam reģistram, akordu faktūrai, lēniem tempiem. Tas acīmredzot arī bijis kritizētāju uztverē *pasīvais jeb konservatīvais romantisms*. Taču, protams, ne jau šī atšķirība nosaka mūzikas vērtību vai nevērtību.

Pāris reižu komponistes mūzika pieminēta arī citu, jau 20. gadsimta mūzikas stilu – impresionisma un ekspresionisma – sakarā. Tomēr arī uz abiem šiem strāvojumiem, lai gan hronoloģiski attālinātiem no gadsimta otrās puses, padomju ideologi raudzījušies ar nopietnām aizdomām, saskatot tik nevēlamo *Rietumu ietekmi*. Nilsam Grīnfeldam nosodāma šķitusi 1952. gada 26. novembrī atskaņotā tautasdziesmas *Velc, pelīte, saldu miegu* apdare klavierēm:

Vienmuļa. Iemidzina aiz savas vienmuļības. Nav šūpla dziesmas tēls, bet ir kā kāda „Spieldose“ – „Табакерка“ (ā la Ļadova). Nav laikmetisks tēls, kaut kas no impresionisma klāt (LPKS jaunrades sanāksmju protokoli 1952: 39).

Apskatot šo miniatūru tuvāk, secinu, ka kopējā trauklā, intīmā noskaņa patiešām nedaudz sasaucas ar impresionismu. Kompozīcijā nav lielu kontrastu un dramatisku notikumu, taču tās burvība slēpjas smalkajās niansēs, kuras pianistam ir jāizceļ. Vājas, neprofesionālas interpretācijas gadījumā šī miniatūra nenoliedzami var radīt vienmuļu iespaidu. Interesanti atzīmēt, ka Garūtas mūzikā reizēm parādās arī impresionistiskas harmoniskās krāsas (piem., solodziesmā *Mēnesnīca*: plašāk par to sk. 5.2. nodaļu), taču šajā gadījumā to nav. Impresionistiskas asociācijas varētu raisīt vienīgi interpretam adresētās remarkas – gan smalkā, filigrānā pedalizācija, gan netveramie *rubato* un ļoti precīzi izrakstītās štrihu nianses (gandrīz nemanāmi *staccato* vai *tenuto*), kas raksturīgi arī, piemēram, Kloda Debisī vai Morisa Ravela klavierdarbiem.

Īpašās krustugunīs nonākusi *Pavasara dziesma* ar Raiņa vārdiem balsij un klavierēm. Tā apspriesta 1946. gada 26. novembrī. Rīgā īslaicīgi (1944–1951) dzīvojušais, pēc tam uz Moldovu izbraukušais komponists Valērijs Poļakovs pārmetis:

Mūsdienās esam izpratuši, ka plašāk jāver mākslai durvis, nevaram šaurībā palikt. Dziesmas teksts runā par pavasari, bet alegoriski te domā arī tautas pavasari? Ja tā, tad es sajūtu, ka autore to nav attēlojusi, bet impresionistiskā stilā tēlo vairāk savas individuālās izjūtas, es jūtu pat kādu traģisku ieskaņu individuālā plāksnē, pesimistisku ieskaņu (LPKS jaunrades sanāksmju protokoli 1946: 91).

Cits runātājs, Nilss Grīnfelds, šajā pašā dziesmā saskata nevis impresionisma, bet tieši ekspresionisma klātbūtni:

[..] tā ir pārāk sarežģīta, grūta, ekspresionisma garā tverta. Melodiskā ziņā pilnīgi nevakāla. Ārkārtīgi grūti intonējama, prasa milzīgu piepūli no dziedātāja. Autors dod

*satraukumu, trauc, pūlas ko sasniegt, bet – mērķi nerasniedz. Tā to sajūtu. Jūtu pārsprindzinātību pāri dabiskajam (LPKS jaunrades sanāksmju protokoli 1946: 90).*⁷⁰

Pavasara dziesmas apspriešana bija viena no tām reizēm, kad klaji sadūrās kādreizējās Latvijas Republikas komponistu – Garūtas aizstāvju – un PSRS ideoloģijas tiešāko pārstāvju (pēc 1944. gada Latvijā iebraukušo) uzskati.

Jānis Ķepītis:

Šī dziesma ļoti labi skanēs! b. Grīnfelds pārāk maz klausījies Garūtas dziesmās, mēs citi vairāk varam spriest par to, kas panākums viņas jaunradē. Šī dziesma ir viena no labākajām Garūtas dziesmām, tas skaidrs (LPKS jaunrades sanāksmju protokoli 1946: 91).

Paula Līcīte: *Tā tiešām labākā Garūtas dziesma! (LPKS jaunrades sanāksmju protokoli 1946: 91).*

Analizējot šo dziesmu, redzams, ka tās skaņuraksts patiesi ir sarežģīts, disonantām harmonijām un Garūtai raksturīgajām signālintonācijām piesātināts. Klavierpartijas daudzveidība (sešpadsmitdaļu pasāžas, kas atveido vēja brāzmas, dažviet blīvs astoņbalsīgs izklāsts) rada orķestrālas asociācijas un blakus deklamatoriski bagātajai vokālajai melodikai rosina salīdzināt skaņdarbu ar operāriju. Piekrītu arī Nilsa Grīnfelda vērojumam, ka melodija ir *nevokāla* un *ārkārtīgi grūti intonējama*. Arī komentārs par *satraukumu*, kas *trauc, pūlas ko sasniegt, bet – mērķi nerasniedz* ir daļēji saprotams: dziesmas pirmā kulminācija patiesi ir, lai gan skanējumā grandioza, tomēr apjomā neliela – tikai četras taktis (*Sostenuto*, 39.–42. t.), seko straujš dinamikas kritums (43.–46. t.), ko pavada pauzes, kā arī daudznozīmīga fermāta (46. t.). Šāds negaidīts dinamikas pavērsiens kulminācijas zonā sastopams arī citos komponistes darbos, sevišķi klaviermūzikas žanrā (sk. 2. nodaļu). Taču *Pavasara dziesmas* īpatnība ir arī izvērstā forma, kas atšķiras no citkārt dabas tematikai veltīto dziesmu miniatūrisma: vērīnīga kulminācija ir nevis viena, bet veselas trīs, pēdējā – pašā dziesmas nobeigumā; to arī, šķiet, varētu uzsvērt kā vētrains meklējumu *mērķi*. Pavasara tēls šeit, domājams, tverts nevis vienkārši ainaviskā aspektā, bet paralēlēs ar vētrains sabiedrisko laikmetu; trauksme ir nevis gaiša, bet skarba (kā daudzās Garūtas karagadu dziesmās), un, iespējams, tas arī darījis nemierīgu daļu no vērtētājiem.

Komentējot pašu ekspresionisma jēdzienu saiknē ar Garūtas mūziku, jāteic, ka tiešas sasauces ar šo strāvojumu tā *klasiskajā* izpratnē (resp., ar Arnolda Šēnberga, Albāna Berga daiļradi) noteikti nav vērojamas. Tomēr var saskatīt saikni ar ekspresionismu plašākā, tēlaini dramaturģiskā nozīmē – kā tieci uz galēji sakāpinātu, pārķairināti dramatisku mūzikas

⁷⁰ Jāpiebilst, ka citātā minēto melodiskumu kultūrpolitikas noteicēji vērtēja ļoti augstu – *partijas līderu gaume pieprasīja melodisku mūziku*, uzsver Sergejs Kruks (Kruks 2008: 29).

izteiksmi. Šajā kontekstā interesanti atzīmēt, ka Arnolds Klotiņš tuvošanos *ekspresionisma robežai* saskata arī kantātē *Dievs, Tava zeme deg!* (Klotiņš 2011: 526).

Un vēl – jaunrades sanāksmēs bieži pieminēta Garūtas mūzikas valodai raksturīgā pentatonika. Arī šīs iezīmes apspriešana guvusi stilistisku rakursu – šoreiz saiknē ar jautājumu par nacionālo stilu. Ne reizi vien uzplaiksnījusi diskusija, vai pentatonika Garūtas kompozīcijām piešķir latvisku skanējumu, vai arī tuvina to Austrumu tautu mūzikai. Lūk, daži fragmenti no sanāksmes: tajā izvērtēti bērniem adresētie klavierdarbi, tomēr šī pati tēma nenoliedzami ir būtiska arī daudzu Garūtas kameropusu sakarā. Pirmais komentārs par Etīdi nr. 1 – abu roku saistīšanai:

Nikolajs Zolotonoss: *Pentatonika, skan pēc ķīniešu mūzikas.*

Jēkabs Vītoliņš: *Man izklausījās pēc latviešu tautas dziesmas. Likās svaiga eņīde bez šabloniskuma.*

Edmunds Goldšteins: *Tautiskas intonācijas, īpata, spilgta. Pentatonika vai visās tautdziesmās atrodama, nevar teikt, ka ķīniešu var būt, tikpat labi arhaiska latviešu tautdziesma (LPKS jaunrades sanāksmju protokoli 1952: 40).*

Līdzīgas atsauksmes atrodam par miniatūru *Pionieri ekskursijā* (sākotnējais nosaukums, ko autore mainījusi, skanējis *Mazie ekskursanti*).

Nilss Grīnfelds: *Labāk jau saukt par ķīniešu pionieri, jo mūzika skan ķīniešu raksturā.*

Maksis Goldins: *Ja arī latv. tautdziesmās atrodamas pentatonikas atliekas, bet raksturīga latv. tautdziesmās pentatonika nav.*

Lēmums: Mainīt virsrakstu. Ieteikums: nosaukt Ķīniešu zēns vai tml. (LPKS jaunrades sanāksmju protokoli 1952: 41).

Pentatonika vainota arī kā viens no monotona skanējuma cēloņiem, piemēram, klavierdarbā bērniem *Saule un vējš*:

Maksis Goldins: *Pelēka harmoniska valoda. Dažādību dot dubultdominantes veidā. Lielā mērā arī šeit ir pentatonika. Kaut devusi vienkāršāko alterāciju, tad nebūtu tās pelēcības, kas tagad (LPKS jaunrades sanāksmju protokoli 1952: 42).*

Komentējot izskanējušās domas, jāatzīst, ka pentatonisks kolorīts ir raksturīga Lūcijas Garūtas skaņkārtiskās domāšanas iezīme. Tā nav pretrunā ar mūzikas latvisko raksturu – ne velti Garūtas aizstāvju vidū citētajā diskusijā bijis latviešu folkloras lietpratējs Jēkabs Vītoliņš un arī tolaik jaunais Edmunds Goldšteins – komponists, kurš vēlāk visai savdabīgi, spilgti pārtvēris folkloras elementus daudzos savos skaņdarbos. Pati Garūta pentatoniku lielākoties izmantojusi tieši mūzikā ar nepārprotami latvisku ievirzi – piemēru vidū ir daudzi sirsnīgā un

gaišā noskaņā ieturēti darbi, tostarp jau pirms kara tapusī efiide *Steinway* ilgskanās pedālim *Teika* (1933), kur šīs skaņkārtas iezīmes vienojas ar kokles spēles atdarinājumu.⁷¹

* * *

Komponistu savienības jaunrades sanāksmju protokoli ļauj secināt, ka Garūtai pēc savu darbu demonstrējuma nācies saņemt jo daudzus pārmetumus – sākot ar konceptuālām lietām un beidzot ar sīkām, detalizētām norādēm, kā uzlabojama viena vai otra skaņdarba vieta. Uzklusītā kritika patiešām ietekmējusi komponistes daiļradi – iespējams, kādreiz tā devusi arī kādu pozitīvu impulsu, tomēr daudz biežāk, šķiet, traucējusi viņai brīvi paust pašas individualitāti. 1952. gada 20. novembra jaunrades sanāksmē, atbildot uz pārmetumu, kāpēc pēdējā laikā maz pievērsusies solodziesmas žanram, Garūta saka:

Dziesma man ļoti patīk, tas žanrs man mīļš. Ja nerakstu dziesmas, tad vaļširdīgi varu pateikt iemeslu. Man rūgti, ka manas agrākās dziesmas, kuru man pāri 100, un daudzu tekstu saturs kurās ļoti labi sasaucās ar mūsdienu (par darbu, par dzīves, darba prieku u. c.), visas atmestas, svītra pārvilkta tām pāri. Un ja vēl, kā tagad, tik neskaids jautājums par tekstu izvēli, to atzīšanu – neatzīšanu, saprast var, kādēļ esmu no dziesmas atsvešinājusies. Bet neatsakos, mēģināšu atrast tekstu, kas rosinās mūzikas jaunradei (LPKS jaunrades sanāksmju protokoli 1952: 33).

Laika distance rāda, ka jaunrades sanāksmēs nopeltie Garūtas skaņdarbi – Klavieru trio, Klavierkoncerts – pieder pie vērtīgākajiem un biežāk atskaņotajiem viņas opusiem. Savukārt dažas citas kolēģu atzītas un pozitīvi novērtētas kompozīcijas – piemēram, Variācijas par tautasdziesmas tēmu *Arājiņi, ecētāji* klavierēm solo (apspriestas 1951. gada 27. jūnijā, *LPKS jaunrades sanāksmju protokoli* 1951: 54–55) – mūsdienās koncertprogrammās tiek iekļautas reti.⁷² Tas neapšaubāmi apliecina, ka jebkura veida iejaukšanās mākslinieka iekšējā pasaulē un jaunrades procesā ir potenciāli bīstama, jo var samulsināt pat lielu talantu un novirzīt no īsta, vērtīga mākslas darba radīšanas.

* * *

⁷¹ Vienlaikus interesanti atzīmēt kādu faktu no manas koncertdarbības: nereti pēc Garūtas darbu atskaņošanas ārzemēs (piem., spēlējot jau pieminēto *Teiku*) patiešām nācies uzklusīt piezīmes, ka Garūtas mūzika esot austrumnieciska. Jāpiemin arī mūsdienu Japānas mūziķu lielā interese par Garūtas daiļradi – ar mūzikas zinātnieka, diriģenta Jasunori Kikuči un saksofonistes Maki Kasai atbalstu viņas darbi šajā valstī tiek gan atskaņoti koncertos, gan ierakstīti tvartā: piemēram, 2003. gada 23. decembrī Tokijā speciāli šim notikumam izveidots koris atskaņojis kantāti *Dievs, Tava zeme deg!* Tāpat var atcerēties pašas Garūtas jaunradē sastopamo Austrumu tematiku – solodziesmās *Džanemas dziesma* (1928), *Kaukāza bērna dziesma svešumā* (1932) u. c. Tomēr zīmīgi, ka tieši šajos opusos pentatonikas iezīmes neparādās. Turklāt Valsts arhīva materiāli mums atklāj, ka Garūta ar pentatonikas palīdzību nav vēlējusies radīt austrumniecisku kolorītu, vēl jo vairāk – tā nav izmantota apzināti: *Pentatoniku apzinīgi nepielietāju, tā man dabiski skan; no sirds rakstīti visi šie darbi (LPKS jaunrades sanāksmju protokoli 1953: 96).*

⁷² Pianisti daudz biežāk spēlē Garūtas Variācijas par *Karavīri bēdājās* tēmu (1933), kas ir drūmu, spēcīgu un subjektīvu emociju piesātinātas, bet ne Variācijas par *Arājiņi, ecētāji*; iespējams, tāpēc, ka tajās trūkst komponistei citkārt raksturīgās emocionālās kaismes, aizrautības.

Līdzās LPKS sanāsmēs dedzīgi apspriestajiem darbiem Garūtas pēckara gadu kameropusu klāstā ir vēl vairākas kompozīcijas.

Pēc ilgāka pārtraukuma – 1949. gadā – top viens no gaišākajiem Garūtas kameropusiem: *Daina* vijolei ar klavierpavadījumu. Šajā laikā klaviermūzikā (piem., kompozīcijā *Sendienas*) parādās jaunas tendences: tautasdziesmu vai to intonāciju izmantojums saiknē ar ārēji vienkāršāku, vairāk diatonikā sakņotu skaņurakstu nekā 30. gadu darbos (Variācijās par tautasdziesmu *Karavīri bēdājās* u. c.). Šīs iezīmes raksturīgas arī *Dainai* – gaišā, nesteidzīgā noskaņā veidotam skaņdarbam (*Palēni, vienkārši, sirsnīgi* – autores norāde).⁷³ Būtiska īpatnība, kas vieno to ar agrīno vijoļdarbu *Teika*, ir klusinātā dinamika; tā cauruļ gandrīz visu miniatūru (viss pirmais posms veidots *piano* dinamikā, reprīze – *pianissimo*), piešķirot mūzikai īpašu trauslumu – šāda attieksme pret folkloras materiālu sasaucas ar tā tvērumu daudzās klaviermūzikas lappusēs (etīdē *Steinway* ilgskāņas pedālim *Teika*, atsevišķās variācijās no cikliem *Karavīri bēdājās* un *Arājiņi, ecētāji* u. c. darbos). Tomēr *Dainu* no *Teikas* atšķir gan mažorīgums, gan spontānāks, brīvāks, ne tik vēstoši rāms raksturs. Bieži mainās taktsmērs (vidusposmā pat ik pēc divām taktīm).

Skaņdarbs sacerēts komponistei tuvajā vienkāršajā trijdaļu formā ar variāciju iezīmēm otrā plānā. Būtiska iezīme ir daudzo subdominantes krāsu izmantojums, kas vieno skaņdarbu ar gadu iepriekš – 1948. gadā – tapušā Klavieru trio tautiskajām lappusēm. Šo līdzību papildina atsevišķas ritma formulas (7. taktī – astotdaļa + divas sešpadsmitdaļas), kas ir nozīmīgs elements Klavieru trio pirmajā daļā (24., 36., 37., u. c. taktīs) un ienes episkajā, rāmajā plūdumā mazliet draisku (dejisku) niansi. Savukārt ziemeļniecisku akcentu piešķir t. s. Grīga septakords (IV₇ – lielais mažora septakords), kas izskan pašā *Dainas* sākumā (sk. 20. piemēru 4. pielikumā).

Šūpuļa dziesma (1950) ir viens no pēdējiem Garūtas skaņdarbiem instrumentālās kameramūzikas žanrā. Sākotnēji tā rakstīta vijolei un klavierēm (to apliecina arī Oļģerta Grāvīša arhīvā atrastais nošu oriģināls), taču ir arī versija flautai un klavierēm.

Skaņdarbs top gadā, kas ir ļoti smags periods komponistes dzīvē – saslimst un viņšaulē aiziet jaunākās māsas Ernas meita Lailiņa. Kaut arī nav zināms precīzs datums, kad *Šūpuļa dziesma* sacerēta, tā noteikti radusies periodā, kad mazā Laila jau slimoja – zināms, ka slimība ilga piecus mēnešus, bet jau 1950. gada 4. martā komponiste saņem no Alfrēda Kalniņa vēstuli, kurā pausta visdziļākā līdzjūtība sakarā ar māsasmeitas nāvi (Stumbre 1969: 107). Un 1950. gada vasarā top Klavierkoncerta otrā daļa *In memoriam*, kas veltīta Lailiņas piemiņai. Raksturīgi, ka šajā gadā, pēc Silvijas Stumbres datiem (Stumbre 1969: 194), sacerēts vēl tikai viens skaņdarbs (dziesma *Apinītis* ar Kārļa Eliāsa vārdiem).

⁷³ Šajā pašā gadā top izvērstā klavieru kompozīcija *Sendienas*.

Neskatoties uz tālaika bēdām un izmisumu, *Šūpuļa dziesma* ir, lai arī trausla, tomēr gaiša – tā it kā raksturo Lailiņas dzīvespriecīgo tēlu (kas atbalsojas arī Klavierkoncerta blakus partijā). Taču, zinot skaņdarba rašanās apstākļus, interpretiem jāapzinās un jāatklāj arī šīs miniatūras zemteksts – tā ir sirsnīga, mīlestības pilna, tomēr reizē dziļu, slēptu skumju caurausta.⁷⁴

Lai arī *Šūpuļa dziesma* LPKS sanāksmēs nav nonākusi tādās kritikas krustugunīs kā daži citi komponistes darbi, tā tomēr atskaņota (versijā vijolei ar klavierēm) un apspriesta 1953. gada 8. aprīlī. Kolēģi atkal norādīja uz pentatonikas pārāk lielo lomu mūzikas valodā, bet šoreiz Garūtu aizstāvēja Ādolfs Skulte (pēc Dainas Pormales atmiņām, labvēlīgi noskaņots pret komponisti, vairākkārt ar kundzi Ainu viesojies gan pie viņas, gan Mildas Brehmanes-Štengeles: sk. Pormale 2008):

Šūpuļa dziesma arī laba. Pentatoniku nevaram pārmest. Ja tā ir Garūtas sejā raksturīgs vaibsts, – to nevajaga „nogludināt“, bet lai attīstās tālāk, lai izveido savu īpato valodu autore, – to, kas viņas īpatība, tautisko izsakot. Tikai lai nav par daudz tās pentatonikas (LPKS jaunrades sanāksmju protokoli 1953: 96).

Nelielajā miniatūrā uzmanību piesaista vienkāršās trijdaļu formas vidusposms (no 10. t.), kur iezīmējas neliela virzība uz kulmināciju (*crescendo e poco a poco accel.*), taču, īsti pat nesākusies, tā norimst, un atgriežas reprīzes sākumtonalitāte – *Es dur.* Šāds noplakums Garūtas mūzikai ar tās citkārt ekstātiskajām, pilnskanīgajām kulminācijām visumā nav raksturīgs – tikpat neparasta viņas stila kontekstā liekas melodiskās līnijas pasvītrotā statika, vienmuļi atsevišķu frāžu vai pat tikai skaņu atkārtojumi (īpaši 14.–17. t.). Var to saistīt ar iemidzināšanas funkciju, kas izsenis piemīt ikvienai šūpuļa dziesmai; un tomēr – varbūt šajā monotonijā attāli atbalsojas arī kluss, savdabīgs *sastingums* nenovēršamā gaidās.

Visnotaļ neparasta ir *Sēru pasakalja par Veronikas Rekevičas tēmu*, kas ir *Veltījums medicīnas māsas Veronikas piemiņai* (1959). Daina Pormale stāsta:

Veronika Rekeviča bija Garūtas skolniece: komponistei tuvs cilvēks, kas cienīja viņas mūziku. Vēlāk kļuva par medmāsu. Bija vientuļa sieviete (pēc Otrā pasaules kara pavisam). Saikne pēc mācībām ar Garūtu un viņas ģimeni nepārtrūka visu Veronikas mūžu, līdz tas pāragri aprāvās (Pormale 2008).

⁷⁴ Daina Pormale atceras: *Māsas Ernās meita Lailiņa kļuva par Lūcijas Garūtas dzīves lielāko gaišumu. Viņa ienāca komponistes dzīvē, kad bija pārciesti daudz zaudējumi – nesenā mātes aiziešana; sāpes un ciešanas personīgajā dzīvē. Meitene aug jautra, gudra, apķērīga. Spēlēja klavieres – bija cerība, ka viņa turpinās Garūtas pianisma skolu...*

Atmiņā man stāsts – kā ceļā uz Kurzemi (1944. gada rudenī) bijis kārtējais kara lidmašīnu uzlidojums. Meitenīte priecājusies – nakts, un tik skaisti izskatās tulumā redzami, sprādzienu izraisītie uzliesmojumi, kas viņai atgādinājušas brīnumsvecītes... – Mazais bērns neapjautis, kādas briesmas draud... Lidmašīnas tuvojušās, no sprādzieniem zeme griezusies kopā ar debesīm. Nav bijis kur paglābties, jo apkārt tikai lauki. Garūta apkampusi meitenīti, lai pasargātu to no iespējamām šķembām... Pēc visa kara laikā pārciestā sākusies jauna dzīve. Ar savām rūpēm, grūtumu un problēmām. Un Lailiņa – galvenais, kāpēc daudz ko varēja un vajadzēja pārciest un pieciest... Tad pēkšņā slimība. Un – zaudējums tik liels, ka... Un ir Klavierkoncerts (Pormale 2008).

Interesanti, ka visā skaņdarbā neparādās neviena gadījuma zīme. Tik stingri izturēta diatonika raksturīga komponistes daiļrades vēlinajam periodam, kurā notiek atgriešanās pie vienkāršas un senatnīgas mūzikas valodas. Taču citkārt šo senatnīgumu bieži reprezentē tautas mūzikas elementi, turpretī šoreiz veidojas barokālas asociācijas. *Sēru pasakaljā par Veronikas Rekevičas tēmu* reliģiskā tematika nav pieteikta pašā nosaukumā (ne velti, jo tas ir padomju laika darbs!), tomēr visu mūziku caurauž pārdomas par nāves, mūžības tēmu, turklāt līdzību ar reliģiskajiem žanriem rada atsevišķas mūzikas valodas iezīmes.

Šī skaņdarba īpatnība ir melodija, kas nemainītā veidā caurvij visu kompozīciju kā sēru simbols. Tādējādi veidojas variācijas par nemainīgu melodiju (melodijas ostinato). Līdzīgs variāciju tips sastopams, piemēram, Klavierkoncerta lēnajā daļā, turklāt arī sēru kontekstā (pamatā ir bērnu dziesmas *Kam, liepiņa, tu nolūzi* melodija), taču tur šī forma aptver nevis visu daļu, bet tās malējos posmus. Interesanti, ka *Sēru pasakaljā par Veronikas Rekevičas tēmu* melodiju gandrīz viscaur atskaņo čells, un tikai vienu reizi tā dublēta kreisās rokas klavierpartijā (9.–12. takts). Punktētais sākummotīvs, kas tēmā atkārtojas trīsreiz, asociējas ar sēru maršu (sk. 21. piemēru 4. pielikumā).

Ostinētā melodija *apaudzēta* ar piebalsīm vai patstāvīgām melodijām citās partijās, kas kopā veido *biezu* un polifonu mūzikas audumu. Skaņdarbs līdzinās baznīcas kora dziedājumam, kurā balsis iestājas cita pēc citas, līdz noslēgumā risinās plašs un varens skanējums, kas rada jau ērģeļu balss iespaidu.

Gan nemainīgās melodijas princips, gan polifonā attīstība iezīmē daļēju sasauksmi ar pasakalju barokālā izpratnē – taču tikai daļēju. Pirmkārt, šīs nav barokālās variācijas par ostinētu *basu* (lai gan pati tēma – melodija – skan lielākoties zemā, pirmās un otrās oktāvas reģistrā); otrkārt, valda nevis pasakaljai raksturīgais trijdaļu pulss, bet maršam atbilstošais četrdaļu taktsmērs (4/4).

Izpētot pasakalju, tomēr rodas sajūta, ka komponistei, iespējams, pietrūcis laika vai spēka to pabeigt (varbūt tāpēc, ka šajā periodā, 1958/1959, top arī izcilā simfoniskā teiksma *Zelta zirgs*, kuras sacerēšana varēja prasīt ne mazums pūļu). Dainas Pormales pieņēmums (Pormale 2008): *Varbūt skaņdarbs nav tik izvērsts, jo rakstīts ne par pašas Garūtas tēmu?...* (jāpiebilst: un arī ne par tautas melodiju – *D. E.*). Mulsina šī opusa nelielais apjoms, kas it kā ir pretrunā ar skaņdarba grandiozo iecerī, faktūras vērienu. Gan nosaukums – *Sēru pasakalja*, gan varens skanējums un plašā, polifonā attīstība, šķiet, vedina uz daudz izvērstāku turpinājumu. Iespējams, tas arī varētu būt iemesls, kāpēc šis skaņdarbs, salīdzinot ar Klavieru trio, koncertdzīvē nav ieņēmis nozīmīgu vietu.

Sēru pasakalja par Veronikas Rekevičas tēmu ir hronoloģiski pēdējais Garūtas skaņdarbs, kas rakstīts instrumentālā kameransambļa žanrā. Šī kompozīcija pārstāv būtisku viņas tālaika mūzikas atzaru – veltījumdarbus. Savā ziņā tie atspoguļo komponistes altruistisko būtību, spēju brīžos, kad pašai ir ļoti grūti, novērtēt citu sasniegumus, turklāt ne vien pasaules mēroga personību, bet arī tuvāko līdzcilvēku vidē. Līdzās pasakaljai veltījumi ir arī solodziesmu klāstā – 1964. gadā tapusi dziesma *Mūža darbs* (veltījums prof. Kārlim Balodim); 1966. gadā – dziesma *Sirmaj skolotājam*, kas veltīta skolotājam, logopēdei Elfīdai Lauvai (1896–1988) – Dainas Pormales atmiņās, cēlai, sirmaj dāmai, kura 60. gados strādāja ar Garūtas māsu Ernas slimo meitiņu Liānu (Pormale 2008); 1968. gadā – dziesma *Tautas dziesmu pūrs* ar komponistes vārdiem, kas veltīta Jēkabam Vītoliņam).⁷⁵

Līdz pat mūža beigām īpašs iedvesmas avots bija Milda Brehmane-Štengele; vairs neuzstājoties plašākai publikai, Garūta tomēr labprāt muzicēja kopā ar viņu draugu lokā. 1963. gadā Brehmanes-Štengeles 70 gadu jubilejai veltīts skaņdarbs *Dziesmas spēks*. Savukārt 10 gadus vēlāk tapusi Garūtas pēdējā solodziesma, ko pagaidām izdevies apzināt – *Sveiciens* (velte Brehmanei-Štengelei 80 gadu jubilejā, sk. 22. piemēru 4. pielikumā). Pašai komponistei tobrīd bija 71 gads. Šajos darbos ieraugam tās pašas iezīmes, kas raksturīgas Garūtas jaunības darbiem: biezo faktūru, *skrjabinisko* degsmes un lidojuma izjūtu (sastopams arī raksturīgais pamazinātas tercās kolorīts: *Dziesmas spēka* otrajā taktī – IV⁺ septakords ar pazeminātu tercu; *Sveiciena* pirmajās četrās taktīs – dominantes nonakords ar paaugstinātu kvintu). Vienīgi dzejas tekstā nav kādreizējās intimitātes un smeldzes, bet Garūtas brieduma un vēlīnajiem darbiem raksturīgais kādas ētiskas idejas sludinājums – atkal saiknē ar viņai tik būtiskajiem kvēles un gaismas tēliem.⁷⁶ Šie darbi apliecina: neraugoties uz laika ritumu un daudzajiem satricinājumiem gan Latvijas vēsturē, gan personiskajā dzīvē, komponiste saglabājusi sev tipiskos daiļrades principus, *garūtisko* rakstības manieri.

⁷⁵ Šeit minēti tikai veltījumdarbi kameramūzikas sfērā; daudz līdzīgas ievirzes sacerējumu ir arī pēckara kormūzikā – jaunā viņas daiļrades žanrā.

⁷⁶ *Dziesmas spēks*, teksts: *Kā spoža zvaigzne dziesma mirdz / Un tūkstoš sirdīs deg kā liesma* [..]; *Sveiciens*, teksts: *Sirds dziļās ilgās saules svelmi nesi, Sirds ilgu kvēli mākslas tēlos dvesi* [..].

2. NODAĻA

LŪCIJAS GARŪTAS KAMERMŪZIKAS STILA ZĪMES

Garūtas kameramūzikas daiļrade aizsākās 20. gadsimta 20. gados – īsi pēc Latvijas brīvvalsts dibināšanas. Šo laikmetu, kā arī dažas desmitgades pirms un pēc tā⁷⁷ latviešu skaņumākslas pētnieki (Klotiņš 1966: 10, Kudiņš 2008: 102 u. c.) pamatoti dēvē par nacionālo romantismu. Šis apzīmējums norāda gan uz nacionālo ideju lielo nozīmi kultūrapritē, gan romantiskas mūzikas valodas dominantu.

Arī Garūtas mūzika iekļaujas laikmetam raksturīgajā gultnē un savos pamatu pamatos ir romantiska – to acīmredzot noteikusi bērnībā Rīgas un Jūrmalas koncertzālēs gūtā dzirdes pieredze un pieredze Vītola kompozīcijas skolai. Romantisku ievirzi atspoguļo gan melodiskums, gan harmoniskā valoda – lai arī daudzkrāsaina, tā nesasniedz vēl 20. gadsimta modernismam raksturīgo tonālo brīvību. Arī uz viņas daiļradi varētu attiecināt vārdus, ko Jēkabs Poruks rakstījis par Zālīti:

[..] *Zālīša harmonija tomēr ir funkcionāla, kamēr Debisī funkcijas paplašinājušās līdz izīršanai* (Poruks 1968: 8).

Romantisms Garūtas daiļradē izgaismojas dažādās šķautnēs – gan nacionāli episkā, gan intīmi subjektīvā. Agrīnajos darbos subjektīvu noskaņu loks nepārprotami dominē, turklāt Garūtu arvien visvairāk valdzinājušas minorīgās krāsas, *tumšo* toņu palete un rezignētas skumjas, kas jaušamas pat gaišajos, mažorīgajos mūzikas tēlos. Pati komponiste, atceroties savus studiju gadus, teikusi:

Kādreiz vairākas stundas pēc kārtas gāju pie profesora tukšām rokām – nevarēju uzrakstīt prasīto darbiņu, kas saturētu vieglu, rotaļīgu figurāciju, jo tai brīdī gribējās rakstīt traģiskas pilnu skaņdarbu (Stumbre 1969: 32).

Taču traģika bieži vienojas ar citu būtisku Garūtas mūzikas iezīmi – lielu gribasspēku un spēju pretoties pesimismam. Cīņasspars viņas jaunradē modificējas divējādi – vai nu saiknē ar tautas likteņgaitu tēmu (piem., Variācijas par tautasdziesmu *Karavīri bēdājās*, *Sendienas* klavierēm, vairākas solodzesmas – *Vētra*, *Ziemciešu tauta* u. c.), vai arī – sev pašam adresētu aicinājumu nepagurt, nepadoties savam vājumam, slimībai utt. (solodzesmas *Pats*, *Griba*, *No savām darba dienām izkal savu laimi!* u. c.). Savā ziņā uz to norāda tieksme skaņdarba beigu fāzē minoru nomainīt ar vienvārda vai paralēlo mažoru (Variācijas par tautasdziesmām *Karavīri bēdājās* un *Arājiņi, ecētāji*; Klavieru trio; u. c.). Dramatisms, liels iekšējais spēks, orķestrāls vēriens – tās ir daudzu Garūtas kamerdarbu iezīmes, kas atšķir tos no vairāku citu tālaika latviešu komponistu mūzikas. Blakuslīnija, kas sastopama jau agrīnajā

⁷⁷ Aptuvenās hronoloģiskās robežas ir 19. gadsimta 70. gadi un 20. gadsimta 50. gadi.

daiļradē (*Teika* vijolei vai čellam ar klavierēm, solodziesmas *Pavasars nāk*, *Dzimtene pavasarī* u. c.), bet lielāku nozīmi iegūst mūža otrās puses skaņdarbos (Septiņas latviešu tautasdziesmas, *Daina* vijolei ar klavierēm u. c.), ir gaiša, trausli intīma lirika.

Romantiska pasaulizjūta Garūtas kompozīcijās tomēr mijiedarbojas ar citu stilistisko strāvojumu ietekmi. To atzīmējuši arī laikabiedri: ne velti viņas kameramūzika savulaik atskaņota t. s. latvju modernistu vakarā (17.10.1926.), un modernisma iespaidu saklausījuši arī mūzikas kritiķi (sīkāk sk. 1.3.2. nodaļu).

Jau iepriekš norādīts, ka Garūtai tuva bijusi Aleksandra Skrjabina māksla. Radniecība viņa stilam izpaužas dažādās jomās – sākot ar tēlainību (trauksmaini impulsīvie ilgū, arī lidojuma tēli, grandiozi eksaltētās kulminācijas) un beidzot ar konkrētām mūzikas valodas – jo īpaši melodikas, harmonijas, agoģikas – īpatnībām, pie kurām pakavēšos izklāsta turpmākajā gaitā. Te jāatzīmē, ka Skrjabina ietekme 20. gadsimta pirmajās desmitgadēs bija vērojama arī citu latviešu komponistu daiļradē – vairāki autori, nezaudējot saikni ar Vītola kompozīcijas skolas tradīcijām, tomēr vienlaikus tieši ar dažām *skrjabiniskām* skaņuraksta niansēm ieviesa savā mūzikā spilgtu *modernu* akcentu. Šai ziņā līdzās Garūtai var minēt, piemēram, viņas vecāko laikabiedru Jāni Zālīti, kura apbrīns par Skrjabinu, pēc laikabiedra Jēkaba Poruka atziņas, sniedzies līdz *dievināšanai*; Poruks arī trāpīgi atzīmē, ka abu komponistu mūziku vieno *nemitīga trauksme* (Poruks 1968: 7–8). Šo pašu tēmu skar Vizbulīte Bērziņa, minot konkrētas paralēles Skrjabina un Zālīša harmoniskajā valodā (Bērziņa 1978: 233).

Arī Lauma Reinholde – līdzīgi kā Garūta, spilgta pianiste, Vītola kompozīcijas klases absolvente – gandrīz vienlaikus ar Garūtu radījusi savas Četras prelīdes. Pirmā no tām (*Vēstule I*) datēta ar 1927. gada 18. septembri un daudzējādā ziņā sasaucas ar Garūtas Otro prelīdi: arī tajā skaņdarba sākotnēji rezignētā noskaņa pāraug spēcīgā, eksaltētā kulminācijā plašā diapazonā un harmoniskā kolorīta ziņā rada asociācijas ar Skrjabina mūzikas lappusēm.

Garūtas daiļradē paralēles ar Skrjabina mūzikas stilu atspoguļo ne tik daudz laikmeta modes ietekmi, cik iekšēju radniecību: šī skaņraža mūzikas filozofijai būtiskā *lidojuma* tēma (tiešā un pārnestā nozīmē), kā jau biogrāfijas apskatā norādīts, komponistei bijusi tuva kopš bērnības – visticamāk, pirms vēl Skrjabina mūzika iepazīta.⁷⁸

Savukārt Rietumu kultūrā, kā jau iepriekš atzīmēts, Garūtu arvien saistījusi Francija. Arī tā ir laikmeta tendence. Literatūrzinātniece Benita Smilkčiņa norāda:

⁷⁸ Jāpiebilst, ka Garūtas mūzikā jaušama saikne galvenokārt ar Skrjabina agrīno daiļradi, ko pārstāv viņa prelūdijas op.11. Tajās vēl spēcīgi izpaužas romantiskās tradīcijas ietekme. Arī uz pašas Garūtas mūziku var attiecināt vārdus, ko par krievu komponistu rakstījis muzikologs Roberts P. Morgans: *Skrjabina agrīnie darbi, kas sastāvēja galvenokārt tikai no klavieropusiem (izņemot trīs simfonijas, no kurām pēdējā parādījās 1904), tika rakstītas stiprā Šopēna ietekmē [...]. Tie ir skaidri tonāli, ar stingru un viegli atpazīstamu harmonisko pamatu* (Morgan 1991: 55).

Latviešu un franču gara saskarsme literārajās un intelektuālajās aprindās bija cieša un aktīva. Dedzīgi franču literatūras un vispār visa franciskā popularizētāji, teicami dažādu laikmetu dzejas tulkotāji bija J. Akuraters, bet īpaši E. Stērste un E. Virza [..]. Franču kultūras un literatūras teicami pārzinātāji un tulkotāji bija J. Vecozols, J. Kadilis, A. Upītis, K. Kārklīšs, A. Dārziņa. Starp franču kultūras un literatūras draugiem jāmin arī P. Rozītis, V. Strēlerte, J. Medenis, M. Bendrupe, J. Sudrabkalns, E. Adamsons u. c. (Smilktiņa 1999: 24–25).

Franču mūzika Garūtu saistīja dažādās tās izpausmēs: no Gabriela Forē pašu franču vieglajā, smalkajā atskaņojumā (Stumbre 1969: 71) līdz viņas laikabiedram Olivjē Mesiānam (Zemzaris 2007; sk. arī promocijas darba 1.5.1. nodaļu). Pašas Garūtas kamerdarbos var atrast sasauces galvenokārt ar vienu franču mūzikas stila virzienu – impresionismu (tās izpaužas tikai epizodiski un ne tik jūtami kā paralēles ar Skrjabina daiļradi). Arī šeit atspoguļojas tālaika latviešu mūzikai kopīga tendence. Rakstot par savu studiju biedreni, komponisti Paulu Līcīti, Garūta atceras: *Abas jūsmojām arī par Skrjabinu, Debisī, Ravelu* (Stumbre 1969: 50). Vairāki autori, piemēram, Knuts Lesiņš (Lesiņš 1985: 1443), impresionisma iespaidu saklusa Jāņa Zālīša daiļradē. Tādējādi Garūtas interese par jaunajiem 20. gadsimta stila strāvojumiem vieno viņu ar vairākiem citiem latviešu – un ne tikai latviešu – laikabiedriem.⁷⁹

Dažādos avotos, tai skaitā Silvijas Stumbres grāmatā *Zvaigznes un zeme*, lasām, ka Garūtu ļoti saistīja arī jaunākā franču mūzika – t. s. franču *sešinieka* radošie meklējumi un jo īpaši *sešinieka* pārstāvja Artura Onegēra jaunrade:

Kad Rīgā pirmo reizi atskaņoja viņa „Pacific 231”, kurā moderniem līdzekļiem attēlota lokomotīves gaita, daļa mūziķu, tradicionālās mūzikas aizstāvju, nostājās pret Honegera [Onegēra – D. E.] mūzikas neparasto, jauno izteiksmi. Lūcija Garūta pieslēgās Honegera mūzikas piekritējiem (Stumbre 1969: 59).

Likumsakarīgi rodas jautājums: vai šī interese un jūsma par franču *sešinieka* urbānistiskajām idejām un konkrētajā gadījumā – tehnikas, mašīnu varenības atklāsme (kā jau zināms, *Pacific 231* iecerēts kā lokomotīves atveids) – pašas Garūtas kameramūziku nav iespaidojusi nekādi? Atbildot jāsecina, ka ļoti plaša šī ietekme noteikti nav bijusi, un tomēr – pāris interesantas sasauces ir atrodamas. Pirmām kārtām šeit gribētos izcelt efdi *Sēru melodija* (no Četrām efdēm *Steinway* ilgskāņas pedālim, 1933). Pianiste un klaviermūzikas pētniece Diāna Zandberga atzīmē, ka tās *figurētie akordi atdarina zvanu skaņas* (Zandberga 2011: 114), bet uzskatu, ka šajā gadījumā noteikti iespējamas arī citas asociācijas. Zvanu skaņas vienmēr papildina virkne virsskaņu, zvans skan ilgāk un sulīgāk, taču *Sēru melodijā* akordu virknes veidotas punktētā ritmā, *staccato*, sausā un aprautā

⁷⁹ Saikne ar Skrjabina un impresionisma estētiku kā nozīmīgām modernisma izpausmēm 20.–30. gados vērojama arī citu Baltijas valstu mūzikā. Tā raksturīga, piemēram, igauņu komponistu Heino Ellera (1887–1970) un Marta Sāra (1882–1963) daiļradei. Interesanti, ka Sārs, līdzīgi Garūtai, pats sacerējis savu solodziesmu tekstus; turklāt arī viņa klavierdarbu klāstā ir Četras prelīdes.

izteiksmē, drīzāk atgādinot pulksteņa mehānisma nepielūdzamo ritējumu, kas jo īpaši spilgti izpaužas vidusposmā. Protams, pulksteņa mehānismu tikai nosacīti var uzskatīt par tehnikas simbolu, tomēr konkrētajā piemērā šādas paralēles šķiet iederīgas: metāliski aukstā džinkstoņa (būtiska loma ir monotoni atkārtotajai pamazinātas tercās saskaņai) sēru tēlam piešķir jo dziļāku traģiku. Būtiski atzīmēt, ka šī neparastā koncepcija prasa jaunu pieeju arī interpretācijā. Emocionāla jūsma, kas daudzkārt nepieciešama citu Garūtas darbu atskaņojumā, šajā gadījumā jāatvirza otrajā plānā, akcentējot mūzikas robustumu, asumu un izceļot ritmu kā vienu no galvenajiem izteiksmes līdzekļiem. Kopumā šis skaņdarbs ir spilgts piemērs Džozefa Mehlisa tēzei:

Deviņpadsmitā gadsimta mūzika izmantoja disonantas harmonijas iespējas krāsu juteklībai, emocionālai ekspresijai un retoriskai burvībai. Jaunā harmonija turpretī izmanto disonansi kā perkusīvu skaņu, izraisot spriedzi (Machlis 1961: 28–29).

Vēl daudz tiešāku interesi par mehānismu, tehnikas, mašīnu atveidu mūzikā atspoguļo Garūtas *Mašīnu dziesma*. Tā iekļauta viņas operā *Sidrabotais putns*; tomēr zināmu pamatu aplūkot šo darbu kameramūzikas kontekstā dod atskaņojums Piektajā kompozīciju vakarā 1940. gada 11. aprīlī: tovakar Garūta pati spēlēja *Mašīnu dziesmas* klavieru versiju. Skaņdarba tempu autore apzīmējusi ar vārdiem *Moderato kā soļos, ritmiski, mašīnāli*. Sākums veidojas lēnā tempā, zemā reģistrā, ar divskaņu motīva smagnējiem atkārtojumiem⁸⁰ – it kā ilustrējot mašīnu *iekustēšanos*; pēc tam pulsācija pakāpeniski paātrinās (jāpiebilst, ka daļēji līdzīgi lokomotīves *iekustēšanos* savā *Pacific 231* ataino arī Onegērs).⁸¹ Sākotnēji krītošos (sekundas apjoma) divskaņu motīvus nomaina trauksmaināki, kāpjoši četrskaņu motīvi (no *Più mosso*). Tos var uztvert arī kā komponistei tuvās lidojuma/signālveida intonācijas (uz tremolo fona), tikai šoreiz tās sniegtas nevis parastajā *rubato* ritējumā, bet kā pārvietojamais ostinato. Sekvenčveidā pa pustoņiem tas virzās arvien augstāk, līdz sasniedz kulmināciju; te arī skanējums apraujas. Citām Garūtas kompozīcijām šāds attīstības modelis nav raksturīgs. Te nepārprotami izpaužas krešendoveida monodramaturģija, ko Valentīna Holopova raksturo kā vienu no laikmetīgās dramaturģijas modeļiem (Holopova 1999: 456).

Kopumā uz *Mašīnu dziesmu* pilnībā var attiecināt Džozefa Mehlisa laikmetīgajai mūzikai veltītos vārdus: *Mašīna kļuva par spēka, kustības un enerģijas simbolu, ko bieži*

⁸⁰ Interesanti, ka *Mašīnu dziesmas* intonātais kodols – palielinātas tercās intonācija – jau agrāk izmantota arī tautasdziesmas apdarē *Ej, saulīte, drīz pie Dieva* (1929, balsij un klavierēm) otrajā strofā; šeit tā skan ļoti zemā reģistrā, ilustrējot vārdus *Melna čūska miltus mala vidū jūras uz akmeņ'*. *Tos būs ēsti tiem kungiem, kas bez saules strādīnāj'* (18.–30. t.). Arī šo epizodi komponiste izcēlusi ar remarku *Ļoti ritmiski*, akcentējot mūzikas monotono, statisko virzību, kas ataino smagu, mehānisku darbu. Zīmīgi arī, ka operā *Sidrabotais putns* tūdaļ pēc *Mašīnu dziesmas* strādnieku koris ar šo pašu mūzikas materiālu dzied vārdus *Smagā, cietā darbā debess kuģis radīts būs*.

⁸¹ Lūk, kā šī skaņdarba radītās asociācijas raksturo Pauls Dambis: *Izturēts ritms, pakāpenisks tempa paātrinājums, lokomotīvei uzņemot ātrumu, disonējoši pūšaminstrumentu „svilpieni” teicami pārnēs vizuālo, konkrēto iespaidu uz dzirdes priekšstatiem* (Dambis 2003: 46).

ka Lija Krasinska līdzīgu paņēmienu izceļ, raksturojot Garūtas orķestra kompozīciju *Teika* (tās pirmvariants bija skaņdarbs *Teika* vijolei vai čellam ar klavierēm):

Sirsnīgi siltais stāstījums sasniedz patētisku kulmināciju, kad vairāku oktāvu dubultojumā orķestra tutti ff pēdējo reizi skan galvenās melodijas noslēdzošais variants [...]. Sasniegusi kulminācijā patētiski varenu skanējumu, mūzika pēkšņi izgaist (Krasinska 1983: 20).

Šeit aplūkoto tēlainās attīstības modeli iespējams raksturot, arī izmantojot Viktora Bobrovska piedāvāto dramaturģiskās līnijas jēdzienu (Bobrovskij 1978: 67). Raugoties no šī viedokļa, jāsecina, ka daudziem trijdaļu formā veidotajiem Garūtas skaņdarbiem tipiska viļņveida dramaturģiskās attīstības līkne. Turklāt kritums no viļņa virsotnes ir ļoti straujš (grafiski atainojams ar gandrīz stāvu līniju) – tādējādi uz daudzām Garūtas miniatūrām pilnībā var attiecināt Bobrovska sniegto raksturojumu:

Ja noplakums ir ātrs un līnija krasi vērsta lejup, tad pēckulminācijas zona kļūst par savveida dramaturģisko kodu, kas parasti ietver savā orbītā arī daļu no reprīzes (Bobrovskij 1978: 67).

Interesanti, ka viens no piemēriem, ko Bobrovskis šeit min, ir Čaikovska Sestās simfonijas pirmā daļa – skaņdarbs, kas uz Garūtu savulaik atstāja sevišķi dziļu iespaidu (sk. 1.3.2. nodaļu). Tādējādi vēlreiz gūstam pārlicību, ka Sonātē vijolē ar klavierēm saklausītās paralēles ar Sesto simfoniju nav nejaušas: netieša saikne ar to (vai, plašāk, ar Čaikovska mūzikas dramaturģijas principiem kopumā) saskatāma ne vien sonātes formā, bet arī daudzās Garūtas miniatūrās.

Variēšanas princips komponistei ir ļoti tuvs. Ne velti radīti trīs variāciju cikli klavierēm – Variācijas *fis moll*, Variācijas par tēmu *Arājiņi, ecētāji*, un Variācijas par tēmu *Karavīri bēdājās*. Savukārt instrumentālās kameramūzikas žanrā *Sēru pasakalja par Veronikas Rekevičas tēmu* veidota kā melodijas ostinato tipa variācijas. Vokālajā kameramūzikā variēšanas principu vistiešāk atspoguļo strofu forma, kas gan visumā sastopama retāk nekā trijdaļība.

Taču variēšanas princips bieži izpaužas arī trijdaļu formas ietvaros – proti, lielākoties skaņdarba pamatā ir viens un tas pats mūzikas materiāls. Nereti trijdaļu formas vidusposms pat sākas kā variācija un tikai pēc tam pāraug caurviju attīstībā – šādos gadījumos, lietojot Viktora Bobrovska terminoloģiju, var runāt par kompozicionālu modulāciju no variēti atkārtota perioda uz vienkāršu trijdaļu formu (Bobrovskij 1978: 217). Šāds princips raksturīgs gan Otrajai un Trešajai no Četrām prelīdēm, gan etīdei *Steinway* ilgskanās pedālim klavierēm solo *Sēru melodija* (visos gadījumos reprīze ir saīsināta – tā uztverama kā reminiscence un vienlaikus pilda kodas funkciju).

Tieši reģistru maiņa, saglabājot melodijas ostinato, ir viena no būtiskām variēšanas principa izpausmēm Garūtas mūzikā – tā parādās dažādos formas līmeņos, sākot ar mikrolīmeni (motīva variēšana dziesmā *Svētā mīla*) līdz plašākiem formas posmiem (etīde *Sēru melodija*, *Sendienas*, solodziesmas *Aijā dziesmiņa* un *Dzimtene pavasarī*); šāds paņēmieni ļauj radīt gan kāpinājumu ar krāšņu kulmināciju (*Svētā mīla*, *Sēru melodija*), gan, gluži pretēji, *diminuendo* veida attīstību, pakāpenisku apdzisumu (*Aijā dziesmiņa* un *Dzimtene pavasarī*).

Variēšanai tuvā variantveide savukārt izpaužas daudzu Garūtas tēmu uzbūvē: bieži tās sākas ar viena motīva divkāršu izklāstu, otrreiz tam paplašinoties. Komponiste it kā parāda divas savas būtības šķautnes: pirmoreiz viņa pauž savu ideju (lūgumu, uzrunu utt.) bikli, maigi, otrreiz – jau neatlaidīgāk, trauksmaināk. Piemēru vidū ir skaņdarbi soloinstrumentam ar klavierēm *Elēģija*, *Rudenī*, Trešā un Ceturtā prelīde (sk. 4. piemēra 6.–7. t., 6., 12., 13. piemēru 4. pielikumā), Klavieru trio pirmās daļas ievads u. c.

Interesanti atzīmēt vēl kādu formveides principu, ko Garūtas mūzikas sakarā līdz šim citi pētnieki nav pieminējuši – tā ir tiece uz spoguļsimetriju. Tūdaļ gan jāprecizē: šis princips izpaužas galvenokārt apcerīgos, lēni ritošos skaņdarbos (vai skaņdarbu posmos) – to neatradīsim komponistes kamermūzikas trauksmainākajās, eksaltētajās lappusēs. Tādējādi spoguļsimetrija viņas formveidē neatklājas tik visaptveroši kā variāciju un trijdaļības princips, tomēr daudzviet tā saskatāma formas otrajā plānā un akcentē iekšējas harmonijas izjūtu. Veselas cikla daļas līmenī spoguļsimetrija parādās Klavieru trio otrajā, lēnajā daļā (ievads – ekspozīcija – saite – reprīze – koda, kuras pamatā ir ievada tēma; precīzu shēmu sk. 1. pielikumā). Tonālā plāna līmenī to saskatām Klavieru trio ievadā (tēma izklāstīta *b moll*, pēc tam, no 5. t., *es moll*; seko attīstošs posms *as moll* no 7. t., pēc tam atkal tēmas izklāsti *es moll*, no 13. t., un *b moll*, no 15. t.). Visbeidzot, atsevišķas tēmas intonāciju (resp., mikro-) līmenī spoguļsimetrija iezīmējas vairākās diatoniski arhaiskas nokrāsas tēmās. Gan agrīnajā *Teikā* vijolei (vai čellam) ar klavierēm, gan vēlīnajā *Sēru pasakaljā par Veronikas Rekevičas tēmu* tā modificējas kā kvintas spoguļsimetriska aizpildīšana ar trihordu intonācijām (*Teikā – g-a-d-c*, 3. t.; *Sēru pasakaljā par Veronikas Rekevičas tēmu – a-g-d-e*, 1. t.; sal. 8. un 21. piemēru 4. pielikumā). Abos gadījumos spoguļsimetrija līdztekus intonatīvajai valodai (vairīšanās no pustoņiem) atspoguļo pārļaicīgi cildenu mūžības tēlu.

Komponistes **harmoniskajā valodā** liela loma vēl ir romantisma tradīcijām. Vienlaikus pastiprinātā tieksme uz koloristiku apliecina radniecību impresionistu meklējumiem. Līdzīgi kā impresionistiem, Garūtai tuvas ir paralēlu kvartu vai kvintu secības. Šādām saskaņām ir liela loma, piemēram, ceturtajā etīdē *Zēns ar brīnumkoklīti Steinway* ilgskanās pedālim

(25. a piemērs 4. pielikumā); paralēlās kvintās dublēta melodiskā līnija saklausāma arī Pirmās prelīdes ievadā, kreisās rokas partijā (25. b piemērs 4. pielikumā).

Īpaši iezīmīga komponistes darbos ir triju akordu nokrāsa. Viens no tiem ir septakords, starp kura divām skaņām veidojas pamazināta terca – vai nu pamazināts septakords ar pazeminātu tercu, vai mazais mažora septakords ar pazeminātu kvintas skaņu; šādas saskaņas var pārstāvēt gan dominantes (V, VII pakāpes), gan dubultdominantes sfēru. Pamazināta terca akorda kopējam kolorītam piešķir smeldzīgu, *patumšu* nokrāsu. Piemēru vidū ir VI variācija no Garūtas Variācijām par tautasdziesmu *Karavīri bēdājās* (26. piemērs 4. pielikumā), kā arī *Meditācija* (sk. 3. piemēru 4. pielikumā, 2., 4. t.). Interesanti, ka šī harmoniskā krāsa bieži izmantota arī Skrjabina agrīnajos darbos – piemēram, prelūdiņā op. 11 nr. 10 (27. piemērs 4. pielikumā).

Otra harmoniskā krāsa ir vēl vairāk individualizēta – pilns vai nepilns pamazinātais septakords (vai tā apvērsums) ar iekļautu pamazināto kvartu. Tas sastopams komponistes skaņdarbu visspriegākajos, dramatiskākajos brīžos; šeit piemērs ir II variācijas noslēgums no Variācijām par tautasdziesmu *Karavīri bēdājās* (sk. 28. piemēru 4. pielikumā, 1.–3. t.). Arī divās no Četrām prelīdēm klavierēm solo – Pirmajā un Otrajā – parādās līdzīga harmonijas nianse: piemēram, Pirmajā prelīdē 5.–8. taktī vērojama tonikas mija ar DD_7^{-5} . Dziesmā *Mans sapni* tas ir D_9^{-5} trešais apvērsums un DD_7^{-5} (sk. 9. piemēru 4. pielikumā); *Debess un jūra* – $DD VII_{65}^{-3}$ (sk. 29. piemēru 4. pielikumā); *Džanemas dziesmā* – D_7^{-5} uz tonikas ērģelpunkta fona (sk. 30. piemēru 4. pielikumā), *Šķiroties* – $DD VII_7^{-3}$ (sk. 31. piemēru 4. pielikumā). Līdzīgus piemērus var rast arī instrumentālās kameramūzikas darbos: *Rudenī* ($DD VII_7^{-3}$, 6.–7. t.), *Elēģijā* (6. t.), *Lūgšanā* (1. t.), *Nožēlā* (3. t.) u. c.

Ne tik saasināts, tomēr arī gana spriegs un kupls akords ir Garūtas bieži lietotais tonikas trijskanis ar iekļautu sekstu. Klaviermūzikā tas ir īpaši iezīmīgs. Ar šādu disonantu saskaņu beidzas, piemēram, Variācijas par tautasdziesmu *Karavīri bēdājās* (sk. 32. piemēru 4. pielikumā) un Trešā no Četrām prelīdēm (sk. 33. piemēru 4. pielikumā). Tonikas trijskanim ar sekstu ir liela loma arī Septiņās latviešu tautasdziesmās – tas iekļauts, piemēram, trešās (*Velc, pelīte, saldu miegu*) un ceturtās apdares (*Cīruli, cīruli, kad lūgsi kāzās*) izskaņā. No vokālās mūzikas jomas var minēt solodziesmas *Krastā* (1., 3. t. u. c.; te gan ir VI zemā pakāpe), *Ziemas pasaciņa* (11. t.), *Savā zemē* (1. t.), *Mans sapni* (1. t.), *Grūtā brīdī* (1. t.), *Vakara blāzmā* (2. t.), *Nāras dziesma* (1. t.). Instrumentālo kameransambļu vidū jāizceļ *Nožēla* (1. t.) un *Daina* (1. t.). Kā redzam, bieži šī harmonija izmantota tieši skaņdarba sākumā, tādējādi līdztekus tonalitātes izjūtai vienlaikus akcentējot arī harmonisko krāsainību.

Vairums Garūtas klavierdarbu, instrumentālo kameransambļu un liela daļa vokālo kameropusu ir rakstīti daudzdzīmju tonalitātēs. Diemžēl nav izdevies atrast konkrētas ziņas par

Garūtai raksturīgo tonālo krāsu izjūtu, taču kāds citāts (1941) liecina, ka ikviena tonalitāte komponistes uztverē jau kopš bērnības simbolizējusi noteiktu mūzikas tēlu:

Lielākais pārdzīvojums ir gluži nejauši skaņās atklāt akordus, kas sirdij liek notrīsēt vissaldākā laimē. Muzikālos nosaukumus viņa vēl nepazīst, bet katru akordu nosauc pati savā vārdā, piemēram, rebemol mažora akords dabūn nosaukumu „svētais”. Un tā viņš skan arī cauri visam mūžam kā svētais. Rebemol mažorā sarakstīta arī pazīstamā dziesma ar pašas komponistes vārdiem Svētā mīla (L. 1941: 5).

Jāpiebilst, ka *Des dur* un tā enharmoniskā līdzinieka *Cis dur* sfēru Garūtas klaviermūzikā pārstāv ne tikai Ceturtā prelīde, *Sendienu* noslēgums un etīde *Zēns ar brīnumkoklīti*, bet arī viena no skaistākajām un apgarotākajām variācijām ciklā par tautasdziesmu *Karavīri bēdājās* – VII variācija (*Nebēdājiet, karavīri, – / Sudrabota saule lēks*). Šajā tonalitātē beidzas arī kantāte *Dievs, Tava zeme deg!* Savukārt kantātes sākumtonalitāte – *b moll* – arī kameramūzikā bieži saistās ar tautas likteņgaitu vai reliģijas sfēru: to apliecina, piemēram, skaņdarbs vijolei ar klavierēm *Largo e andante religioso*, *Sendienas* klavierēm solo, dziesma *Atpestīšana* u. c. darbi.

Raksturojot komponistes kamerdarbu **melodiku**, jāsecina, ka lielākoties tā veidota romantisko tradīciju gultnē. Tā, piemēram, daudz izmantotas nopūtu intonācijas – krītošas sekundas (visbiežāk mazās), kas parādās gan galvenajā balsī, piemēram, *Lūgšanā* vijolei un klavierēm, gan ievītas dažādās faktūras blakuslīnijās (*Ziemas pasaciņa*, Variācijas par *Karavīri bēdājās*, tēma). Bieži Garūtas melodiju ievada arī ilgu, aicinājuma intonācija – augšupvērstā sekunda un sekojošs kāpums pa lielu intervālu. Tā var būt t. s. liriskā seksta (Otrā līdz Ceturtā prelīde; 11.–13. piemēru 4. pielikumā), ko par romantiķu mūzikai tipisku intervālu atzinuši dažādi pētnieki, viņu vidū Ļevs Māzelis (Mazel' 1986: 71), bet var būt arī cits intervāls, piemēram, septima (Pirmā prelīde: sk. 10. piemēru 4. pielikumā). Jebkurā gadījumā parasti šim kāpumam seko jau minētā nopūtu intonācija, kas ilgās ienes smeldzi, nepiepildītības sajūtu. Piemēru vidū līdzās Četrām prelīdēm var minēt vijoļdarbu *Teika* (sk. 8. piemēru 4. pielikumā), *Daina* (sk. 20. piemēru 4. pielikumā), *Mans sapni* (sk. 9. piemēru 4. pielikumā) sākumu. Arī šī intonācija iezīmē saikni gan ar romantiķiem raksturīgo viļņveida melodiju (sal., piemēram, ar Friderika Šopēna Noktirnes *Es dur* op. 9 nr. 2 pamattēmu), gan ar Garūtai tuvo Skrjabina mūziku, piemēram, prelūdiju op. 11 nr. 2.

Īpaša loma komponistes *intonatīvajā vārdnīcā* ir kvartu, kvintu, reizēm tritona intervālikai. Kvartas intonācija mūzikas tēlā ienes zināmu spriedzes un cīņasspara izjūtu, sevišķi, ja skan 4/4 taktsmērā kopā ar punktēta ritma formulu; taču, ja vienlaikus valda korāliska faktūra, klusināta dinamika un lēns temps, šeit iezīmējas asociācijas ar lirizētu fanfaru (*Meditācija* klavierēm solo, *Svētā mīla* – sal. 3. un 18. piemēru 4. pielikumā). Savukārt tritona intonācija Garūtas darbos nereti sastopama tieši frāžu noslēgumos (*Pie*

zvaigžņotās jūras, 3. t., *Liec ausi pie zemes un klausies*, 4. t., *Krusts jūras krastā*, 10., 12. t., *Ziemas pasaciņa*, 10. t., *Zvaigznes un zeme*, 9. t., *Kalnā kāpējs*, 20. t., *Devēji*, 2. t., Trešā prelīde, 8., 10. t., *Nožēla*, 2., 3. t., *Elēģija*, 8., 9. t.).

Komponistes melodikā bieži iezīmējas vēl kāda secība – krītoša kvarta un tai sekojoša hromatiski slīdoša sekunda, arī tādējādi gala rezultātā radot tritona intonāciju (*Mans sapni*, *Zvaigznes un zeme*). Īpaši skaudri, līdzīgi vaimanām, šāds tritons ieskanas dziesmā *Māte aizvestam dēlam*. Interesanti, ka šī skaņdarba vidusposmā raksturīgā intervālika saglabājas, taču mainās t. s. emocionāli ekspresīvā intonācija (Valentīnas Holopovas jēdziens: Holopova 1984: 26): tritonā ietvertās vaimanas transformējas aicinājumā uz cīņu, atkārtojoties trīs reizes – *forte*, *piano* un *pianissimo* dinamikā (27.–31. t.) un kļūstot par savveida simbolu visai dziesmai.

Radniecīga intonācija ir krītoša kvinta un sekojoša maza sekunda, kas arī bieži izskan kā nopūta (*Uz cita krasta*, 2.–3., 7.–8. t.). Šādu divu intervālu virkni varētu apzīmēt kā vienu no Garūtas stilistiskajām intonācijām (Valentīnas Holopovas jēdziens – Holopova 1981: 26). Interesanti, ka vispārīgās līnijās (neminot konkrētu intervāliku) radniecīgu vērojumu paudis Longīns Apkalns: *Viņas melodijām piemīt sava īpatnība, ko nosaka krītoši lielie intervāli* (Apkalns 1977: 179). Arī Jana Purvlīce, rakstot par cita žanra skaņdarbu – Garūtas kantāti *Dievs, Tava zeme deg!*, kā būtisku mūzikas iezīmi fiksējusi *plašas intervālistiskas kustības* (Purvlīce 1990: 44).

Savukārt samērā nedaudzajos gaišajos skaņdarbos – bieži saiknē ar dzimtenes vai bērnības tematiku – valda gluži cits melodikas tips. Tā raksturīgākās iezīmes ir pentatonisks kolorīts (taču ne stingri izturēta pentatonika – piemēram, solodziesmas *Dzimtene pavasarī*, *Pavasars nāk*, kā arī trihorda intonācija+mažora III pakāpes trijskaņa apspēle (*Aijā dziesmiņa*, *Dzimtene pavasarī*).

Garūtas kamerdarbu **ritma** raksturīga iezīme ir tam pārsvarā piemītošā neregularitāte. Silvija Stumbre īpaši akcentē trijdaļu pulsācijas lielo lomu:

Kompozīcijās visbiežāk sastopami dažādi trīsdaļīgi (vienkārši un salikti) taktsmēri. Arī četrdaļīgie taktsmēri nereti slēpj sevī tieksmi uz trīsdaļīgu kustību, kas izpaužas triolēs (Stumbre 1969: 189–190).

Jāpiebilst, ka komponistes mūzikai kopumā nav tipiska metra viendabība – raksturīga ir bieža taktsmēru maiņa, kas parādās gan abos izvērstajos variāciju ciklos, Otrajā un Ceturtajā prelīdē (šeit rodas pat izrakstīta *rubato* iespaids), gan *Nožēlā*, gan solodziesmās *Mans sapni*, *Sirmā arāja nāve* (šeit taktsmērs mainās gandrīz ik taktī!), *Zemes dēls*, *Vētra*, *Ziemas pasaciņa* u. c. Komponiste brīvi ļauj savas domas plūdumam un mūzikas metru pilnībā pakļauj tās tēlainajiem pavērsieniem. Savukārt Stumbres pieminētās, Garūtai tiešām

ļoti tuvās trioles parasti nav vienīgā ritma līnija, bet gan izmantotas kombinācijā ar pamatdalījuma grupām un citām ritma figūrām, un to pretnostatījums veido mūzikas tēla spriedzi un emocionālo kāpinājumu.

Arī ritma sfērā var izcelt vairākas Garūtai raksturīgas stilistiskās intonācijas (ritmintonācijas).⁸² To vidū ir, piemēram, trīsdesmitdivdaļu motīvi apvienojumā ar punktētu ritmu, reizēm arī ar tremolo efektu. Šī ritmintonācija kā īpaši satraucošs, trauksmaini vibrējošs mūzikas valodas elements parādās gan klaviermūzikā (Trešajā no Četrām prelīdēm 18.–19. t., etīdē *Steinway* ilgskanās pedālīm *Sēru melodija* 9.–12. t.), gan solodziesmās *Ziemciešu tauta* (sk. 52. piemēru 4. pielikumā), *Ziemas pasaciņa* (10.–18. t.), *Vienīgā zvaigzne* (3.–4. t.), arī *Elēģijā* čellam ar klavierēm (50.–55. t.). Radniecīga ritmintonācija ir kāda akorda straujš, vibrējošs atkārtojums – vai nu sešpadsmitdaļas, vai sešpadsmitdaļu trioles, vai trīsdesmitdivdaļas, galvenokārt spriegos un trauksmainos brīžos. Piemēru vidū var minēt *Meditāciju* (43.–47. t.), *Sēru melodiju* (25.–28. t.), Ceturto prelīdi (1.–4. t.), solodziesmas *Zvaigznes un zeme* (5., 8. t.), *Liec ausi pie zemes un klausies*, *Tu atkal te!* (37. t.), *Kalnā kāpējs* (34.–39. t.), *Ziemciešu tauta* (sk. 52. piemēru 4. pielikumā), *Nožēla* (kulminācija, 64. t.) u. c.

Cita ritmintonācija, kas bieži parādās saiknē ar reliģisku tematiku, ir aprautas sešpadsmitdaļu figuratīvas grupas klusā dinamikā, turklāt ar sākumu uz vieglās taksdaļas, tāpēc skanējums ir jo īpaši gaisīgs un varētu asociēties ar eņģeļu balsīm. Šo līdzību jo vairāk paspīgtina augstā reģistra īpati dzidrais skanējums. Piemēru vidū ir *Lūgšana* vijolei vai čellam ar klavierēm (30.–35. t., arī pēdējās četras taktis), *Meditācija* klavierēm vai ērģelēm (19.–26. t.) un *Svētā mīla* balsij ar klavierēm (41.–48. t.).

Nopūtu intonācija galvenajā balsī nereti modificējas arī Garūtai raksturīgā ritmintonācijā, kas saistīta ar sēru marša ietekmi (to varētu dēvēt par *ciešanu intonāciju*): šeit tipiska ir vairāku mazu (reizēm hromatisku) sekundu virkne punktējumā, 4/4 soļojuma ritmā. Piemēru vidū ir etīde *Sēru melodija* (sākums, sk. 34. piemēru. 4. pielikumā), kā arī vairākas reliģiskās un kara gadu patriotiskās tematikas dziesmas (*Savā zemē*, 4.–7. t., *Lūgšana* u. c.).

Kā Garūtas kameramūzikas **faktūras** spilgtākās iezīmes jāatzīmē tās tembra krāsu bagātība, bieži pat fenomenālais diapazona plašums. Šai ziņā iezīmējas atšķirība no tālaika latviešu kameramūzikā valdošajām tendencēm un iespējamās paralēles, piemēram, ar Ferencu Listu. Visticamāk, klavierpartijas orķestrālo traktējumu iedvesmojis arī Garūtas klavierspēles

⁸² Intonācijas jēdziens šajā gadījumā lietots Holopovas piedāvātajā nozīmē: resp., intonācija nav saistīta tikai ar melodikas skaņaugstuma aspektu – tā ir jebkura ekspresīvi saturiska mūzikas vienība, kas izpaužas neverbāli skaniskā formā, apveltīta ar tiešu iedarbības spēku un funkcionē, pateicoties pieredzei mūzikas satura uztverē un ārpusmuzikāli asociatīvu priekšstatu jomā (Holopova 1971: 17).

skolotājs 20. gadu otrajā pusē (1926 un 1928 Parīzē), franču pianists Alfreds Korto (*Alfred Cortot*). Viņa audzēkņi atceras:

Korto bieži prasīja: Flautas šeit... Čellus šeit, mežragu šeit. Viņš atvēra mums skaņas iespējas horizontus, bet tas mums deva dažādu pieskārienu, faktūras izjūtu un polifoniju. [...] Korto radināja mūs uztvert klavieres kā mazu orķestri (Timbrell 1992: 85–86).

Orķestrālais klavierpartijas skanējums Garūtas vokālajā kameramūzikā ir vēl viena netieša liecība, kas atspoguļo viņai jau kopš agras jaunības raksturīgo interesi par operu. Piemēram, dziesmu *Trīs mācības* un *Zvaigznes un zeme* klavieru ievados orķestrālo iespaidu rada stīgu vibrējumam līdzīgais tremolo faktūras zemākajos slāņos un uz šī fona – strauji augšupejoši, asi punktēti tukšo kvintu gājieni (pirmais pieteikums abos gadījumos ar *sforzando*), kas asociējas ar pūšaminstrumentu fanfarām (sk. 46., 47. piemēru 4. pielikumā). Jāpiebilst, ka tremolo atveids biežāk parādās tieši Garūtas ansambļa darbos (*Elēģija*, *Nožēla* u. c.), nevis klaviermūzikā. Iespējams, te jau tiek gatavots ceļš uz *operisku* izteiksmi, ko 1938. gadā vainago opera *Sidrabotais putns*.

Tomēr ne vienmēr reģistru daudzveidība izmantota, lai radītu orķestrālas asociācijas – reizēm to koloristiskās nianse saistītas arī ar klusinātu dinamiku un kamerstilu. Piemēram, *Teikā* vijolei (vai čellam) ar klavierēm tieši galējo reģistru izmantojums klavieru labās un kreisās rokas partijā ir noteicošais skaņdarba nedaudz *sirreālās* noskaņas radīšanā, jo atklājas reti izmantotie klavieru tembri – ļoti mirdzošās *augšas* un noslēpumaini zemie basi (22.–25. t.). Vokālās kameramūzikas žanrā jāmin dziesma *Kalnā kāpējs* (1.–4. t.), kur galējie reģistri un klusinātā dinamika rosina kalnu plašumu izjūtu; arī *Krastā* (1.–6. t.), kur plašā diapazona tvērums *pianissimo* rada jūras plašuma tēlu. Klaviermūzikas jomā spilgts piemērs ir miniatūra *Sendienas*: šeit klusinātā dinamika (*ppp*) un augšējā reģistra mirdzums (27.–34. t.) gūst ireālu un reizē senatnīgi latvisku noskaņu – valda stingri ieturēta diatonika, izmantota dziesmas *Tek saulīte tecēdama* ritma formula.

Savukārt korāliski cildenajos kamerdarbos, kas skar ticības, dzīves un mūžības tēmu, Garūta labprāt piešķir faktūrai *ērgelisku* kolorītu. Piemēru vidū ir solodziesma *Svētā mīla*, klavierdarbs *Meditācija*, vijoļdarbs *Largo e andante religioso*. Šai ziņā liela nozīme ir straujajai reģistru maiņai, atskaņojot vienu un to pašu korāliski cildeno mūzikas materiālu: rodas analogija ar ērgelēm raksturīgo reģistra pārslēgšanu, kas liek jau dzirdētajai melodijai ieskanēties ne tikai citā oktāvā, bet arī (ja interpretē tonis ir niansēm bagāts) citā tembrālajā kolorītā. Ne velti visi nosauktie darbi bieži skan arī ērgeļu versijā (vai ar ērgeļu pavadījumu).

3. NODAĻA

KLAVIERMŪZIKA UN TĀS INTERPRETĀCIJA

3.1. Tēlainība un žanru spektrs

Komponistes klaviermūzikas mantojums nav liels – to apliecina arī promocijas darbam pievienotais kamerdarbu rādītājs (sk. 2. pielikumu). Kā jau minēts, vairākas kompozīcijas gājušas zudībā, to skaitā Variācijas *fis moll*, kas veltītas Ādolfa Komisāra piemiņai, Sonāte fantāzija *h moll*, etīde *Steinway* ilgskāņas pedālim *Traucētā lūgšana*, daļēji arī simfonisko variāciju *Manā dzimtenē* pārlikums klavierēm.⁸³

Rakstot par klavierēm kā romantisma laikmeta centrālo instrumentu, Alfrēds Einšteins īpaši atzīmē to iekšējo daudzveidību: tās gūst *visintīmāko un reizē arī visspožāko atklāsmi gan mājās, gan koncertzālē* (Einstein 1947: 200). Abas pētnieka pieminētās šķautnes sastopamas arī Garūtas klaviermūzikā. Līdzīgi kā citos komponistes daiļrades žanros, tajā spilgti nodalāmas trīs satura līnijas.

Pirmā no tām – intīmi subjektīvu, lirisku vai liriski dramatisku izjūtu pasaule; otra – pārdomas par mūžību, reliģiskas noskaņas; trešā – dažādas tautiskuma izpausmes (gan žanriskas sadzīves ainiņas, gan dramatiski tautas likteņgaitu motīvu iedvesmoti darbi). Pirmo satura līniju reprezentē galvenokārt agrīnās Četrās prelīdes, otro – *Meditācija* klavierēm vai ērģelēm, kā arī vairākas miniatūras no Četrām etīdēm *Steinway* ilgskāņas pedālim – *Sēru melodija*, *Zvani* un pazodusī etīde *Traucētā lūgšana*. Savukārt trešā satura līnija Garūtas klaviermūzikā pārstāvēta visplašāk: tautiskums kā žanriskas sadzīves ainiņas atspoguļojas etīdē *Teika* (no Četrām etīdēm *Steinway* ilgskāņas pedālim), Septiņās latviešu tautasdziesmās un Zvejnieku dejā *Lielais loms*. Daļēji to sastopam arī etīdē *Zēns ar brīnumkoklīti* (no Četrām etīdēm *Steinway* ilgskāņas pedālim), kur vienlaikus spilgti izpaužas citkārt Garūtas klaviermūzikā reti sastopamā fantastiskā tematika. (Jāatzīmē, ka reizēm fantastisku kolorītu gan atrodam arī neprogrammatiskos klavierdarbos: to vidū ir *Skercos*, kas iezīmīgs ar remarku *Misterioso*, straujām dinamikas maiņām – no *fortissimo* līdz *pianissimo* (piem., 1.–7. t.), alterāciju biežu lietojumu, kas veido noslēpumainu, nedaudz *baisu* noskaņu. Savukārt tautas likteņgaitu tēmu pārstāv *Sendienas*, *Leģenda*, abi variāciju cikli par latviešu tautasdziesmām (*Karavīri bēdājās* un *Arājiņi, ecētāji*)).

⁸³ Skaņdarbs ir veltīts komponistam Jānim Mediņam, godalgots 1936. gada Latvijas Radiofona konkursā. Oriģinālversijā ir Tēma, astoņas variācijas un Fināls: *Tēma*. 1. var. *Ieskaņa*. 2. var. *Zaļās birtalas*. 3. var. *Baigu teiku pilnais sils*. 4. var. *Klusējošo priēžu loks ap Brāļu kapiem*. 5. var. *Kāpu priedes rudens naktī*. 6. var. *Mirdzošā Dzintarjūra*. 7. var. *Vientuļlais ganiņš lietus piemirkušajā pļavā*. 8. var. *Zeltītās druvas*. Fināls. *Svētki latvju sētā*. Līdz mūsdienām pārlikumā klavierēm solo saglabājušās tikai divas variācijas: *Zaļās birtalas* un nepilnā versijā *Kāpu priedes rudens naktī*, ko 2006. gadā pabeidzis komponists Imants Zemzaris. Atrastas arī atsevišķas daļas Veras Sideres (1911–1960) četrrocīgā apdarē, kas glabājas Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas bibliotēkas arhīvā.

Mūzikas valodu tautas likteņgaitu iedvesmotajos klavierdarbos vieno lēnais temps un sākums zemā reģistrā. Melodija veidota kā nesteidzīgs, plašs vēstījums (*Reiz bija...* intonācija). Raksturīgi, ka šādi darbi, lai arī bieži minorīgi un dramatiskiem motīviem bagāti (*Sendienas, Leģenda* un Variācijas par tautasdziesmu *Karavīri bēdājās*), tomēr beidzas mažorā – it kā simbolizējot romantisku ticību latviešu tautas nākotnei.

Kā komponistes klaviermūzika iekļaujas viņas laika latviešu klaviermūzikas žanru lokā? Jāatzīst, ka šajā ziņā dominē kopīgais, nevis atšķirīgais. Var piekrist Maijas Sīpolas secinājumam:

[..] līdz 1940. gadam instrumentālā miniatūra bija visizplatītākais žanrs latviešu kamermūzikā, kas atspoguļoja romantiskās mūzikas tradīciju ietekmi, kā arī latviešu tautas folkloras, tautas pasaulizjūtas raksturiezīmes (Sīpola 1990: 19).

Prelūdijas (jeb prelīdes; Garūtai kopskaitā četras, 1927/1929) daudz rakstījuši gan komponistes vecākie, gan jaunākie laikabiedri – Jāzeps Vītols (Trīs prelūdijas op. 10, 1893, Trīs prelūdijas op. 16, 1894, Trīs prelūdijas op. 13, 1894, divas prelūdijas no cikla *Divas prelūdijas un etīde* op. 19, 1895), Alfrēds Kalniņš (Prelīde no Trim kompozīcijām, 1907, Prelīde no Svītas, 1913, Divas prelūdijas, 1940, Trīs prelūdijas, 1942), Lauma Reinholde (līdzīgi kā Garūtai, Četras prelīdes, no kurām pirmā tapusi 1927), Ādolfs Skulte (Prelūdijs, 1948), Pēteris Barisons (Četras prelūdijas, 1937; Prelūdijs, 1944; Prelīde, 1947), Jānis Ivanovs (Piecas prelūdijas, 1952). Kā redzam, vairumā no šiem darbiem prelīdes žanrs traktēts Friderika Šopēna tradīciju garā, saglabājot prelūdiju – noskaņu ainiņu – cikla ideju; vienīgi, atšķirībā no Šopēna, latviešu komponistiem tie ir minicikli. Bieži sastopams arī cits šopēniskās tradīcijas atzars – koncertetīdes žanrs: blakus Lūcijai Garūtai (Četras etīdes *Steinway* klavieru ilgskāņas pedālim, 1933; etīde *Steinway* klavieru ilgskāņas pedālim, 1956) tam pievērsušies Jāzeps Vītols (Trīs etīdes op.26, 1898, *Šūpļa dziesma un etīde* op.18, 1895; *Divas prelūdijas un etīde* op. 19, 1895), Alfrēds Kalniņš (etīde no cikla *Septiņi klaviergabiliņi jaunatnei*, 1946; etīde *cis moll*, 1947), Jānis Ivanovs (*Variācijas etīdes*, 1959) u. c. autori. Kā zināms, jau Šopēna darbu klāstā bija ne vien ātrās, briljantās, bet arī lēnās etīdes; taču sava laika latviešu komponistu vidū Garūta atzīmējama kā vienīgā, kurai lēns vai mērens temps etīdes žanrā dominē – piemēram, Četru *Steinway* etīžu vidū nav nevienas izteikti ātrās. Tādējādi Garūta etīdes žanrā atklāj savas mūzikas lirisko, apcerīgo šķautni⁸⁴. Vēl viena atšķirība no latviešu laikabiedriem (un arī no šopēniskās tradīcijas tās pirmveidā) – Garūta komponējusi tieši programmatiskās etīdes⁸⁵. Kā jau pirmajā nodaļā norādīts, arī pats

⁸⁴ Zīmīgi arī, ka Garūta nepievēršas citai Šopēna klaviermūzikas tradīcijai – deju žanriem, kurus sastopam, piemēram, Jāzepa Vītola (*Mazurka un valsis* op.9, 1892) un citu viņas laika latviešu komponistu daiļradē (piem., mazurkas rakstījuši arī Jānis Zālītis, Jānis Ivanovs u. c.).

⁸⁵ Komponistes skaņdarbu klāstā ir arī atsevišķas neprogrammatiskās etīdes (Etīdes, 1938; Divas etīdes, 1956).

efīdes žanrs Garūtai izpaužas neparasti – tas saistīts ne tikai (un pat ne tik daudz) ar tehniskiem uzdevumiem, kam jātrenē pianista rokas, bet pirmām kārtām ar *Steinway* ilgskāņas pedāļa koloristiskajiem efektiem.

Īpašu komentāru pelnījis meditācijas žanrs Garūtas daiļradē. Šāds nosaukums Garūtas laikabiedru – latviešu komponistu – kameramūzikā nebija sastopams; no citu žanru darbiem gan var atzīmēt Ādolfa Ābeles *Meditāciju* (otrs nosaukums *Vientulība*, 1924) simfoniskajam orķestrim. Garūtas miniatūrā meditācijas gars parādās sintēzē ar komponistei tuvo gājiena ritmu – vienmērīgo ceturtdaļu pulsu 4/4 taktsmērā, un šajā ziņā žanra traktējums sasaucas ar vienu no Jura Rubeņa minētajiem meditācijas modeļiem – *Meditācija galvenokārt tiek praktizēta, sēžot* [..]. *Tomēr meditāciju var praktizēt arī staigājot, to sinhronizējot ar pastaigas ritmu* (izcēlums mans – D. E.) (Rubenis 2008: 24). Šis gājiena pulss, kā arī akordu faktūra piešķir Garūtas *Meditācijai* korālisku cildenumu.

Komponistes klaviermūzikas žanri, kas sakņoti folklorā, visi ir raksturīgi savam laikam – nacionālā romantisma periodam latviešu mūzikā. Tajā iederas, pirmām kārtām, dažādi episkas (balādiskas) cilmes žanri, to vidū Garūtas *Teika* (no Četrām efīdēm *Steinway* ilgskāņas pedālim, 1933), *Leģenda* (1937) un *Sendienas* (1949); šai žanru sfērai pievērsušies arī vairāku paaudžu laikabiedri – Alfrēds Kalniņš (balādes tapušas 1905 un 1942), Jānis Mediņš (1922), Ādolfs Skulte (1961) u. c.

Gribētos paust pieņēmumu, ka Kalniņa Balāde (1905) savā ziņā ietekmējusi *Sendienu* ideju. Pats Kalniņš šeit parādās pavisam citā gaismā nekā vairumā savu kamerdarbu – mūzikai piemīt spēcīga, dramatiski ekspresīva izteiksme. Tādējādi viņa Balāde un Garūtas *Sendienas* sasaucas mūzikas tēla ziņā. Ļoti līdzīga ir skaņdarbu kodolintonācija, kas atvasināta no tautasdziesmas *Kas tie tādi, kas dziedāja* (Kalniņa Balādē – *Andante* posms, Garūtas skaņdarbā – sākumposms). Radniecību pastiprina viena un tā paša reģistra izmantojums un klusinātā dinamika, kā arī melodijas lēnais, smagnējais slīdējums. Līdzās šim episkajam tēlam abi skaņdarbi ietver arī līdzīgu epizodi, kas atgādina vieglu, skercozu tautasdejas ainu un spilgti kontrastē dramatisma piesātinātajam iepriekšējam posmam. Alfrēds Kalniņš šai epizodei piešķir remarku *Quasi Allegretto*, savukārt Garūta norāda *Poco più mosso*. Abos skaņdarbos šis tēls veidots līdzīgi – iepriekš skanējušo plašo, izteiksmīgo melodiju nomaina vieglas, rotaļīgas frāzes, sešpadsmitdaļu pulss, takts uzsvars pārvirzās no smagā laika uz vājo taktsdaļu (Kalniņam ar akcentu izcelta trešā taktsdaļa, Garūtai ar ceturtdaļu iezīmēta otrā). Taču te arī līdzība beidzas: Balādē šajā epizodē seko satraukts *Vivace*, turpinot aizsākto dramatiski ekspresīvā tēla attīstību, kamēr Garūta pēc skercozas epizodes tuvojas grandiozai skaņdarba izskaņai *Des dur* (šāds mažorīgs pavērsiens vispār raksturīgs tautiskas tematikas iedvesmotajiem komponistes skaņdarbiem). Kalniņš turpretī

noslēdz Balādi līdzīgi, kā tā sākusies, klusināti un noslēpumaini, *b moll*. Līdz ar to abi skaņdarbi, neskatoties uz līdzību atsevišķos aspektos, tomēr veido katrs savu, spilgtu un atšķirīgu tēlainās attīstības līniju. Dažāda ir arī skaņdarbu forma (Kalniņam – brīvi traktēta sonātes forma ar spoguļreprīzi, Garūtai – salikta divdaļu forma, kur daļas, lai arī intonatīvi radniecīgas, katra iezīmīga ar savu tonāli skaņkārtisko kolorītu).

Līdzās episki dramatiskiem sacerējumiem komponistes vēlīno darbu klāstā ir tautasdziesmu apdares klavierēm solo (Septiņas latviešu tautasdziesmas 1952), un šeit savukārt Garūta nepārprotami turpina sava skolotāja Jāzepa Vītola tradīcijas, kura klavieropusu vidū rodami divi šādi cikli – Desmit latviešu tautasdziesmas op. 29 (1900) un Astoņas latviešu tautasdziesmas op. 32 (1904–1905). No Vītola, domājams, aizgūta arī ideja veidot variācijas par tautasdziesmas tēmu (Vītolam *Ej, saulīte, drīz pie Dieva* op. 6, 1891, Garūtai divi cikli – *Karavīri bēdājās* 1933, un *Arājiņi, ecētāji* 1951). Uzreiz jāatzīmē, ka viņa ir vienīgā no Vītola skolniekiem, kas izkopusi šo variāciju atzaru, lai gan pašam variāciju žanram pievērsušies arī citi Vītola audzēkņi – piemēram, Jānis Ivanovs (Variācijas 1948; *Variācijas etīdes* 1959).

Diemžēl iespēju spriest par Lūcijas Garūtas Sonāti fantāziju (1924) mums sniedz tikai pirmatskaņojuma recenzentu atsauksmes (Zadonskij 1926, Graubiņš 1930) un Silvijas Stumbres grāmata (Stumbre 1969: 42), jo pats skaņdarbs nav saglabājies. Katrā ziņā Garūta bijusi pirmā klaviersonātes autore latviešu mūzikā tūdaļ pēc Jāzepa Vītola (1886); tikai vēlāk jau šo žanru turpinājuši Jānis Ivanovs (1931 un *Sonata brevis* 1962), Pēteris Barisons (1932), Ādolfs Skulte (1934), Jānis Mediņš (1946) u. c. komponisti. Savukārt izraudzītais žanra paveids – sonāte *fantāzija* – viņas laika latviešu komponistu jaunradē vispār nav sastopams; no vienas puses, tas atspoguļo pašas Garūtas mākslas improvizatorisko būtību, no otras – saikni atkal ar viņai tuvo Aleksandra Skrjabina daiļradi: kā zināms, Sonāte fantāzija ir viņa darbu klāstā.⁸⁶

Kopumā varam secināt: līdzīgi saviem latviešu laikabiedriem, Garūta žanru spektra izvēlē galvenokārt balstījies romantiskās klaviermūzikas un jo īpaši miniatūrisma tradīcijās. Tomēr dažās niansēs vērojamas arī atšķirības no latviešu klaviermūzikā tobrīd dominējošā žanru loka, un tās netieši raksturo pašas komponistes radošo rokrakstu, viņas mākslinieciskās simpātijas.

⁸⁶ Sonātes un fantāzijas žanru mijiedarbe dažādās formās izpaudusies arī vairāku 19. gadsimta komponistu jaunradē – var atzīmēt, piemēram, Ludviga van Bēthovena 13. un 14. klaviersonāti, kurām doti apakšvirsraksti *Quasi una fantasia* (1801), tāpat arī Ferenca Lista sonāti fantāziju *Pēc Dantes lasījuma* (1849).

3.2. Klaviermūzikas stila ietekme uz interpretāciju

Klavierspēles pedagoģe un pētniece Augusta Maļinkovska, raksturojot mūzikas saderību ar to vai citu atskaņojuma manieri, nodala četrus pianistiski intonatīvā konteksta modeļus.⁸⁷ Otrajam no tiem, pēc viņas vārdiem, raksturīga *pārsvārā slēpta metriskā pulsācija; plūstoša agoģika, rubato temps; viļņveida dinamika; dinamiski agoģiskie elpojuma cikli utt.; šos līdzekļus viņa atzīst par tipiskiem cita starpā kantilēnām, largo, elēģijām (Malinkovskaja 2004: 123). Analizējot šādā rakursā Garūtas klaviermūziku, jāatzīst, ka tieši otrais modelis visprecīzāk atbilst tās būtībai – pamatā liriskai vai liriski dramatiskai iedabai.*

Pārskatot Garūtas klavierdarbu klāstu, esmu secinājis, ka klaviermūzikā dominē ātrie (visbiežāk sastopams apzīmējums *allegro*) un vidēji ātrie (*moderato, allegretto*) tempi. Pārsvārā tie izmantoti variāciju ciklos, savukārt miniatūrās biežāk sastopami lēnāki tempi un meditatīvas noskaņas. Tūdaļ gan jāatzīst, ka tieši skaņdarbi lēnajos tempos ir populārākie un visvairāk atskaņoti (trīs pirmās no Četrām prelīdēm, arī *Meditācija* u. c.).

Neraugoties uz daudz izmantoto *Allegro*, komponistes klavieropusu klāstā neatradīsim nevienu izteikti virtuozu skaņdarbu (piem., Jāņa Mediņa klaviermūzika ir krietni virtuozāka), kur priekšplānā tiktu izvirzīta iespēja apliecināt žilbinošu spēles tehniku. Tomēr ir ne mazums raksturīgu paņēmienu, kas atskaņotājam var sagādāt grūtības.

No faktūras viedokļa Lūcijai Garūtai sevišķi tuvs ir trijsslāņu izklāsts, kur skaidri nodalīta melodija, bass un polifonizētas harmoniskās balsis. To, cik komponistei bijis svarīgi diferencēt šos slāņus, apliecina kaut vai grafiskais pieraksts: gandrīz katrā klavierdarbā atsevišķi posmi fiksēti nevis tradicionālajā divlīniju, bet trīslīniju sistēmā, atvēlot katram slānim savu līnijkopu. Melodijas vieta šajā faktūras modelī var būt daudzveidīga – nereti (relatīvi biežāk vidusdaļās un vidusposmos) tā ietverta nevis augšējā, bet gan vidusbalsī. Piemēru vidū var minēt Otro prelīdi, *Meditāciju* klavierēm vai ērģelēm, pirmo variāciju no Variācijām par *Karavīri bēdājās* tēmu (sk. 35. piemēru 4. pielikumā), trešo etīdi *Zvani* no Četrām etīdēm *Steinway* ilgskāņas pedālim (sk. 36. piemēru 4. pielikumā) u. c. darbus.

Iespējams, šāda faktūras modeļa lielo lomu komponistes klaviermūzikā ietekmējušas viņas studijas pie franču pianista Alfreda Korto. Zīmīgas šai ziņā ir pašas komponistes atmiņas, kas citētas Silvijas Stumbres grāmatā *Zvaigznes un zeme*:

⁸⁷ Pirmā kompleksa raksturiezīmes ir pārsvārā maiga metriskā pulsācija; plastiski vienmērīga kustība; dinamikas tipu un paņēmienu daudzveidība. Trešajam kompleksam raksturīgs izturēts *tempo giusto*; regularitātes un neregularitātes cīņa; kontrastaina, akcentiem bagāta dinamika. Ceturtā tipa iezīmes – dažādu dinamikas un agoģikas paņēmienu, to mijiedarbes daudzveidība; atsevišķu komponentu un to apvienojumu mobilitāte (Malinkovskaja 2005: 123).

L. Garūta stāsta, cik brīnumainā kārtā mainījies izpildījums paša profesora interpretācijā; šķitis, ka tas vairs nav tas pats instruments, tik daudzveidīga, krāsu bagāta bijusi Korto spēle. Tajā iezīmējušās it kā trīs patstāvīgas krāsas – augšējā melodiskā līnija, vidusbalsis un savā ziņā patstāvīga basa līnija (Stumbre 1969: 58).

Interpretācijas grūtību aspektā plašāk aplūkosim I variāciju (no Variācijām par *Karavīri bēdājās*). Šeit jau no paša sākuma ar kreiso roku jāspēlē gan tēma *piano* dinamikā (es ieteiktu *mezzo piano*, lai būtu vieglāk nošķirt melodiju no pavadījuma), gan arī pavadījuma akordi *pianissimo*, ļoti zemā reģistrā. Tādēļ kreisajai rokai jābūt meistarīgai un jutīgai. Īpaši grūta vieta ir šīs pašas variācijas 9. un 10. taktī (sk. 35. piemēru 4. pielikumā, 1.–2. t.), kur melodiju vidējā reģistrā izpilda abas rokas, turklāt katra atskaņo pa vienai notij, jo tai savā reģistrā jāpaspēj nospēlēt arī pavadījuma materiāls. Pianistam nepieciešama laba koordinācija un spēja veidot līdzenu *legato*, neraugoties uz lēcieniem abu roku partijās. Šāds tehnikas paņēmieni ir bieži sastopams komponistes mūzikā. Sevišķi grūti tas veicams etīdē *Zvani* (sk. 36. piemēru 4. pielikumā), kur sevišķi jāvingrinās, lai panāktu melodijas līdzenu skanējumu: reprīzē melodija jāatskaņo diezgan ātrā tempā, turklāt katrai rokai uzticēts gan galvenās balss, gan pavadījuma materiāls. Galējo reģistru izmantojums pavadījumā ļauj melodijai vidusbalsī vēl spilgtāk un krāsaināk ieskanēties, bagātināt to ar dažādām virsskaņām.

Komponistes klaviermūzikā ārkārtīgi liela nozīme ir ne vien galvenajai melodijai, bet arī p a r ē j o b a l s u m e l o d i z ā c i j a i – tā piešķir faktūrai īpašu niansētību. Diāna Zandberga rakstā *Romantisma klaviermūzikas figuratīvā izklāsta iezīmes un tā izpaušmes latviešu komponistu skaņdarbos* trāpīgi atzīmē šādas melodizētas raksturbalss vai raksturslāņa lomu gan pašas Garūtas, gan viņas skolotāja Jāzepa Vītola darbos:

Jāzeps Vītols izmantojis figurētus akordus kā kokles skanējuma imitāciju piektajā variācijā no Variācijām par latviešu tautasdziesmas Ej, saulīte, drīz pie Dieva tēmu. Savukārt Lūcijas Garūtas etīdē Zvani no Četrām etīdēm Steinway ilgskanās pedālīm figurētie akordi atdarina zvanu skaņas (Zandberga 2011: 114).

Patiesi, minētais darbs ir spilgts faktūras melodizācijas piemērs: visu etīdi piepilda dažādu zvanu imitācijas, veidojot savdabīgu zvanu *polifoniju*. Savukārt Etīdē *Teika* no šī paša cikla *raksturbalss* jeb *raksturslāņa* nozīmi iegūst glisando (1.–6., 7. u. c. taktis), atveidojot kokles skanējumu.

Atšķirīgs piemērs, kur raksturbalss gūst nevis koloristisku, bet emocionāli ekspresīvu funkciju, ir Variācijas par tautasdziesmu *Karavīri bēdājās*. Interprets nedrīkstētu atstāt nepamanītu vaidu intonāciju (mazu sekundu), kas tēmas 17. taktī *paslēpusies* basa balsī, savukārt 20. taktī – vienā no vidējām balsīm. Šī intonācija gūst būtisku lomu visā variāciju

ciklā – I variācijā labās rokas partijā augšējā reģistrā, II variācijā 3. taktī kreisās rokas partijā utt.

Tīri polifona faktūra komponistes mūzikā sastopama samērā reti. Tomēr viņai tuvi atsevišķi polifonijas elementi – īpaši *stretas* un *kanoni*, kas reizēm nav ar aci viegli pamanāmi, taču ir ļoti būtiski, un interpretam tie būtu sevišķi jāpasvīturo. Piemēram, jau minētajā skaņdarbā, I variācijas 18.–20. un 22.–24. taktī parādās stretas trīs dažādos reģistros, un, ja iedziļinās, kreisās rokas partijā var saskatīt arī jau zināmo sekundas (vaidu) intonāciju, kuru izceļot veidojas bagāta un interesanta mūzikas valoda.

Liela loma Garūtas mūzikā ir *akordu faktūrai* (tā parādās gandrīz ikvienā kompozīcijā!), visbiežāk *saiķnē ar forte* vai *fortissimo* dinamiku. Interpretam jābūt vērīgam, lai šajās pilnskanīgajās vietās tonis būtu kvalitatīvs, lai akordiem būtu dziļš un kupls skanējums. Viens no grūtākajiem Garūtas mūzikas fragmentiem šajā ziņā ir fināls Variācijām par tautasdziesmu *Karavīri bēdājās* (sk. no 64. t.), kur valda *fortissimo* dinamika un četrās līnijkopās rakstīto mūzikas materiālu veido četri dažādi slāņi – katrs ar savu melodisko līniju.

Daudziem Garūtas klavierdarbiem raksturīgs arī ļoti *plašs diapazons*, tādējādi pianistam labi jāpārvalda gandrīz visa klaviatūra. Kā piemēru var minēt I variāciju no jau iepriekš nosauktā skaņdarba (sk. 37. piemēru 4. pielikumā): lai arī citkārt šāds diapazons drīzāk atbilst skanīgai mūzikai, šeit tas parādās *pp* dinamikā un rada īpašu kolorītu, taču vienlaikus – papildu grūtības interpretam.

Visai raksturīga Garūtas mūzikai ir arī *strauja reģistru vai tehnikas pāņēmienu maiņa*. Piemēram, VI variācija (no Variācijām par *Karavīri bēdājās*) ir sarežģīta tieši krasās reģistra maiņas dēļ: plašā diapazonā, asi punktētā ritmā tvertus akordus vairākkārt negaidīti nomaina tokātiska, vienmērīga un noteikta pulsācija daudz šaurākā diapazonā. Pēkšņam reģistra un ritma modeļa pretstatījumam ir liela loma arī Ceturtajā prelīdē, Variācijās *fis moll* un citos darbos.

Bieži sastopams tehnikas veids ir *dubultoktāvas*, kas parādās daudzos skaņdarbos – *Sendienās*, Četrās prelīdēs (īpaši Trešajā un Ceturtajā: sk. 38. un 39. piemēru 4. pielikumā), abos variāciju ciklos. Acīmredzot dubultoktāvu tehnika Garūtai labi padevusies (atcerēsimies, ka viņa koncertos pati pirmatskaņojusi daudzus savus klavierdarbus!). Taču citiem interpretiem šādi dubultoktāvu lēcieni var šķist neērti, jo to izpildījumam nepieciešama īpaša meistarība.

Vēl viena raksturīga iezīme ir plaši izmantotā *roku koordinācija stehnika*, proti, kreisās rokas partija bieži ir ļoti augstā reģistrā vai arī rakstīta augstāk par labās rokas partiju. Sevišķi spilgti tas izpaužas etīdē *Zvani* (sk. 36. piemēru 4. pielikumā).

Īpašu komentāru pelna Garūtas novatorisms pedāļtehnikas jomā – savdabīgu tembra krāsu radīšana, pirmo (un pagaidām vienīgo) reizi latviešu mūzikā izmantojot *Steinway* ilgskāņas pedāli savās Četrās etiķēs. Piemēram, jau aplūkotajā etiķē *Zvani* ap melodiju apaudzētās skāņas veido īpatnēju virsskaņu secību, kas ir šīs etiķes tehnikas pamats. Arī citos Garūtas klavieropusos (t.sk., Četrās prelīdēs) pedalizācija izrakstīta ļoti detalizēti.

Interesanti, ka Alfrēda Kalniņa, Jāņa Mediņa, Jāzepa Vītola, Arvīda Žilinska, Laumas Reinholdes, Ādolfa Skultes un citu latviešu komponistu – Garūtas laikabiedru – klavierdarbos pedāļa norādes lielākoties vispār nav sastopamas. Tas, protams, nenozīmē, ka viņu mūzikā nebūtu jālieto pedālis, gluži otrādi – tās atskaņojums bez pedāļa nemaz nav iedomājams. Taču skaņdarbu autori acīmredzot atstājuši pedāļa izmantojumu interpreta ziņā, palaujoties uz viņa intuīciju, un nav pievērsuši tam tik lielu uzmanību kā Lūcija Garūta.

Bieži vien savdabīgā pedalizācija, kas pasvīturo vienu vai otru neparastāku saskaņu, būtu pelnījusi sīkāku izpēti. Visvairāk tas novērojams Četrās prelīdēs, kuru mūzikas valoda daudzviet ir disonantu, skarbu saskaņu piesātināta. Diemžēl biežāk dzirdam, ka pianisti, atskaņojot šīs prelīdes, rīkojas gluži pretēji vēlamajam – respektīvi, viņi tiecas izvairīties no it kā *nepareizās* saskaņas, bieži mainot pedāļus un cenšoties harmoniski sarežģītajām vietām *pārslīdēt* pēc iespējas ātrāk pāri. Kā piemēru varētu minēt Pirmo no Četrām prelīdēm. Jau 7. taktī, kā arī turpmāk skaņdarba gaitā ieskanas skaudras un *tumšas* nokrāsas akords – D_7^{-5} . Šī akorda vidusbalsī kreisās rokas partijā otro zemo pakāpi ieskandina astotdaļās rakstīta melodija. Komponiste šajā taktī norādījusi vienojošu pedāli, lai viss akords izskanētu kopumā, taču pianisti bieži vien šeit maina pedāli, lai atbrīvotos no šķietami *netīrās* harmonijas un tās vietā uz pedāļa atstātu vien nepilnu D_7 bez kvintas. Tādējādi tiek pazaudēta izteiksmīga harmoniskā krāsa (sk. par šo problēmu arī 3.3.2.3. nodaļā, kur raksturotas galvenās tendences Lūcijas Garūtas klavierdarbu interpretācijā).

3.3. Lūcijas Garūtas klavierdarbu atskaņojums: vēsture un galvenās tendences

3.3.1. Lūcija Garūta – savas klaviermūzikas interprete

Lūcija Garūta bija pirmā sieviete, kas Latvijas Konservatorijā ieguva pianistes (1925) diplomu. Tomēr bieži tikai garāmejojot pieminēts Garūtas pianistes talants, un tādējādi līdz šim nav pienācīgi novērtēts viņas ieguldījums mūsu atskaņotājmākslas vēsturē. Tam ir objektīvi iemesli. Pirmkārt, koncertdzīvē Garūta iesaistījās galvenokārt kā savu skaņdarbu interprete. Silvijas Stumbres grāmatā gan lasām, ka viņa spēlējusi arī citu latviešu un ārzemju komponistu skaņdarbus (Stumbre 1969: 160–162); taču acīmredzot šim repertuāram

māksliniece pievērsusies vien epizodiski, jo, pārļapojojot plašu 20.–30. gadu preses materiālu klāstu, atrodam galvenokārt atsauksmes par Garūtu kā savas klaviermūzikas interpreti. Savukārt recenzenti, aplūkojot šādus koncertus, lielāko uzmanību veltījuši tieši komponistes jaunradu izvērtējumam – tas aizēno spēles raksturojumu. Citu komponistu mūziku Garūta gan bieži atskaņojusi kā pavadītāja. Tomēr pavadījumu atskaņotājam 20.–30. gadu kritiķi vispār parasti nepievērsa īpašu uzmanību, lielākoties aprobežojoties ar kādu teikumu raksta beigās, piemēram, *Lūcijas Garūtas veiklie pavadījumi lielā mērā veicināja koncerta labu izdošanos* (Zālītis 1931) vai tml. Tādējādi arī šie avoti nesniedz plašāku priekšstatu par Garūtu kā pianisti.

Un tomēr viņas devums šajā jomā nav iegrimis pilnīgā aizmirstībā. Latvijas Radio fondos ir saglabājušies vairāki skaņu ieraksti – Garūtas kompozīcijas viņas pašas ieskaņojumā. To vidū līdzās vairākām solodziesmām (klavierpavadījumi) ir *Meditācija*, kas ierakstīta 1958. gadā. Klausoties šos ieskaņojumus, kā arī izpētot pavisam nedaudzās laikabiedru liecības par Garūtu kā pianisti, varam gūt dziļāku priekšstatu par viņas vietu latviešu klavierspēles vēsturē.

Lūcijas Garūtas spēles stila spilgtākā īpašība bija lieliskas improvizācijas dotības. Šai spējai ir ciešs sakars ar *rubato* – vienu no smalkākajiem un reizē *slidenākajiem* interpretācijas instrumentiem. Garūtas spilgtais *rubato* atstāj dabisku, organisku iespaidu pat mūzikā, kas pirmajā mirklī nevedina uz improvizatorisku plūdumu. Viņas *Meditācija* ir ritma ziņā visai vienmērīga, veidota pārsvarā līdzenā ceturtdaļu pulsācijā, un melodiju pavada korāliski akordi. Taču ieskaņojumā dzirdam, ka pašas komponistes brīvā, impulsīvā spēle šo korāliskumu transformē, piešķir tam apcerīga monologa iezīmes.

Meditācijas sākums autorei sniegunā skan kā noskaņas meklējums un pārdomas; nekas vēl neliecina par turpinājumā gaidāmo lielo, emocionāli saviļņoto kulmināciju. Jau pirmajās taktīs iezīmējas ļoti brīva attieksme pret tempu un ritmu. Interesanti ir, piemēram, izteiktie *ritenuto* frāžu noslēgumos un negaidītie *accelerando* jaunu formas posmu sākumbrīžos (26. t., u. c.); šādas tempa maiņas notīs lielākoties nav norādītas, taču atskaņotājam būtu svarīgi ņemt šo niansi vērā, jo tā nozīmīgi var mainīt mūzikas raksturu – *Meditācija* autorei sniegunā skan nevis kā statiska apcere, bet gan plūstoši, elastīgi un aizrautīgi.

Tieši improvizatoriskā pieeja pašas mūzikai ļauj izskaidrot daudzās atkāpes no nošu teksta (piem., 14., 16., 25. t.). Turklāt brīžam autorei interpretācijā dzirdamā versija šķiet pat veiksmīgāka nekā nošu rakstā fiksētā. Piemēram, kulminācijā (44., analogiski arī 46. un 47. t.) pianistam tehniskas grūtības sagādā plašais diapazons: melodija un basa līnija veidota pārsvarā ceturtdaļu pulsācijā, un ik ceturtdaļai seko neērts lēcieni uz akordiem faktūras vidējā

slānī. Lai to veiksmīgi atskaņotu, pianistam vai nu ievērojami jāpalēnina temps, vai arī ilgstoši jātrenē grūtā vieta. Taču pati autore ceturtdaļu kreisās rokas partijā 44., 46. un 47. taktī aizstāj ar pusnoti, tādējādi ievērojami atvieglojot uzdevumu un panākot daudz līdzienāku mūzikas plūdumu. Bez tam Garūta kulminācijas zonā gan augšējā reģistrā, gan basā (tas skan oktāvu zemāk, nekā norādīts notīs) pievieno akordiem papildskaņas, kas piešķir mūzikai varenāku, biezāku skanējumu. Iespējams, tādējādi interprete centusies panākt līdzvērtīgu veidolu *Meditācijas* ērģeļu versijai, kurā, pēc Ilmas Grauzdiņas trāpīgā vērojuma, *romantisko ērģeļu orķestrālās krāsas atklājas visā pilnībā un krāšņumā* (Grauzdiņa 1987: 174–175).

Interesi raisa arī 50.–57. takts. Koloristiski izteiksmīgā augšējā balss Garūtas interpretācijā ir būtiski papildināta, padarot šo materiālu vēl nozīmīgāku un mirdzošāku.

Kāda sīka nianse – man, savulaik izpildot koncertos šo darbu, vienmēr šķita ne gluži iederīga sinkope melodijā vidusbalsī *Meditācijas* 56. taktī, jo tā rada nevajadzīgu spriedzi mūzikas gaistošajā izskaņā. Ar prieku konstatēju, ka autore šo ceturtdaļu izlaiž, tās vietā spēlējot pusnoti ar punktu. Tādējādi mūzika var brīvi izdzist, un nav pamata liekam satraukumam skaņdarba beigu taktīs. Šajā pašā piemērā dzirdam arī Garūtas brīvu improvizāciju augšējā balsī.

Tas viss liek pārdomāt, vai *Meditāciju* nevajadzētu izdot jaunā versijā⁸⁸ – pārskatot nošu materiālu, būtu jāņem vērā ne vien autores atstātais manuskripts, bet arī viņas piedāvātais atskaņojuma variants.

Taču visdziļāko iespaidu ieskaņojumā rada spēles emocionālais strāvojums – tas ir neparasti spēcīgs. Ja ne vārā veselība un liktenis, kas Lūcijai Garūtai vēlējies galvenokārt komponistes radošo mūžu, viņa, domājams, būtu iekļuvusi 20. gadsimta izcilāko pianistu skaitā.

* * *

Kur meklējamas *garūtiskā rubato* saknes? Iedziļinoties komponistes biogrāfijā, var izteikt pieņēmumu, ka tā izveidē sava loma bijusi diviem faktoriem: viens no tiem – aizraušāns ar Aleksandra Skrjabina klaviermūziku agrā jaunībā, otrs – franču pianista Alfreda Korto skolas ietekme.

Promocijas darba gaitā jau atzīmēta īpašā vieta, kāda Garūtas radošajā biogrāfijā bija Skrjabina daiļradei. Var piebilst, ka līdzība vieno abu komponistu mūziku ne vien tēlainības un intonatīvi harmoniskās valodas, bet arī pianistiskā aspektā. To apliecina atskaņojumam veltītas remarkas viņu darbos: piemēram, biežās un impulsīvās tempa un dinamikas norāžu

⁸⁸ Līdz šim vienīgā *Meditācijas* publikācija iekļauta krājumā *Lūcija Garūta. Skaņdarbi klavierēm*. Sastādījusi Māra Aumele. Rīga: Mācību iestāžu metodiskais kabinets, 1987.

maiņas pat vairākkārt taktī (īpaši attīstošos posmos). Tās vedina domāt, ka Skrjabina, tāpat kā Garūtas, spēles manierei piemītis līdzīgs *rubato*, ļaušanās mirkļa iedvesmai. Šo pieņēmumu apstiprina arī laikabiedru, piemēram, Skrjabina skolnieces Marijas Nemenovas-Luncas liecības:

Viņš nekad nebija vienāds un katru reizi [...] it kā no jauna sacerēja savus skaņdarbus. Gandrīz nekad nesekodams iespīestajām vispārpieņemtajām „niansēm“ citu autoru darbos, Skrjabins vismazāk pieturējās pie paša izrakstītajiem norādījumiem savos darbos. Reiz uz manu aizrādījumu, ka agrāk šajā vietā viņš prasīja citu izpildījumu, Aleksandrs Nikolajevičs ar izbrīnu jautāja: „Tiešām? Bet, manuprāt, tā būs labāk” (Nemenova-Lunc 1965: 54).⁸⁹

Komponists mēdzis arī savu klavierdarbu atskaņojuma gaitā mainīt vai papildināt nošu tekstu. Jeļena Bekmane-Ščerbina raksta:

Nošu pieraksts bija nepietiekams, lai atspoguļotu visas nianšes, kaprīzas tempa izmaiņas un atbilstošu skanējumu. Daudz nācās lasīt starp rindām, un arī pašu mūzikas tekstu autors bieži variēja. Tā, piemēram, poēmā op. 32 viņš izmainīja beigu akordu, arpedžējot to citā salikumā; tāpat poēmās op. 69 viņš pievienoja dažas basa notis pilnīgākam skanējumam (citēts pēc: Hentova 1962: 52).

Kā jau atzīmēts, arī Garūta *Meditācijas* atskaņojumā daudzviet veikusi līdzīgas faktūras izmaiņas – pievienojusi papildus notis basa un melodijas līnijā, lai kuplinātu skanējumu. Tāpat, līdzīgi Skrjabinam, viņa, spēlējot savu mūziku, ne vienmēr seko manuskriptā pašas norādītajiem dinamikas apzīmējumiem; piemēram, *Meditācijas* 9.–13. taktī nošu tekstā ieteikts dinamikas kāpinājums (*mp* atšķirībā no sākotnējā *p*), tomēr interprete šeit, gluži pretēji, veido dinamisko atkāpi – *pp*.

Ja aplūkojam tempa saistību ar dinamiku, atklājas kāda interesanta iezīme, par kuru raksta klaviermūzikas pētniece Sofija Hentova – pretstatā Sergejam Rahmaninovam Skrjabina spēlē gandrīz vienmēr *crescendo* saistās ar *accelerando*, bet *diminuendo* – ar *ritardando* (Hentova 1962: 54). Arī Garūtas *Meditācijas* ierakstā dzirdams, ka, tuvojoties kulminācijai, temps, neskatoties uz notīs redzamajiem norādījumiem – *sostenuto*, *allargando*, *ancora più sostenuto*, ja ne paātrinās, tad vismaz būtiski nepalēninās; mūzikas raksturs ir ekspresīvs, emocionāli brāzmais, trauksmais, nevis svinīgs un lēns.

Skrjabins ietekmēja Garūtas noslieci uz improvizatorisku izteiksmi netieši, taču tiešu iespaidu uz to noteikti atstāja mācības pie slavenā franču pianista Alfreda Korto

⁸⁹ Līdzīgas ir Anatolija Leikina atmiņas: *Kad daži mūziķi Skrjabina solokonzertos, rokās turot nošu tekstu, salīdzināja to ar Skrjabina spēli, viņi atklāja, ka komponists vienmēr mainīja tempus, dinamikas zīmes, ritmus un pat notis* (Leikin 2011: 5).

(Cortot, 1877–1962).⁹⁰ Pie viņa jaunā mūziķe papildinājās jau pēc Latvijas Konservatorijas beigšanas, 1926. gadā. Arī Korto bijis izcils *rubato* meistars. Klavierspēles vēstures pētnieks Aleksandrs Aleksejevs, raksturojot viņa spēli, pasvīturo: šī pianista sniegunā ritms

[..] *izcēlās ar izteiktu brīvību. Reizēm rubato raksturā iezīmējās kaprīzas agoģiskas atbalsis, kas bija modē iepriekšējā gadsimtā (no pagātnes viņš arī pārmantoja patvarīgi arpedžētus akordus un melodijas atskaņojumu ar kavētu basu)* (Alekseev 1982: 37).

Tiesa, Garūtas unikālajai improvizācijas spējai bija arī sava ēnas puse. Ir zināms, ka atsevišķi viņas darbi tā arī nemaz netika fiksēti notīs, vai saglabājušies daļēji; piemēru vidū ir simfonisko variāciju *Manā dzimtenē* klavieru pārlikums. Silvija Stumbre raksta:

Gadu gaitā Garūtas klavierrepertuārā ienāca arī viņas dziesmas un simfoniskās kompozīcijas klavieru pārlikumā, piemēram, variācijas „Manā dzimtenē”. Īpaši pēdējās pa divām vai trim kopā autore spēlējusi desmitiem reižu. Šiem atskaņojumiem ļoti bieži piemita arī improvizatorisks raksturs – autore muzikālo pamatmateriālu variēja, kaut arī skaņdarba tēls savā būtībā nemainījās. Šie neskaitāmas reizes spēlētie darbi nekad netika pierakstīti (Stumbre 1969: 162).

Kā jau atzīmēts (sk. 3.1. nodaļu), no cikla *Manā dzimtenē* deviņām daļām pašas komponistes radītajā klavieru versijā saglabājušās tikai divas – *Zaļās birztales* un nepilnā variantā *Kāpu priedes rudens naktī*. Līdzīgā veidā gājusi zudībā 1933. gadā tapusī un savulaik mājas muzicēšanas ietvaros Garūtas bieži spēlētā etīde *Steinway* ilgskanās pedālim *Traucētā lūgšana* ar apakšvirsrakstu *Rēgs klosterī* (Pormale 2008).

* * *

Otra šķautne, kas raksturo gan Garūtas interpretācijas stilu, gan viņas klavierdarbus, ir smalki niansētā pedalizācija. Arī te, domājams, izpaužas Skrjabina pianisma ietekme: šim krievu mūziķim veltītajā literatūrā viņa pedalizācijas prasme pieminēta bieži. Heinrihs Neihauzs norāda:

Safonovs audzēknēm, kas neatlaidīgi vērojušas Skrjabina rokas, kad viņš spēlējis, teicis: „Ko jūs skatāties uz viņa rokām! Paraugieties uz viņa kājām!” (Neigauz 1982: 66)

Savukārt Marija Nemenova-Lunca atmiņās par savu kādreizējo pedagogu liecina:

Pedalizācijas izmantojumā Skrjabins bija izcili virtuozs, reizēm sasniedzot uz klavierēm efektus, kas gandrīz pārsniedz šī instrumenta iespējas (Nemenova-Lunc 1965: 229).

⁹⁰ Alfreds Korto bija mākslinieks ar ļoti plašu redzesloku. Viņš izdevis vairākas nozīmīgas grāmatas par klavierspēles mākslu – *Interpretācijas kurss* (*Cours d'interprétation*, 1934), *Franču klaviermūzika* (*La musique française de piano*, 1930–1948), *Šopēna [mūzikas] aspekti* (*Aspects de Chopin*, 1949) u. c. Pie Korto mācījušies komponists un pianists Alfredo Kazella (*Casella*), pianisti Dinu Lipati (*Lipatti*), Klāra Haskila (*Haskil*), Vlado Perlmuters (*Perlemuter*), Lazars Levi (*Lévy*), Samsons Fransuā (*Francois*; pirmā Margeritas Longas pianistu konkursa uzvarētājs, mācījies arī pie Longas) un citi jaunie mūziķi. Viņu vidū arī Lūcija Garūta.

Taču vienlaikus arī šajā aspektā varētu saskatīt franču skolas, it īpaši impresionisma ietekmi. Ne velti Aleksandrs Aleksejevs raksta:

Impresionistu klaviermūzikā milzu nozīme ir pedālim. Tas ir neaizvietojams līdzeklis, lai risinātu koloristikas uzdevumus, un visupirms, lai radītu gaisīgas vides, telpiskās perspektīvas efektu (Alekseev 1982: 35).

Zināmas paralēles saista Skrjabinu un Garūtu arī faktūras traktējumā – tomēr šeit tās nav tik ciešas kā iepriekš aplūkotajās jomās. Abu komponistu klavierdarbiem raksturīga plaša, vērienīga faktūra, kas aptver visus reģistrus, un no tā izriet spēles tehnikas īpatnības: abiem tuva bijusi akordu un oktāvu tehnika. Garūtas klavierdarbos tie, kā jau atzīmēts, ir dominējošie tehnikas veidi, savukārt, rakstot par Skrjabinu, tos izceļ arī Sofija Hentova:

Viņš brīvi pārvaldīja vieglas, ātras un nelielas oktāvu figūras, arpedžoveida akordus, figurācijas, trillerus, lēcienus. Oktāvu tehnikā Skrjabins sasniedza ātrumu un vieglumu, netiecoties pēc noteiktības un spēka (Hentova 1962: 57).

Šeit gan jāatzīmē arī atšķirība starp Garūtu un Skrjabinu – Garūtai oktāvu tehnika drīzāk ir smagnēja un pilnskanīga (piem., Ceturtajā prelīdē *Des dur*), bez Skrjabina gaisīgā ēteriskuma. Tas saistāms ar dinamikas traktējumu, jo šajā jomā abi citā ziņā radniecīgie mūziķi ir īsti pretmeti. Garūtas spēlei piemita pilnskanīgs, plašs, vīrišķīgs *forte*⁹¹, savukārt Skrjabina interpretāciju vairāk raksturoja niansēta, klusināta, filigrāna spēle.

Man bieži nācies dzirdēt, kā „spožā“ pianisma piekritēji žēlojās par Skrjabina spēles spēka nepietiekamību. Viņš tiešām nepārvaldīja šo šausmīgo fortissimo, un viņa izpildījumā izpaudās zināma nepatika pret pārmērīgi „materiālu” skanējumu. Viņš vienmēr klasē teica, ka pašam apdullinošākajam forte tomēr jābūt mīkstam,

atceras Marija Nemenova-Lunca (Nemenova-Lunc 1965: 229).

* * *

Iezīmējot Lūcijas Garūtas vietu latviešu atskaņotājmākslā, šķiet interesanti pievērsties vēl kādam – proti, nacionālās skolas aspektam. Kā jau zināms, latviešu pianisms kopš pirmsākumiem veidojies galvenokārt krievu skolas ietekmē: gandrīz visi ievērojamie tā pārstāvji 19. gadsimta nogalē un 20. gadsimta sākumā skolojušies Pēterburgā vai Maskavā, un šīs tradīcijas viņi turpinājuši kopt, arī paši būdami Latvijas Konservatorijas pedagogi. Mazāka, tomēr vērā ņemama ietekme bijusi vācu pianisma tradīcijām; piemēram, viens no Lūcijas Garūtas klavierspēles pedagogiem Latvijas Konservatorijā, Hanss Šmits (*Schmidt*, 1854–1923) – tuvs Johanna Brāmsa draugs – izglītību savulaik baudījis Leipcīgas konservatorijā (1875–1878). Katrā ziņā franču pianisma nozīmīga ietekme latviešu

⁹¹ Pēc Lūcijas Garūtas bijušās skolnieces Regīnas Pumpures vārdiem, Garūtas pianisms izcēlies ar emocionāli spēcīgu, pilnskanīgu, pat vīrišķīgu spēli, liekot klausītājam aizmirst, ka pie klavierēm sēž trauša, smalka, neliela auguma pianiste (Pumpure 2007). Varbūt tāpēc viņai no pašas darbiem tik tuvas bijušas vērienīgās Variācijas par tautasdziesmu *Karavīri bēdājās* – to plašums un spēks saskanējās ar pašas autorei plašo dvēseli un stipro garu.

klavierspēles vēsturē līdz Garūtas koncertdarbības sākumam nebija vērojama, un šajā ziņā viņa ienesa latviešu atskaņotājmākslā jaunas vēsmas. Taču – vai tas bija franču pianisms *tīrā veidā*? Lai atbildētu uz šo jautājumu, vērts aplūkot, kā Garūtas spēles stils sabalsojas ne vien ar viņas pedagoga Korto, bet arī ar citu ievērojamu personību – Kloda Debisī un Morisa Ravela – nostādņēm klavierdarbu interpretācijas jomā.

Zināms, ka viens no Garūtai tuvākajiem franču klaviermūzikas autoriem bijis Klods Debisī, savulaik arī lielisks pianists. Arī otrs impresionisma pārstāvis, Moriss Ravel, guvis ievērību kā izcils atskaņotājs (lai gan nav uzstājies sistemātiski) un paudis virkni interesantu spriedumu par interpretācijas mākslu (Aleksēv 1982: 36, 51). Iepazīstot šo abu impresionisma pārstāvju uzskatus, jāsecina, ka ar Garūtu viņiem tomēr bijis vairāk atšķirīgā, nevis kopīgā. Tā, piemēram, impresionisti nav tiekušies uz improvizatorisku brīvību nošu materiāla lasījumā. Par to liecina kāds saglabājies ieraksts, kurā fiksēta Debisī prelūdiņa *Peka deja* autora interpretācijā. Kā atzīmē Aleksēvs, autors *precīzi seko paša norādītajām izpildījuma zīmēm, izteiksmīgi atklājot to māksliniecisko jēgu* (Aleksēv 1982: 36). Arī Ravelis no savu darbu atskaņotājiem prasīja akurātu un precīzu teksta izpildi. Pēc pianista un komponista Rikardo Vinjesa (*Viñes*, 1885–1943) atmiņām, franču komponists *devis priekšroku ritmiski precīzam izpildījumam, viņš radījis savu rubato – dozētu* (citēts pēc: Aleksēv 1982: 36). Taču *Meditācijas* ieraksts apliecina, ka Garūtai bija pavisam cita attieksme pret *rubato* – tas traktēts daudz brīvāk, elastīgāk, mainīgāk.

Kā savu estētisko ideālu Ravelis minējis vienkāršību, precizitāti, skaistu, bet ne jūtu pieblīvētu mūziku. Zīmīgi ir viņa vārdi, kas savulaik teikti pianistam Vlodo Perlmutteram (1904–2002) un skar *Ūdensrotaļas (Jeux d'eau)* izpildījumu: *Melodiski, bet ne sentimentāli*. Plaši pazīstama arī Ravela sentence: *Es nevēlos, lai manu mūziku interpretētu, pietiek, ka to spēlē* (abi citāti pēc: Aleksēv 1982: 52). Tas, protams, nenozīmē, ka mūzika būtu jāizpilda neemocionāli, vai arī pianistam būtu jāzaudē savs skatījums. Ravela vārdi vienkārši pievērš papildus uzmanību nošu tekstam, prasot no interpreta precīzu tā norādījumu izpildi.

Šo pieeju var uzskatīt par franču pianismam visai raksturīgu. Līdzīga estētika raksturo arī ilggadējās Parīzes konservatorijas pedagoģes Margeritas Longas (*Long*, 1874–1966) izstrādāto klavierspēles skolu, starp kuras raksturierzīmēm Aleksēvs min mūzikas domas skaidrību, mēra izjūtu un skaidru skaņdarba formas izjūtu (Aleksēv 1982: 61). Un te nu jāatzīst, ka Garūtas interpretācijas stils dziļi atšķiras no minētajiem postulātiem: to raksturo galvenokārt emocionāli piesātināta, ekspresīva jūtu pasaule un, kā jau norādīts – tieši vēlme improvizēt (paplašināt faktūru, variēt melodisko līniju u. tml.), tādējādi daudzviet notušējot skaņdarba formas skaidrību, bet reizē atklājot bagātu un daudznozīmīgu tēlainību. Lai arī cik ļoti Garūta aizrāvās ar franču 20. gadsimta mūziku, kopumā jāsecina: tāpat kā viņas

harmoniskajā valodā pārņemtas vien atsevišķas impresionistiskas krāsainības iezīmes un kopumā mūzikas stils palicis izteikti romantisks, arī interpretācijas manierē ir tikai atsevišķas sasauksmes ar *tipisku* franču pianismu – piemēram, pedalizācijai un faktūras kolorītam veltītā uzmanība. Taču kopumā interpretācijas maniere vairāk atspoguļo pašas komponistes emocionāli aizrautīgo būtību.

3.3.2. Citi pianisti – Lūcijas Garūtas klavierdarbu interpreti

Citi pianisti Garūtas klaviermūzikai pievērsušies galvenokārt, sākot ar 20. gadsimta otro pusi, kad pati komponiste pārtrauca aktīvas koncertgaitas. Visvairāk ierakstu ir Četrām prelīdēm⁹² – tās Latvijas Radio ieskaņojuši Hermanis Brauns (Otrā, Trešā, Ceturtā, 1962; ieraksts izdots arī skaņuplatē), Gunta Dukāte (Pirmā, Trešā, 1974), Vilma Cīrule (visas prelīdes, 1975, 1979), Valdis Jancis (visas prelīdes, 1989), Arturs Ozoliņš (Pirmā, Otrā, 2002), Dzintra Erliha (Otrā, Trešā, Ceturtā, 2005; visas prelīdes izdotas arī tvartā, 2008), Juris Žvikovs (Otrā, Ceturtā, 2005; ieraksts izdots arī tvartā, 2006) un Armands Ābols (visas prelīdes, 2009). Septiņas latviešu tautasdziesmas Latvijas Radio ieskaņojušas Daina Vīlpa (1974) un Agija Ozoliņa (1992); savukārt Hermanis Brauns ierakstījis šo darbu Maskavā izdotā skaņuplatē (bez gada norādes). Kompozīciju *Sendienas* ierakstā fiksējuši Valdis Krastiņš (1957) un Ieva Zariņa (1965). *Meditāciju* Latvijas Radio divreiz ieskaņojis Valdis Jancis (1999, 2004). Arī Četrām etīdēm *Steinway* ilgskāņas pedālim ir divi skaņieraksti – tos veikuši pianists Andrejs Bilalovs (2001) un Dzintra Erliha (2010, ieraksts izdots tvartā). No trim izvērstajiem variāciju cikliem ierakstīti divi – pazudušais jaunības darbs, Variācijas *fis moll* (Vilma Cīrule, 1975), un Variācijas par latviešu tautasdziesmu *Karavīri bēdājās* (Daiga Blumberga, 1990).⁹³

Lai raksturotu galvenās tendences Garūtas klaviermūzikas interpretācijā, izraudzījos plašākai analīzei divus skaņdarbus, kas ir ieskaņoti visvairāk un līdz ar to pārstāv arī visplašāko dažādu risinājumu spektru – Pirmo un Otro prelīdi klavierēm. Šo miniatūru lasījumā izpaužas ne vien māksliniecisko individualitāšu, bet arī paaudžu atšķirības – to ieraksti aptver hronoloģisko diapazonu gandrīz pusgadsimta apjomā (no 1962. gada tapušajiem Hermaņa Brauna ieskaņojumiem līdz 2009. gada Armanda Ābola ierakstiem). Abas prelīdes pārstāv arī dažādus atzarus Lūcijas Garūtas mūzikas tēlu lokā: gan smeldzīgu trauksmi (Pirmā prelīde), gan gaišu sapņojumu (Otrā prelīde).

⁹² Šeit un turpmāk, ja nav norādīts citādi, ieskaņojums veikts Latvijas Radio. Sīkāku informāciju par visiem šeit un turpmāk pieminētajiem ierakstiem sk. 3. pielikumā (*Diskogrāfija*).

⁹³ Šajā pārskatā neiekļāju Latvijas Radio fondā glabātos koncertierakstus, ko 2007. gadā vairākiem Garūtas darbiem veikuši Jāzepa Mediņa Rīgas mūzikas vidusskolas audzēkņi: tos pagaidām nevar vērtēt ar līdzīgu māksliniecisko mērauklu kā nobriedušu mākslinieku sniegumu.

3.3.2.1. Pirmā prelīde *h moll* interpretācijas spoguļi

Smagnēja nopūtu un sāpju izteiksme dominē šajā prelīdē, kas ievada Četru prelīžu ciklu klavierēm. Daudzās cezūras, tempu maiņas piešķir miniatūrai apcerīgu, pārdomu pilnu noskaņu, kā arī improvizatorisku ritējumu; šķiet, mūzika seko kādam domas pavedienam, tā neparedzamajam virzienam un mainīgajām emocijām. Salīdzinot ar pārējām prelīdēm, šī ir visizvērstākā; vienkāršu trijdaļu formu ierāmē ar īpašu remarku (*Grave*) izcelts ievads un koda.

Prelīdes ievadu caurvij krītoša intonācija – mazā (minorīgā) terca; noturīgā rakstura un asā, jambiskā ritma dēļ tajā, neraugoties uz klusināto dinamiku (*mp*), ir kaut kas kategorisks, pavēlošs. Motīvs labās rokas partijā izskan trīsreiz, un zīmīgi, ka pēdējā reizē (3.–4. t.) trīsreiz atkārtota arī pēdējā skaņa *h*, kas iezīmēta ar akcentiem, stingrā un strupā izteiksmē. Pretstatīta tikpat klusināta, bet satraukta *atbilde* kreisās rokas partijā, paralēlu kvintu hromatiskā slīdējumā. Spriedzi paspīlgtina *sforzato* kreisās rokas partijā (4. t.), izeļot asu polifunkcionālu saskaņu (nepilns II₇ uz D pamata). Daudznozīmīga fermāta aptur mūzikas plūdumu un paspīlgtina baidīto noskaņu.

Prelīdes 5. taktī sākas jauns posms – skan pamattēma (*Lento. Molto espressivo e rubato*), ilgpilna melodija, kurai iezīmību piešķir gan lielās septimas gājiens abu teikumu sākumā, gan kāpjoša sekvenca (otrais teikums aizsākas kvartu augstāk nekā pirmais un ir paplašināts). Mūzikas attīstība pamazām kļūst aizvien straujāka, brīvību pasvīturo maiņu taktsmērs (mijas 12/8 ar 9/8, vēlāk īslaicīgi arī 6/8). Pieaug dinamikas gradācija, sasniedzot *mezzo forte*, taču tas vēl nav vedums uz kulmināciju – mūzika noplok gan dinamiski (*diminuendo*), gan tempa ziņā (*ritenuto*), līdz skanējumu atkal aptur daudznozīmīga fermāta.

Straujš pavērsiens notiek nākamajā taktī: *Agitato subito* pārtrauc meditātīvo apceri, un sākas strauja kustība nu jau sešpadsmitdaļu vienībās (vienkāršās trijdaļu formas vidusposms). Aprauta, saraustīta melodiskā līnija unisonā, ko sadala gan pauzes, gan *staccato*, gan līgas, rada pastiprinātu trauksmes izjūtu. Šoreiz dinamikas kāpums sasniedz pat *forte*, taču arī tas vēl nav gaidītais kulminācijas brīdis – to noslāpē negaidīta tempa maiņa: *molto sostenuto*, ko papildina *ritenuto* un *diminuendo*, atkal noslēdzoties ar daudznozīmīgu fermātu. Pavisam neparasts ir turpinājums: komponistes remarku *scherzando, misterioso* pavada tikko jaušama pulsācija zemā reģistrā *pp* dinamikā, mūzikas materiāls ietver sekundu dublējumus, radot īpašu, biedējošu skaudrumu. No pamattēmas aizgūtais un pārveidotais motīvs lēnām attīstās gan dinamiski, gan mainot reģistru; pievienojas oktāvas, līdz izaug spēcīga kulminācija *ff* dinamikā (*Sostenuto*, dinamizēta reprīze). Plašais diapazons aptver teju visu klaviatūru, skan straujas trioļu pasāžas, mūzikas materiāls izrakstīts pat četrās sistēmās. Taču kulminācija nesniedz gaidīto atrisinājuma sajūtu – melodija pēkšņi apraujas un noplok, divu akordu pavadīta, atgriežas zemā reģistrā un izdziest, skanot vienam pašam *fis* kreisās rokas partijā. Seko fermāta ar papildapzīmējumu *lunga....* Un atkal atgriežas ievada materiāls *Grave* tempā, *pp* dinamikā – nu jau kā koda, viešot bezcerības un izmisuma izjūtu.

Vilmas Cīrules versija (1975)

20. gadsimta 70. gados Vilma Cīrule ierakstījusi Latvijas Radio Lūcijas Garūtas Variācijas *fis moll* un Četras prelīdes. Pirms tam, 1957. gadā, tapis arī Klavieru trio ieskaņojums kopā ar vijolnieku Induli Dālmāni un čellistu Ernestu Bertovski. Visi šie ieraksti radušies Garūtas dzīves laikā, sadarbībā ar komponisti (Cīrule 2007), un tādējādi sniedz mums netiešu liecību arī par pašai Garūtai tuvajām interpretācijas niansēm.

Jāatzīst, ka no iepazītajiem interpretiem tieši Cīrule visprecīzāk īsteno Garūtas remarkas gan tempa, gan dinamikas ziņā. Šajā aspektā viņa tuva franču pianisma skolas pārstāvjiem. Spēlē spilgti izpaužas Cīrules *dzidrais, apbrīnojami tīrais tonis* – iezīme, ko, rakstot par šo mākslinieci, trāpīgi fiksējis pianists un atskaņotājmākslas pētnieks Valdis Krastiņš (Krastiņš 1987: 80).

Prelīdes ievads (1.–4. t.) pianistes sniegtā skan ļoti lēni, ritmiski un atturīgi, ievērojot tempa remarku *Grave* (salīdzinājumam: Vilmai Cīrulei šī posma hronometrāža ir 41", kamēr Armandam Ābolam un Arturam Ozoliņam – tikai 21"). Pamattēmas izklāstā (no 5. t.) spēle mazliet paātrinās, atbilstoši *Lento* norādei, taču saglabājot mieru un noslēpumainību. Vidusposms *Agitato subito* (no 15. t.) izskan straujāk, tomēr emocionāli

ieturēti un askētiski – it kā ļaujot mūzikai *runāt* pašai par sevi. Savukārt *Scherzando* posmā (no 31. t.) pianiste akurāti seko komponistes ieteikumam tempu palēnināt (iepriekšējās metronoma norādes 112 vietā tagad ceturtdaļai ar punktu atbilst 88), tādējādi priekšplānā izvirzot tieši mūzikas *misterioso* noskaņu, nevis virtuozitāti. Dinamizētā reprīze Cīrules sniegunā izskan ievērojami lēnāk nekā pārējās manis aplūkotajās interpretācijās, akcentējot mūzikas dramatismu un smagnējo spēku, nevis ļaujoties virtuozu pasāžu spilgtumam. Kodā atgriežas pasvītroti lēns temps, kam atbilst mūzikas statiskais, bezcerības apdvestais plūdums; pianiste īpaši izceļ komponistes ar *sforzato* iezīmēto intonāciju labās rokas partijā (70. t.). Prelīdes beigās katra skaņa iegūst īpašu svaru, nesteidzīgi izdzīstot tālumā.

Artura Ozoliņa versija (2002)

Raksturojot Kanādas latviešu pianista Artura Ozoliņa spēles māksliniecisko ievirzi, jāatzīst, ka uz viņu daudzējādā ziņā varētu attiecināt atskaņotājmākslas pētnieka Konrāda Volfa vārdus, kas savulaik teikti par pianistu Artūru Šnābeli:

[..] viņš izpildīs savu uzdevumu kā pianists tikai tad, ja būs pietiekami spontāns [..], ja izpildījums parādīs pianista spēju būt tikpat radošam un brīvam kā komponists (Wolff 1972: 15).

Šādu priekšstatu par Ozoliņu nepārprotami apliecina arī viņa veiktais Pirmās prelīdes ieskaņojums. Jāpiebilst, ka tas tapis Lūcijas Garūtas simtgades atceres koncertā; iespējams, arī tāpēc tas ir emocionāli impulsīvāks, negaidītiem pavērsieniem bagātāks, nekā droši vien būtu studijas ierakstā.

Ievads uzreiz piesaista klausītāja uzmanību ar dinamismu: jo īpaši spilgti, ar izteiktu *crescendo*, pianists atskaņo paralēlo kvintu hromatisko līniju kreisās rokas partijā un pasvītro autorei norādīto *tenuto* frāzes virsotnē. Salīdzinot ar atturīgi plūstošo, noslēpumaino ievadu Cīrules sniegunā, šī epizode iegūst pavisam citu lasījumu – tā spēcīgi, asi uzrunā klausītāju, jau ievadā priekšvēstot dramatismu.

Prelīdes pamattēmā (*Lento*) pianists sevišķi izceļ komponistes norādi *tenuto* labās rokas partijā, tādējādi piešķirot melodijai savdabīgu deklamatorisku niansi – kā lēnai, bet izteiksmīgai runai. Jāatzīmē, ka citiem Pirmās prelīdes interpretiem, Vilmai Cīrulei un Armandam Ābolam, šī nianse paslīdējusi garām nemanīta.

Īpaši satraukti un skaudri Ozoliņa sniegunā skan vidusposms *Agitato subito*; melodijas jau tā *aprauto* skanējumu pianists vēl vairāk izceļ, paātrinot sešpadsmitdaļu motīvus un atskaņojot tos gandrīz trīsdesmitdivdaļu ritmā, tādējādi saasinot robusto tēlu. Līdzīgi arī *scherzando*, *misterioso* posmā panākts mūzikas dramatisms. Savukārt reprīze (kulminācija) iezīmīga ar skanīgu, smeldzīgu *forte*.

Prelīdes izskaņa, līdzīgi kā ievads, atšķiras no Vilmas Cīrules askētiski izlīdzinātās versijas; šoreiz valda improvizatorisks raksturs, izcelts *crescendo* kreisās rokas partijā, kas turklāt papildināts ar *accelerando* un *ritenuto*. Izteiktās tempa maiņas, akcentuācija un straujie, neparedzami dinamikas pavērsieni rada sevišķi spriegu gaisotni.

Armanda Ābola versija (2009)

Lūcijas Garūtas prelīdes Armanda Ābola sniegunā Latvijas publikai bija iespēja dzirdēt Rīgas Latviešu biedrības Zelta zālē 2009. gada 25. maijā; tad arī veikts šī koncerta radioieraksts. Pianista daudzās balvas prestižos konkursos, sākot jau ar 18 gadu vecumā (1992) izcīnīto uzvaru Marijas Kanalsas (*Maria Canals*) starptautiskajā pianistu konkursā Barselonā, kā arī turpmākie starptautiskie panākumi bija rosinājuši dziļu interesi par mākslinieku – jau pieminētajā koncertā zāle bija stāvgrūdām pilna.

Iepazīstot koncertieskaņojumu, nācās secināt, ka pianists piedāvā patiesi oriģinālu, pat pārsteidzošu skatu uz Garūtas Pirmo prelīdi – atšķirīgu no abām iepriekš aplūkotajām interpretācijām.

Strauji un negaidīti izskan ievads, komponistes norādītā *Grave* vietā te izmantots teju vai *Allegro*. *Crescendo* un *accelerando* kreisās rokas partijā ir īpaši dinamiski, spraigi. Savukārt pamattēmas izklāstā (*Lento. Molto espressivo e rubato*) Ābols, atšķirībā no iepriekš aplūkotajiem interpretiem, akcentē miniatūras lirisko šķautni un spēlē melodiju sevišķi dziedoši. Jāatzīmē, ka šāda pieeja ir kaut kas pavisam jauns, tomēr tā sakņojas pašā mūzikā: jau minētajam skaudrajam lielas septimas lēcienam, kas ir tēmas kodols, seko liriskākas ievirzes turpinājums – krītošas nopūtu intonācijas. Interesanti, ka prelīdes 11. taktī, ceturtoreiz atskanot sākumfrāzei, Ābols to atskaņo klusinātā dinamikā (komponistei nav šādas norādes!), īpaši izceļot tās trauslumu un skumjo nokrāsu.

Strauji, taču drīzāk liriski un skumji, nevis dramatiski, skan vidusposms *Agitato subito* (Armands Ābols te izvēlējies visātrāko tempu – ceturtdaļai ar punktu atbilst metronoma norāde 132; Artura Ozoliņa versijā, attiecīgi, 120, Vilmas Cīrules sniegunā 115). Taču *scherzando, misterioso* posms iezīmīgs ar rakstura maiņu: īpaši uzsverot sekundu griezīgo skanējumu, parādās jauns tēls – skarbs un nežēlīgs. Temps paātrinās ļoti strauji, dinamika jau 35. taktī sasniedz gandrīz *forte*.

Prelīdes reprīze (kulminācija) atstāj ārkārtīgi spēcīgu, dedzīgu un eksaltētu iespaidu. Dinamikas plašo vērienu sevišķi akcentē dramatiskais basa skanējums – 48., 51., 54. un 57. taktī pianists akordu kreisās rokas partijā ir pārcēlis oktāvu zemāk, lai izceltu basa līniju un vērstu kopskaņu vēl dinamiskāku un piesātinātāku.

Negaidīti un strauji izskan arī prelīdes koda. Līdzīgi kā Artura Ozoliņa sniegunā, arī šeit priekšplānā izvirzās mūzikas improvizatoriskums un dramatisms. Prelīdes 70. taktī spilgtu akcentu ienes *sforzato*, un mūzika ātri izgaist zemajā reģistrā – it kā pazūdot zemes dziļēs.

3.3.2.2. Otrā prelīde *E dur* interpretācijas spogulī

Otrā prelīde *E dur* ir gaiša, mīlestības un ilgu caurausta mūzika ar bagātu krāsu paleti. Tempa apzīmējums (*Andante meditativo. Tempo rubato*) sniedz arī norādi par skaņdarba ievirzi. Kopējā noskaņa, sevišķi prelīdes sākumā un beigās, ļoti atgādina improvizāciju. Valda maiņu taktsmērs, un plaši izmantots brīvdalījums. Pirmā teikuma beigās trīs taktu ietvaros (6.–8. t.) ļoti bieži mainās temps – *rit.*, tad *poco più mosso* un atkal *rit.*; kopā ar sarežģīto mūzikas ritmu tas vēl vairāk izceļ spontāno brīvību.

Prelīde veidota vienkāršā reprīzes formā. Sākotnējais mūzikas materiāls skan *piano* dinamikā, tas ir periods, kas balstīts uz vienas un tās pašas klusi sapņainas frāzes (sk. 11. piemēru 4. pielikumā) attīstību.

Perioda otrajā teikumā (9.–16. t.) dinamika jau ir *mezzo piano*, diapazons paplašinās, materiālu papildina sešpadsmitdaļu triju kustība, kas ienes mūzikā intensitāti un emocionālu kāpinājumu. Vidusposmā (17.–28. t.) melodija ieskanas *fortissimo* dinamikā kreisās rokas partijā, dublēta akordos, plašā diapazonā, vareni un pacilājoši. Veidojas sekvenca *C dur–F dur* un visbeidzot *Des dur* – tādējādi sasniegta viena no komponistei vismīļākajām tonalitātēm, apveltīta ar *svētuma* semantiku (sal. ar solodziesmu *Svētā māla*). Šeit mūzikas attīstība, kā jau tas Garūtai raksturīgi, negaidīti apraujas, un ar subdominantes kvintsektakordam enharmoniskas saskaņas palīdzību (SII₆₅⁺, 27. t.) notiek atgriešanās sākumtonalitātē – *E dur*. Šis lūzums ir negaidīts, un reizēm, to atskaņojot, ir grūti pāris taktu laikā izveidot loģisku *diminuendo* no *fortissimo* līdz *piano*. Kulminācija skan ļoti eksaltēti un pacilājoši, tā raisa lielu emocionālo kāpinājumu, pēc kura nav viegli uzreiz pārorientēties uz *piano*.

Prelīdes beigās, klusinātā reprīzē kodā (29.–35. t.), izmantots jau pazīstamais mūzikas materiāls, tajā skaitā no otrā teikuma aizgūtais melodizētais pavadījums – vieglas, figuratīvas pasāžas augšējā reģistrā; šoreiz tās atvasinātas no pašas tēmas kodolintonācijas. Noslēgums izskan *ppp* dinamikā, izdzīstot tālumā – kā vīzija par skaistu sapni.

Hermanis Brauns versija (1962)

Zināms, ka Hermanis Brauns bijis viens no Lūcijas Garūtas visaugstāk vērtētajiem pianistiem: ne velti Klavierkoncerta pirmatskaņojums (1955) savulaik uzticēts tieši viņam. Tātad arī šī mākslinieka, līdzīgi kā Vilmas Cīrules, ieraksti, visticamāk, tapuši ciešā sadarbībā ar komponisti un ir būtiska liecība par pašas autores skatījumu uz savu skaņdarbu interpretāciju.

Prelīdēs Brauns atklāj sevi kā filigrāns miniatūrists un īpaši akcentē bagāto harmonijas kolorītu. *E dur* prelīdes traktējumā ir līdzsvarā gan sapņaina, liriska, nosvērta spēle malējās daļās, gan saviļņojoša un aizrautīga muzicēšana vidusposmā; taču dinamiskas gradācijas nav pārspīlētas – visu raksturo vienkāršība, atskaņojums ir viegli uztverams. No četrām aplūkotajām interpretācijām Brauna versijā visstingrāk ievērotas Garūtas dotās nošu teksta un dinamikas norādes. Ritma jomā nevalda statika, tomēr nav arī pārāk lielu *rubato*.

Prelīdes sākums izskan nosvērti un nepiespiesti, bez sasprindzinājuma. Spēle ir ļoti izlīdzināta, mierīga, visas melodiju veidojošās astotdaļas izpildītas ritmiski, taču nekādā gadījumā nezūd noskaņas burvība, gluži otrādi – pianists panācis īpaši skaistu, intīmu gaisotni.

Arī 9. un 10. taktī vēl nenotiek intensīva attīstība, lai gan autore norāda uz tempa pavērsienu (atšķirībā no prelīdes pirmajām taktīm, kurās ceturtdaļai atbilst metronoma norāde *50 al 60*, 9. taktī parādās *60–63*) un dinamikas pārmaiņām (*piano* vietā šeit parādās *mezzo*

piano). Taču jau 11. taktī mierīgo noskaņu nomaina straujš dinamikas un tempa kāpinājums, kurš pakāpeniski pieaug līdz pat prelīdes kulminācijai.

Interesanti, ka kulminācijas zonā (18.–20. t.) Brauns neizmanto autores piedāvātos *poco stringendo* un *meno mosso*, veidojot pavisam citādu tempa likni: *meno mosso* vietā viņš spēlē pat *accelerando*. Tomēr šādas pārmaiņas ir pieļaujamas, jo komponiste savas remarkas ir likusi iekavās, norādot, ka to izpilde nav obligāta. Kulminācija skan spilgti un emocionāli piesātināti.

Prelīdes 30. un 31. taktī pianists, atšķirībā no notīs rakstītā, akordus *lauž*, piešķirot tiem ilgāku un nozīmīgāku skanējumu. Taču īpaši interesanti traktētas četras pēdējās taktis: ierakstā dzirdam, ka Brauns izmanto ilgskanās pedāli, lai noturētu tīru pamatakordu basā un vidējā reģistrā un netraucēti izpildītu *staccato* augšējā balsī! Vai tas varētu liecināt, ka pianistam bija zināmas un, iespējams, viņš atskaņojis koncertos arī Četras *Steinway* ilgskanās pedālim rakstītās etīdes? Skaņu ierakstos fiksētas liecības par to diemžēl nav saglabājušās.

Vilmas Cīrules versija (1975)

Otrajai prelīdei Vilmas Cīrules atskaņojumā raksturīgs idillisks, apgarots miers un meditatīva izjūta – tieši tās īpašības, ko ir vēlējusies izcelt pati komponiste, skaņdarba sākumā sniedzot norādi *Andante meditativo*. Šo mieru un apgaroto raksturu nosaka pianistes līdzsvarotā un pārdomātā spēle, kā arī tembrāli bagātais tonis. Uz mākslinieces sniegumu pilnībā varētu attiecināt pianista Juzefa Hofmaņa atziņu: *Klavierēm, kā ikvienam instrumentam, ir tikai viena krāsa; taču talantīgs atskaņotājmākslinieks var piešķirt tai neskaitāmas un daudzveidīgas nokrāsas* (Hofmann 1976: 5).

Tajā pašā laikā Vilma Cīrule, šķiet, nav tiekusies uz spontānu aizrautību, improvizatorisku brīvību, uz ko varētu norādīt komponistes otra remarka – *Tempo rubato*, kā arī daudzās tempa maiņas (vietām pat vienas takts ietvaros) un maiņu taktsmērs.

Prelīdes sākums skan izlīdzināti, un interesantu iespaidu atstāj 8. taktī ekspresīvi izceltā melodija kreisās rokas partijā. 9.–12. takti pianiste spēlē aptuveni vienā dinamikā: viņa neievēro Garūtas ieteikumu 11. un 12. taktī izmantot *mezzo forte* un jau šeit sāk pakāpenisku virzību uz kulmināciju. Interpretācijā straujš *crescendo* iezīmējas 13.–16. taktī, tieši pirms vidusposma – kulminācijas zonas.

Vidusposms Vilmas Cīrules tvērumā skan plaši un vareni, pārdomāti veidojot katru frāzi. Temps ir diezgan vienmērīgs, netiek respektētas komponistes norādes *sostenuto*, *più mosso*, *poco stringendo*, *meno mosso*, kuras ievērojot, mūzika skanētu pavisam savādāk – it kā drudžaini, saraustīti, taču ļoti emocionāli un pat eksaltēti.

Interesanti, ka Cīrules sniegunā prelīdes 17. taktī kreisās rokas partijā skan *c* (dubultots oktāvā), nevis *g*, kā norādīts notīs. Domāju, ka tā nav nejaušība, jo atskaņojot *g* vietā *c*, veidojas līdzīga basa līnija, kā prelīdes sākumā: I– IV[#]–IV pakāpe. Savukārt 18. un 20. taktī vidējās balss melodija Cīrules interpretācijā ietver nevis ceturtdaļu ar punktu un astotdaļu, kā norādīts notīs, bet gan ceturtdaļu ar diviem punktiem un sešpadsmitdaļu (šeit jūtama sasaukšanās ar miniatūras turpinājumu, kur tas pats motīvs izskan kā astotdaļa ar punktu un sešpadsmitdaļa). Tas, iespējams, ir pianistes apzināts solis, jo asi punktētais ritms vēl vairāk pastiprina emocionālo spriedzi, skaņdarbam virzoties uz kulmināciju.

Prelīdes 25. taktī pianiste labās rokas partijā ietver pilnus akordus, nevis tonikas kvartsekstakordu bez pīmas un VI pakāpes trijskani bez tercās, kā ir norādīts notīs. Šāds skaņējums rada plašāku un varenāku iespaidu.

Prelīdes beigās izskan ļoti mierīgi un sapņaini, atsaucot atmiņā sākuma meditatīvo raksturu. Kopumā Cīrules interpretācijas krāsu bagātība, toņa skaistums, emocionālā piesātinātība un sirsnība sagādā patiesu baudu.

Valda Janča versija (1989)

Valda Janča koncertrepertuārā Lūcijas Garūtas mūzikai bijusi nozīmīga loma. 1982. gadā kopā ar vijolnieku Juri Švolkovski un čellistu Māri Villerušu viņš ierakstījis Klavieru trio *B dur*, vēlāk tapuši arī Četru prelīžu (1989) un *Meditācijas* (1999, 2004) ieraksti. Šos skaņdarbus pianists bieži iekļāvis savā koncertrepertuārā. 1972. gadā viņš filharmonijas koncertā kopā ar Leonīda Vīgnera vadīto orķestri atskaņojis arī Garūtas Klavierkoncertu.

Valda Janča interpretācijas stilu raksturo ārkārtīgi nopietna iedziļināšanās nošu tekstā; viņš arvien cenšas akcentēt visu neparasto, kas varētu parādīt no jauna skatpunkta kādu skaņdarba vietu vai spēles manieri kopumā. Izpildījumam bieži raksturīgi lēni, nesteidzīgi tempi, kuros tiek realizētas visas komponista iecerētās nianšes. Nereti tiek izcelta kāda skaņdarba vieta, kas iepriekš interpretiem paslīdējusi garām nemanīta.

Prelīdes sākums skan daudz lēnāk nekā pārējiem pianistiem, taču arī šāda pieeja ir attaisnojama, jo komponistes piedāvātais temps (ceturtdaļai atbilst *50 al 60*) ir ļoti lēns. Spēle ir izteiksmīga un pārlicinoša, precīzi izpildīti it visi Garūtas norādījumi. Interesants izņēmums ir vienīgi prelīdes 6. un 7. takts: šeit pianists *poco più mosso* vietā pat palēnina tempu, ļaujot šo fragmentu skatīt pavisam negaidītā gaismā – kā ļoti trauslu un harmonijas krāsām bagātu. Rodas iespaids, it kā interprets kavētos kādās burvīgās atmiņās un izbaudītu šo skaisto mirkli, liekot to darīt arī klausītājiem. Manā skatījumā tā ir patiesi brīva, improvizatoriska spēle.

To pēkšņi nomaina impulsīvs jūtu uzliesmojums prelīdes 9.–16. taktī (domāju, ka tā nav nejaušība, jo mūzikā negaidīti *rubato* vai *ritenuto* bieži ir jākompensē ar nelielu paātrinājumu skaņdarba turpinājumā, lai neizjauktu dabisko pulsāciju). Šeit dinamika jau ir *mezzo forte* – *forte* robežās, un 9. taktī tiek sākts straujš *crescendo* virzībā uz kulmināciju. Prelīdes 13. un 14. taktī ļoti skaidri saklausītas un izceltas imitācijas abu roku partijās. Vidusposms gan skan nedaudz smagnēji, jo pārāk stipri uzsvērta katras takts pirmā taktsdaļa, tomēr vienlaikus pārlicina spēles plašums un nosvērtība, kā arī lielā dinamikas amplitūda, atklājot pavisam savdabīgu šī prelīdes fragmenta uztveri un interpretāciju. Veiksmīgi tiek atskaņots arī sarežģītais *diminuendo* pirms reprīzes, ko pianists papildina ar izteiktu *ritenuto*.

Beigas veidotas mierīgā un nosvērtā raksturā, taču interesanti, ka pianists 31. taktī negaidīti izceļ emocionāli spriego dubultdominantes septakordu. Tas varētu būt pēdējais atgādinājums par prelīdes kopumā impulsīvo un improvizatorisko būtību.

Artura Ozoliņa versija (2002)

Pavisam citādi šī prelīde izskan pianista Artura Ozoliņa sniegtā. Tā ir emocionāli ārkārtīgi spēcīga, trauksmaina, lidojoša. Protams, jāņem vērā, ka arī šis ir koncertieraksts: pianists prelīdi atskaņojis pēc Lūcijas Garūtas Klavierkoncerta izpildījuma, kas emocionāli ārkārtīgi uzlādē. Šķiet, Ozoliņš apzināti vai neapzināti sekojis poļu pianista Ignaca Jana Paderevska kredo: [...] *interpretācijai jāskan kā spontānai improvizācijai: jo lielāks mākslinieks, jo lielāks improvizācijas iespaids* (citēts pēc: Brower 2011: 18). Jau prelīdes pirmajās taktīs dzirdams izteikts *rubato* un improvizatoriska spēle, dinamika ir drīzāk *mezzo forte*, nekā *piano*. Melodija skan izteiksmīgi un kupli. 5. un 6. taktī īpaši uzsvērtas imitācijas, kas pārmaiņus parādās gan kreisās, gan labās rokas partijā. 9. un 10. takti Ozoliņš spēlē *piano* dinamikā – pretēji autores norādītajam *mezzo piano*. Pēc komponistes ieceres, šis fragments būtu jāizpilda skanīgāk nekā sākums, kas savukārt rakstīts *piano* dinamikā (Ozoliņa piedāvātā *mezzo forte* vietā). Taču šāds viņa solis ir apzināts, jo jau 11. un 12. taktī mūzikas materiāls izskan negaidīti spēcīgi un saviļņoti, veidojot Skrjabina mūzikai radniecīgu, nesagatavotu un strauju *crescendo*, turklāt akcentējot mūzikas trauksmaino raksturu.

Arī prelīdes vidusposma aizrautīgā interpretācija atsauc atmiņā Skrjabina mūzikas lappuses – gan etīžu, gan prelūdiju op. 11 tēlus. Savā ziņā to attaisno pašas komponistes ik taktī (!) mainītie tempa apzīmējumi vidusposma sākumā: *sostenuto* un turpat blakus – *più mosso*; vai *poco stringendo* un *meno mosso*. Tie norāda, ka šis fragments nav vienkārši plaša un svinīga apoteoze, bet gan nepiepildītu ilgu, cerību un varbūt arī sāpju tēls, kas ar neapvaldītu spēku cenšas izlauzties uz āru, taču pašā spilgtākajā momentā negaidīti noklust un izgaist tālumā. Ozoliņš to visu atklāj, patiešām aizraujot klausītāju prelīdes kulminācijā un

tikpat veiksmīgi atskaņojot negaidīto *diminuendo* – viena no miniatūras sarežģītākajām vietām. Apbrīnojams ir pianista miers un nosvērtība reprīzē kodā pēc šīs trauksmainās kulminācijas: spēle ir izlīdzināta un nesteidzīga, pat ieturēta mazliet svinīgā raksturā.

Armanda Ābola versija (2009)

Klusi, aizplīvuroti, pat mazliet mistiski skan prelīdes sākums. Šo neparasto efektu rada neierasti daudz lietotais pedālis (noteikti apzināta rīcība!), pilnībā sapludinot uztakti ar nākamās takts pirmo pusi (līdz 2. takts pēdējai ceturtdaļai; līdzīgi arī 3. un 4. taktī). Šādu pedāļa lietojumu Otrajā prelīdē citās interpretācijās nav nācies dzirdēt, un jāatzīst, ka efekts ir ārkārtīgi spilgts – tas acumirkļi uzbur ilūziju, ka skaņas nāk no tālienes un telpas distances ietekmē sirreāli saplūst, liekot klausītājam iegrimt savveida skaņu plīvurā. Turklāt mākslinieka spēle pilnībā atbilst ievērojamā pianista un klavierspēles pedagoga Josifa Levina savulaik izvirzītajam postulātam: *Vislabākais pedāļa lietojums nav iedomājams bez pianista zināšanām par artikulāciju* (Lhévinne 1972: 2). Arī Ābola interpretācijā zem skaņu plīvura, kaut arī tikko jaušama, tomēr ļoti filigrāni un skaidri artikulēta gan melodiskā līnija, gan polifonijas elementi.

Novitātes jūtamas arī dinamikas plāksnē: ceļā uz kulmināciju (14.–17. t.), kur autore norādījusi *poco a poco cresc.*, pianists rīkojas pavisam pretēji – dinamikas gradāciju pat nedaudz samazina, sevišķi 16. taktī, iezīmējot savdabīgu, trauslu niansi; savukārt nākamajā taktī viņa negaidītais *crescendo* kļūst par pārsteigumu, kas ieskandina vētrainu kulmināciju (18. t.). Šāda rīcība ir pretrunā autores norādei, taču Ābola versija ir neapšaubāmi saistoša.

Interesanti, ka prelīdes reprīzē kodā, kur vēlreiz parādās pamattēma, pianists pretstatā sākumam pedāli lieto minimāli. Acīmredzot Armands Ābols lieliski saprot, ka jebkurš ģeniāls interpreta *atradums* ir vienreizējs – atkārtojoties tas jau zaudē savu unikalitāti un draud pārvērsties manierīgumā.

3.3.2.3. Būtiskāko interpretācijas aspektu salīdzinošs izvērtējums

Salīdzinot abu plašāk aplūkoto prelīžu ieskaņojumus ar citu Garūtas klavierdarbu skaņierakstiem, rodas vairāki secinājumi.

Garūtas klaviermūzikas interpreti – 21. gadsimta pianisti – lai arī nelielā mērā, tomēr tiecas izraudzīties ātrākus **tempus** nekā 20. gadsimta mūziķi. Jo īpaši to apliecina Pirmās prelīdes skaņieraksts, kur Vilmas Cīrules (4'50", ieskaņots 1975) un Armanda Ābola (3'10", ieskaņots 2009) sniegums atšķiras vairāk nekā ar pusotras minūtes hronometrāžu. Pa vidu, bet tuvāk Ābola versijai ir Artura Ozoliņa variants (3'34", ieskaņots 2002). Varu gan izteikt pieņēmumu, ka konkrētajos ieskaņojumos šādu skatījumu ietekmējusi arī abu māksliniecisko personību tapšanas vai darbības dienvidnieciski temperamentīgā vide – kā zināms, Arturs

Ozoliņš uzaudzis Brazīlijā, savukārt Armands Ābols jau kopš 90. gadu vidus dzīvo un koncertē Čīlē. Taču arī cita mūsdienu latviešu pianista – Jura Žvikova – sniegunā prelīdes (šajā gadījumā Otrā un Ceturtā, ieskaņotas 2005) izskan ātrāk nekā iepriekšējā gadsimta mākslinieku ierakstos.

Arī pārējās iepazītās Garūtas klavierdarbu interpretācijas apliecina: 20. gadsimtā veiktajos skaņierakstos jūtama tendence no iespējamās tempu skalas izraudzīties visai mērenu tempu (Daina Vīlpa, Septiņas latviešu tautasdziesmas, 1974; Daiga Blumberga, Variācijas par *Karavīri bēdājās*, 1990) vai pat vienu no lēnākajiem iespējamajiem variantiem (piem., Valda Krastiņa un Ievas Zariņas ieskaņotās *Sendienas*, attiecīgi, 1957 un 1965; Guntas Dukātes spēlētā Pirmā un Trešā prelīde, 1974). Redzam pat, ka tendence uz ātrākiem tempiem pieaug, tuvojoties 20. gadsimta beigām, lai arī te ir izņēmumi – piemēram, Valdis Jancis, kurš vēl 20./21. gadsimta mijā (1999, 2004) atskaņo Garūtas *Meditāciju* palēnināti.

Jāņem vērā, ka pati Garūta devusi priekšroku lēniem tempiem. To pierāda arī viņas skolnieces Regīnas Pumpures atmiņas, ko uzklausīju 2007. gadā. Mūsu tikšanās laikā viņa atzīmēja, ka daudzi pianisti (ieskaitot arī mani) savā spēlē lieto tik ātrus tempus, kādus Garūta pati nav lietojusi; tādējādi aizmirstas daudzas būtiskas nianšes, kas jāsaklausa un jāizceļ. Pēc Regīnas Pumpures domām, ātrā tempā nav uztveramas Garūtas mūzikas daudznozīmīgās pauzes, harmonijas un dinamikas atšķirības (Pumpure 2007). Šis empīriskais vērojums interesanti sasauca ar ievērojamā krievu mūzikas teorētiķa Jevgeņija Nazaikinska viedokli:

..lēnā tempā labāk atklājas skanējuma nianšes, atsevišķu skaņu un akordu koloristiskās, tembra un dinamikas īpatnības. [...] Lēns temps ir faktors, kas rosina izmantot dažādu nokrāsu – reģistra un tembra – sasaukšanos (Nazaikinskij 1965: 48).

Kā jau atzīmēts, tieši koloristikas smalkums ir būtiska Garūtas kameramūzikas iezīme. Raugoties šādā aspektā, salīdzinoši lēnu tempu izvēle viņas darbu interpretācijā šķiet visnotaļ atbalstāma.

No otras puses, lēnie tempi ne vienmēr attaisnojas: piemēram, Armanda Ābola *Grave* patvaļīgā nomaiņa ar bezmaz vai *Allegro* Pirmajā prelīdē atstāj daudz spilgtāku iespaidu nekā Vilmas Cīrules *Grave*, kas precīzi atbilst komponistes remarkai, tomēr izlīdzinātās dinamikas apstākļos labās rokas motīvs zaudē savu *signālveida* trauksmainību. Tas tikai apliecina, ka svarīga loma kopiespauda veidošanā ir ne tik daudz tempam pašam par sevi, cik dažādu mūzikas valodas aspektu mijiedarbei.

Dinamikai Garūtas klavierdarbos raksturīga pakāpenība – nereti sākums ir visklusākais, seko pakāpenisks un savā ziņā loģiski paredzams vedums uz kulmināciju, bet pēc tam – atgriešanās klusinātajā noskaņā. Taču tajā pašā laikā mūziku bagātina jo daudzas nelielas dinamikas atkāpes: īsi *crescendo*, kas izceļ vienu vai otru balsi, *sforzato* u. tml.

nianses. Arī dinamikas traktējuma plāksnē nodalāmi divu veidu pianisti: vieni, kas *niegrimst* sīkās dinamikas niansēs un kā galveno mērķi izvirza kopējo pakāpenisko virzību uz kulmināciju, un otri, kas ļaujas dažādiem dinamikas pavērsieniem, atkāpēm, tādējādi gan nedaudz riskējot ar *sadrumstalotu* formveidi, taču radot mūzikā improvizatorisku dvesmu. Garūtas interpretu vidū starp pirmajiem noteikti būtu jāmin Vilma Cīrule, Daiga Blumberga, Daina Vīlipa, Hermanis Brauns, Juris Žvikovs, savukārt starp otrajiem – Valdis Jancis, Arturs Ozoliņš, Armands Ābols. Taču arī viņu vidū iezīmējas kāda atšķirība: Jancis un Ozoliņš izceļ dinamikas nianses, rūpīgi sekojot komponistes norādēm, turpretī Ābols dažbrīd rada savu dinamikas modeli. Piemēram, Pirmās prelīdes ievadā 1. un 2. taktī Ābols autores iecerētā klusinātā skanējuma vietā (*mezzo piano*) piedāvā gradāciju *mezzo forte*, savukārt 3. un 4. taktī veido dinamikas noplakumu, neskatoties uz norādīto *crescendo*. Savukārt pārējie pianisti, viņu vidū Arturs Ozoliņš, pirmās divas taktis atskaņo klusināti (atskaitot *crescendo*, kas veidojas frāzes ietvaros kreisās rokas partijā), un tikai 4. takts kļūst par ievada kulmināciju un dinamikas virsotni. Līdzīgi dinamikas jauninājumi Armanda Ābola ieskaņojumā dzirdami Otrās prelīdes 16. taktī – atšķirībā no citiem māksliniekiem, kas kulminācijas *forte* tuvinās pakāpeniski, Ābols šeit, kā jau minēts, sākotnēji veido dinamikas noplakumu. Taču visas šīs atkāpes no ierastā modeļa īstenotas ļoti pārliecinoši un tikai izceļ pianista koncepcijas oriģinalitāti, viņa spēles savdabīgo dramaturģiju.

Pianisti, kuri dinamiku veido *lielās līnijās*, neieslīgstot niansēs (Cīrule, Blumberga, Vīlipa, Žvikovs), kulmināciju bieži iezīmē ar tempa paātrinājumu. Savukārt mainīgo, neparedzamo nianšu baudītāji (Ābols, Ozoliņš) pēc strauja kāpuma uz kulmināciju nereti pārsteidz klausītāju ar negaidītu *piano* un *ritenuto* pašā attīstības virsotnē. Atšķirību starp šiem diviem spēles veidiem redzam, piemēram, salīdzinot Žvikova un Ozoliņa interpretāciju Otrās prelīdes 20. taktī. Žvikova sniegumam nenoliedzami piemīt spilgtāk izteikta mērķtiecība, formas vienotības izjūta, toties Ozoliņa versija saista tieši ar savu spontāno brīvību.

Lielu vērību Lūcija Garūta savos klavierdarbos veltījusi **artikulācijai**: nošu teksts ir piesātināts ar *tenuto*, *staccato* apzīmējumiem, dažādu līgu remarkām. Tādējādi ir interesanti vērot, kā interpreti izceļ vai, gluži otrādi, notušē vienu vai otru niansi ar artikulācijas palīdzību. No aplūkotajiem pianistiem visizteiksmīgāk to dara Arturs Ozoliņš. Jau Pirmās prelīdes aprakstā atzīmēts viņa spilgti parādītais *tenuto*, ko nav ievērojis neviens no pārējiem interpretiem. Uzmanību pelna arī kāds Otrās prelīdes posms (no 8. t.): labās rokas partijā ieskanas augšupejoša, *lidojoša* melodija, ko autore īpaši atzīmējusi ar remarku *leggero*. Pretstatu iezīmē *bieza*, tembrāli piesātināta melodiskā līnija ar komponistes remarku *espressivo* kreisās rokas partijā, izlīdzinot dinamikas balansu. Arturs Ozoliņš vienīgais no

manis aplūkotajiem intepretiem šo epizodi paspilgtina, *leggiro* frāzes beigu skaņas spēlējot *staccato*; tādējādi viņš vērš raksturu vēl trauklāku un intīmāku, savukārt sekojošo *atbildi* kreisās rokas partijā atskaņo īpaši sulīgi un skanīgi. Armands Ābols, kas dažā citā ziņā ir Ozoliņa gara radnieks, tomēr *espressivo* iezīmē minimāli, īpaši to neizceļot.

Kā jau iepriekš atzīmēts, komponistes klaviermūzikā būtiski ir dažādi **pedalizācijas** efekti. Starp viņas darbu atskaņotājiem ir gan mākslinieki, kas dāsni izmanto pedāli kolorīta bagātināšanai (Armanda Ābola, Hermaņa Brauna ieskaņotās prelīdes, Valda Janča ieskaņotās prelīdes un *Meditācija*), gan tādi, kas lieto šo līdzekli askētiski (Daina Vīlpa Septiņās latviešu tautasdziesmās, Daiga Blumberga Variācijās par *Karavīri bēdājās*, Vilma Cīrule un Arturs Ozoliņš Četrās prelīdēs). Viena vai otra varianta izvēle neapšaubāmi iespaido mūzikas raksturu. Piemēram, Pirmās prelīdes kulminācijā – 49.–53. taktī – Armands Ābols bagātīgi lieto pedalizāciju, neievērojot komponistes norādītos pārtraukumus, tādējādi kulminācijā izceļot melodijas spēkpilno patētiku; savukārt Arturs Ozoliņš šajā epizodē stingri ievēro komponistes norādīto pedalizāciju, atdalot melodijas fragmentus un rezultātā radot *sausu*, īpaši trauksmainu skanējumu.

Ozoliņa askētisko pedalizāciju, domājams, ietekmējis viens no viņas skolotājas, franču pianistes un pedagoģes Nadjas Bulanžē (*Boulangier*, 1887–1979), pamatprincipiem: *Sākotnēji skaņdarbs bija jāmācās ļoti rūpīgi un bez pedāļa lietošanas* (Daktere-Duhanovska 2002: 32). Pedalizāciju viņa ieteica izmantot vienīgi kā krāsu, kas tieši sava retuma dēļ atstāj spilgtu iespaidu. Līdz ar to Ozoliņa interpretācijā pedālis lietots tikai tur, kur komponiste to nepārprotami norādījusi. Vienīgais izņēmums, kur man būtu iebildes pret askētisku pedāļa lietošanu, ir Pirmās prelīdes 6. takts. Šeit Garūta īpaši centusies izcelt kādu akordu ar pedāļa palīdzību: ievērojot viņas norādi, būtu jāspēlē D_7^{-5} , taču gan Ozoliņš, gan vairums citu pianistu cenšas šo harmoniju vērst daiļskanīgāku, mainot pedāli, tādējādi paliek skanot vien nepilns D_7 . Bet rakstura atklāsmei būtu svarīgs tieši šis skaudrais D_7^{-5} ! No manis aplūkotajiem pianistiem tikai Armands Ābols to ievēro, ļaujot disonantajam akordam pilnībā izskanēt.

Kā redzam, analizētie klavierdarbu lasījumi ir ļoti daudzveidīgi. Teju vai ikvienā atrasta kāda zīmīga nianse, izteiksmes īpatnība, kas to atšķir no citu mākslinieku veikuma. Šādu nianšu izpēte neapšaubāmi ir vērtīga; tā palīdzēs nākotnes pianistiem veidot savas, jau citam laikmetam atbilstošas, bet reizē arī priekšgājēju pieredzē sakņotas Garūtas mūzikas interpretācijas.

4. NODAĻA

INSTRUMENTĀLIE KAMERANSAMBLI UN TO INTERPRETĀCIJA

4.1. Žanru spektrs un tēlainība

Līdzīgi klavierdarbiem, Lūcijas Garūtas instrumentālie kameransambļi radušies visā viņas dzīves laikā. Tādējādi tie atspoguļo ceļu, kādā attīstījies komponistes mūzikas valoda. Izsekojot hronoloģiski, vērojama tā pati tendence, kas klavierdarbos – agrīnajiem sacerējumiem vairāk raksturīgas *biezas*, disonantas harmonijas, komplicētāka mūzikas valoda (*Lūgšana*, *Elēģija*, *Rudenī*, *Nožēla*, *Sonāte vijolei un klavierēm*, *Largo e andante religioso*), savukārt pēdējos darbos izpaužas nosliece uz gaišiem, kolorītiem tēliem, ko raksturo vienkārša un pārsvarā diatoniska mūzikas valoda (*Daina*, *Šūpuļa dziesma*, Klavieru trio – it īpaši mažorīgā otrā un trešā daļa).

Gandrīz visi šī žanra darbi tapuši bemolu tonalitātēs, izņemot *Elēģiju*, kas sacerēta *a moll*. Sevišķi komponiste iemīļojusi *g moll* (*Lūgšana*, *Nožēla*, *Teika*) un *b moll* (*Rudenī* un *Largo e andante religioso*, arī Klavieru trio pirmā daļa).⁹⁴ Te vērojama atšķirība no Garūtas klaviermūzikas un solodziesmām, kur daudz biežāk sastopami gaišie tēli un diēzu tonalitātes. Minorīguma un bemolu sfēras dominante, iespējams, apliecina, ka vijoles vai čella tembrs komponistes uztverē saistījies ar *tumšu*, dziļu skaņu. Te jāpiebilst, ka viņas ansambļa darbi oriģinālā tapuši vienīgi abiem šiem instrumentiem ar klavierpavadījumu; jau vēlāk, mūža otrajā pusē, stīgu instrumentiem vēl pievienojusies flauta (acīmredzot svaiņa, flautista Arvīda Reinvalda ietekmē), taču tai radīti vienīgi pārlikumi.

Kā Garūtas instrumentālie kameransambļi iekļaujas sava laika latviešu mūzikas kopainā? Jāatzīst, ka šajā jomā ir daudz sasauču ar laikabiedru darbiem – to apliecina jau žanru izvēle. Piemēram, elēģijas 20. gadsimta pirmajā pusē līdzās Garūtai (čellam un klavierēm, 1922) radījuši arī Alfrēds Kalniņš (jau 1906) un Emilis Melngailis (1946–1948, līdzīgi kā Kalniņam, vijolei un klavierēm); tēlaini radniecīgi elēģijai ir arī vijoļdarbi ar tādiem nosaukumiem kā *Rudenī*, *Nožēla* (Garūtai, attiecīgi, 1923, 1925 un 1931; *Lūgšana* arī versijā čellam) vai *Ilgas* (Lauma Reinholde, 1928), *Noskaņa* (Jānis Ķepītis, 1934), noktirnes (Jāzepam Mediņam divas, 1929 un 1936) u. tml. Savukārt Garūtas *Teikai* (čellam vai vijolei un klavierēm, 1926) žanriski tuvi ir latviešu instrumentālajā kameramūzikā izplatītie balādiskie darbi, piemēram, Alfrēda Kalniņa *In modo di ballata* vijolei ar klavierēm (1926), arī Jāzēpa Mediņa divas balādes vijolei ar klavierēm (1929 un 1940) un viena – čellam ar klavierēm (1929). Zīmīgi tomēr, ka šajos darbos ne Garūtai, ne laikabiedriem neparādās īsts, trauksmais dramatisms, kādu pazīstam no Friderika Šopēna balādēm. *Balādiskais* te faktiski

⁹⁴ Tikai trijos instrumentālajos kameransambļos valda mažora tonalitātes – *Dainā* (*As dur*) un *Šūpuļa dziesmā* (*Es dur*), daļēji arī Klavieru trio otrajā (*G dur*) un trešajā (*B dur*) daļā.

izpaužas vienīgi kā episka vēstījuma gars, bieži saiknē ar arhaisku skaņkārtisko nokrāsu, pamatā diatonisku mūzikas izteiksmi. Arī uz Garūtas *Teiku* varētu attiecināt vārdus, ko muzikoloģe Laima Mūrniece raksta par komponistu Jāzepu Mediņu:

Zīmīgi, ka čellam Jāzeps Mediņš uztic galvenokārt mierīga, stāstoša rakstura melodijas. Tā a moll balādē melodija sasaucas ar romantisku vokālu dziedājumu, ko vēl vairāk pasvīturo čella izteismīgais tembrs (Mūrniece 1977: 89).

Vēl vienu žanru sfēru – *Dainu* vijolei un klavierēm (1949) – domājams, iedvesmojušas Jāņa Mediņa klavieru *Dainas* (1963).

Kopumā Lūcijas Garūtas kameransambļa miniatūrās varam nodalīt vairākas satura vadlīnijas:

- 1) romantiski, smeldzīgi sapņojumi – galvenokārt daiļrades agrīnajā periodā (*Elēģija, Rudenī, Nožēla*),
- 2) folklorisku iespaidu tvērums – dažādos daiļrades periodos (*Teika, Daina, Šūpuļa dziesma*),
- 3) reliģisku noskaņu izpausmes – dažādos daiļrades periodos (*Lūgšana, Largo e andante religioso, Sēru pasakalja par Veronikas Rekevičas tēmu*).

Salīdzinot ar laikabiedru devumu, jāatzīst, ka pirmās divas satura vadlīnijas visumā ir kopīgas daudziem 20. gadsimta pirmo divu trešdaļu latviešu komponistiem.⁹⁵ Toties trešā sfēra – reliģisku noskaņu izpausmes – instrumentālā kameransambļa žanrā latviešu mūzikai nav īpaši raksturīga; tā atspoguļo tieši Garūtas radošo meklējumu savdabību.

Visi trīs ar reliģisko tematiku saistītie Lūcijas Garūtas kamerdarbi tapuši dažādos viņas daiļrades periodos un tāpēc uztverami kā savdabīgas robežzīmes – agrā jaunībā (1923, *Lūgšana*), brieduma gados (1939, *Largo e andante religioso*) un vēlīnajā daiļrades periodā, kad komponiste bija slima (1959, *Sēru pasakalja par Veronikas Rekevičas tēmu*), tomēr – vēl ne pašā dzīves nogalē. Zīmīgi arī, ka visus šos darbus šķir aptuveni vienāds un samērā liels laika periods – vai nu pilnas, vai nepilnas divas desmitgades. Tāpēc, lai gan līdzīgai tematikai veltīti, tie tomēr atspoguļo gadu gaitas radītās atšķirības komponistes pasaules izjūtā, viņas stila attīstību. Agrīnā *Lūgšana* ir mūzikas valodas ziņā vissarežģītākā, disonantākā, ekspresīvākā, tādējādi atspoguļojot kopējās tendences komponistes pirmajā daiļrades periodā – līdzīgi, kā tās izpaudās skaņdarbā čellam un klavierēm *Elēģija*, vijoļdarbam *Rudenī*, Variācijās *fis moll* un Sonātē fantāzijā *h moll* klavierēm.

Largo e andante religioso jau ir izteismē daudz vienkāršāks, ar lielāku diatonikas īpatsvaru. *Lūgšanā* valdošo, satraukto astotdaļu un trioļu pulsu ir nomainījusi stabilitāte un

⁹⁵ Par to liecina kaut vai daudzi jau pieminētie skaņdarbi – piemēram, *sapņojumi* ir Alfrēda Kalniņa *Elēģija*, Reinholdes *Ilgas*, Ķepīša *Noskaņa*, Jāzepa Mediņa noklirnes; folkloriskas noskaņas saklausāmas Alfrēda Kalniņa *In modo di ballata*, Jāzepa Mediņa *Latvju kapričo* u. tml. Var atgādināt arī Garūtas skolotāja Jāzepa Vītola *Rapsodiju par latviešu tautas dziesmām* vijolei un klavierēm op. 39 (1909).

nosvērtība – melodiju veido galvenokārt pusnotis vai ceturtdaļas. Tajā praktiski nav lēcieni – dominē vienmērīgs sekundu plūdums. Klavierpartija dublē vijoles solo akordu izklāstā, mūzikai piešķirot mazliet smagnēju un masīvu skanējumu. Līdz pat skaņdarba beigām raksturīgs mūzikas pulss lielās nošu vērtībās, kas pasvīturo skaņdarba kopējo raksturu – nesatricināmu mieru un majestātiskumu.

Gan *Lūgšanā*, gan *Largo e andante religioso* līdztekus grūtsirdībai un skumjām parādās arī gaišākas lappuses – *Lūgšanā* cerību noskaņa ienāk skaņdarba vidusdaļā, un tā valda arī pašā noslēgumā. *Largo e andante religioso* mažora tonalitātē skan visa skaņdarba otrā puse, pārliecinoši apliecinot gaišas ticības spēku. Būtiski, ka abus šos darbus vieno formas divdaļu ritms⁹⁶ – pretstats Garūtas mūzikā citviet valdošajam trijdaļu ritmam. Divdaļībai šajā gadījumā ir dramaturģisks pamats, proti, divu sfēru – *skumjās (lūdzēja)* un *gaišās (dievišķās)* pretstatījums, turklāt gaišajai tiek atstāts pēdējais vārds (vai nu kodā, vai divdaļu sastatformas otrajā daļā). Taču vēlīnajā *Sēru pasakaljā par Veronikas Rekevičas tēmu* koncepcija jau ir cita. Mažora tonalitāte ieskanas vien četras taktis vidusdaļā kā tāla cerību un ticības atblāzma; spēcīgi un neapturami seko dinamizēta reprīze, un visu noslēdz traģiskas, izmisuma piesātināta kulminācija. Šķiet, šajā skaņdarbā reliģiskā tēma ir zaudējusi savu gaišumu: tā skan kā dvēseles kliegziens, protests pret netaisnību un bezspēcību liktens priekšā. Varbūt te atbalsojas komponistes 50. gados pārdzīvoto traģisko notikumu iespaids?

Līdzās kameransambļa miniatūrām Lūcija Garūta, kā jau zināms, radījusi divus izvērstas formas darbus. It īpaši jāuzsver, ka viņa sacerējusi latviešu mūzikā pirmo Sonāti vijolei ar klavierēm (1927) – tikai desmit gadus vēlāk šo žanru turpināja Jānis Ķepītis (1937). Kā jau minēts, Garūtas Sonātes klavierpartija nav saglabājusies; taču arī vijoles partija apliecina, ka dramatiskā dziļuma ziņā komponiste iziet krietni ārpus tālaika latviešu instrumentālajiem kameransambļiem raksturīgās lirisko noskaņu sfēras. Dramatiska izteiksme raksturīga arī Klavieru trio pirmajai daļai, kur daudzviet saskatāmas paralēles ar komponistes Klavierkoncertu. Trio lēnajai daļai savukārt noskaņā daudz kopīga ar vēlīnajiem, folkloriskā izteiksmē veidotajiem darbiem (*Dainu, Šūpuļa dziesmu*), kas reizē pārstāv romantiski smeldzīgu sapņojumu sfēru. Toties Klavieru trio fināls ir vienīgais no Garūtas instrumentālajiem kameransambļiem, kur folkloriskais gars (līgotņu citāti) parādās komponistei mazāk ierastā – nevis apcerīgā, bet dzirkstoši dejiskā, līksmā, daudzviet pat humoristiskā rakursā.⁹⁷

⁹⁶ Formas ritma jēdziens ir plašāk skaidrots Viktora Bobrovskā pētījumā par mūzikas formas funkcionālajiem pamatiem (Bobrovskij 1978: 81).

⁹⁷ Plašāku Klavieru trio analīzi sk. 1. pielikumā.

4.2. Instrumentālo kameransambļu stila ietekme uz interpretāciju

Garūtas instrumentālo kameransambļu klāstā dominē skaņdarbi lēnos tempos (piem., *Teikā* tempa/rakstura apzīmējums ir *Lēni, stāstoši*; miniatūrā *Lūgšana* nav tempa norādes, bet mūzikas materiāls liecina par ļoti lēnu tempu, ne velti klavierpartiju mēdz atskaņot arī ērģeles; *Rudenī – Moderato assai*; miniatūrā *Nožēla – Lento, ma non troppo. Espressivo*; tikai lēno tempu sfērā ieturēts arī izvērstaais vijoļdarbs *Largo e andante religioso*). Virtuozais elements, salīdzinot ar komponistes klaviermūziku un vokālajām partitūrām, sastopams ļoti reti, un šajā kontekstā zīmīgi ir vārdi, ko muzikologs Joahims Brauns rakstījis par 20. gadsimta pirmās puses instrumentālmūziku kopumā:

Jāmin vēl kāda cita latviešu instrumentālās, tai skaitā arī vijoļmūzikas īpatnība, proti, virtuoziātes tieksmes trūkums⁹⁸, kas zināmā mērā kavējis latviešu vijoļmūzikas izaugsmi (Brauns 1962: 276).

Autors min arī, viņaprāt, galveno cēloni latviešu komponistu mazajai aktivitātei vijoļmūzikas žanrā:

Iespējams, ka samērā pieticīgais vijoļkompozīciju skaits latviešu mūzikā daļēji izskaidrojams ar to, ka atsevišķos latviešu atskaņotājas mākslas attīstības pamatposmos tai trūcis izcilu vijoļnieku virtuozu, kurus komponisti vēlētos redzēt kā savu nākamo darbu interpretus (Brauns 1962: 277).

Jāpiebilst gan, ka Rūdolfs Miķelsons, kuram Garūta rakstīja lielāko daļu savu vijoļkompozīciju, bijis visai pazīstams virtuozs. Tāpēc šajā gadījumā vairīšanās no virtuoziātes pašos skaņdarbos acīmredzot nevar skaidrot ar atskaņotāja trūkumu – drīzāk tai pamatā bijusi pašas komponistes attieksme pret lociņinstrumentiem kā pirmām kārtām melodiskiem instrumentiem.

Lai arī bez spilgti izteiktas virtuoziātes, Garūtas instrumentālie kameransambļi tomēr var raisīt vairākas interpretācijas problēmas, pie kurām turpinājumā gribētos pakavēties plašāk.

Soloinstrumenta spēles aspektā zīmīgi, ka komponiste, līdzīgi kā savās solodziesmās, labprāt izmanto solobalss galējos reģistrus, bagātinot skaņdarba tembrālo paleti. Piemēram, *Elēģijā* čella solo sākotnēji skan subkontroktāvā, taču spriegajā kulminācijā (50.–51. t.) *dzied* otrajā oktāvā, radot emocionāli jo īpaši sakāpinātu tēlu (radniecīgus piemērus cilvēka balss traktējumā vērojam, piemēram, dramatiskajās kara gadu solodziesmās *Ziemciešu tauta* un *Vētra*). Savukārt *Elēģijas* čella pēcspēlē 57.–59. taktī soloinstrumenta melodija no augstā *d* otrajā oktāvā divu taktu ietvaros *noslīd* līdz kontroktāvai, savā ziņā demonstrējot visas čellam

⁹⁸ Izņēmums šajā ziņā ir Jāzeps Mediņa daiļrade; viņa vijoļdarbi izceļas ar virtuozāku un spraigāku izteiksmi, nereti tie balstīti kādā dejas žanrā (*Valse capricieuse*, 1940). Savu kulmināciju šī virtuoziāte sasniedz pazīstamajā *Latvju kapričo* (1945).

piemītošās tembrālās iespējas. Reizēm šie galējie reģistri ir blakusnotatīti, radot milzu lēcienus: piemēram, *Nožēlā* vijoles partijā priekšpēdējā taktī skan trešās oktāvas *b*, bet nākamajā taktī mazās oktāvas *g* – vijoles zemākā iespējamā skaņa. Šāds kontrasts, ko vēl izceļ *sforzato*, akcentē nemieru un trauksmi, kas nenoplok pat izskaņā, taču tas var sagādāt intonatīvas grūtības arī interpretam.

Kā jau atzīmēts stila zīmju apskatā (sk. 2. nodaļu), komponistei ir tuvi gājieni pa kvartu, kvintu intervāliem (sk., piemēram, *Dainu* – 20. piemērs 4. pielikumā; arī *Sēru pasakalju* – 21. piemērs 4. pielikumā). *Tehniskajā ziņā vijolei kvartu un kvintu secības ir neērtas. Daudz tās tiek izmantotas nelielajā miniatūrā „Daina”, atzīst vijolnieks Juris Švolkovskis (Švolkovskis 2010).*

Vēl viena Garūtas instrumentālo kameransambļu iezīme – visai nozīmīga vieta tajos ir posmiem, kur soloinstruments skan bez pavadījuma; ļoti bieži skaņdarbs pat sākas ar solo. Joahims Brauns min to kā agrīnās latviešu vijoļmūzikas vispārēju īpatnību un, kā izriet no turpmākā citāta, saista pirmām kārtām ar tautas muzicēšanas ietekmi:

Skaidri samanāmas arī oriģināldarbu formas un faktūras elementu saiknes ar tautas muzicēšanu. Tāda savdabīga tautas muzicēšanas īpatnība kā vijoles solo epizode pirms galvenās muzikālās domas izklāsta, šis īpatais kadencveida sagatavojošais posms, kas atgādina it kā tautas mūziķiem raksturīgo „noskaņošanas” pirms spēles, latviešu profesionālajā vijoļmūzikā bieži pielietots un guvis plašu attīstību. Sākot jau ar pirmo mums pazīstamo oriģinālkompozīciju vijolei – J. Ozola Parafrāzēm par „Pūt, vējiņi” tēmu un populārajām miniatūrām (J. Vītola Mazurka un A. Kalniņa Elēģija) līdz monumentālajam J. Ivanova vijoļkoncertam – visur zināmā mērā vērojama šī tautas muzicēšanas iezīme (Brauns 1962: 274–275).

Arī Garūtas instrumentālo kameransambļu sākumposmos (*Rudenī, Nožēla, Daina* vijolei ar klavierēm, jo īpaši *Elēģija* čellam ar klavierēm⁹⁹) bieži izmantota solospēle. Taču šajā gadījumā to, šķiet, noteikusi ne tik daudz tautas muzicēšanas ietekme, cik vēlme parādīt stīgu instrumenta ekspresiju visā tās pilnībā, pat *atkailināti*, bez jebkāda citu tembru piejaukuma. Sevišķi spilgts piemērs te ir *Elēģija*: čella ievads, skanot zemā reģistrā, piesātināts ar tritonu un mazu sekundu intonācijām, jau ieskandina dramatisko, draudpilno tēlu (sk. 4. piemēru 4. pielikumā), kas vēl jo spēcīgāk uzbango tremolo iezīmētajā kulminācijas zonā (no 51. t.) skaņdarba vidusdaļā. Tieši šādos soloposmos interpretam nepieciešama spēja ne vien *dziedāt* vienmērīga klavieru pulsa pavadībā, bet arī monoloģiski brīvi, deklamatoriski *rečitēt*.

Vēl kāda problēma izkristalizējās, kontentanalīzes gaitā izvērtējot Garūtas kamerdarbu interpretu – Ilonas Meijas (Meija 2010), Tatjanas Ostrovskas (Ostrovska 2010), Ivara

⁹⁹ Spriežot pēc vijoles partijas piesātinātības skaņdarba sākumtaktīs, iespējams, šajā skaņdarbu lokā iederas arī Sonāte vijolei ar klavierēm. Tas gan ir tikai pieņēmums, jo, kā jau minēts, Sonātes klavierpartija ir pazudusi.

Bezprozvanova (Bezprozvanovs 2010) un Jura Švolkovska (Švolkovskis 2010) – intervijās paustos viedokļus. Viņi visi atzīmēja štrihu nesakārtotību, proti, tie daudzviet atstāti paša interpreta ziņā. *Izņemot „Teiku” un „Dainu”, visi vijoldarbi eksistēja nesakārtotā veidā. Rediģējot man pašam nācās pielikt štrihus, līgas, frāzējumu. Problemātisks ir arī aplikatūras jautājums*, atzīst Juris Švolkovskis (Švolkovskis 2010). Arī jaunās paaudzes vijolniece Tatjana Ostrovska, iestudējot Garūtas kamerminiatūras, atzīmē: *Daudzviet man nācās pašai gudrot, kāda aplikatūra vai frāzējums palīdzētu labāk interpretēt neērto epizodi, piemēram, skaņdarbā „Rudenī”* (Ostrovska 2010). Jāpiezīmē, ka šī problēma attiecas tieši uz soloinstrumentu partijām, kur komponiste acīmredzot savulaik pilnībā paļāvusies uz darbu atskaņotājiem; turpretī klavierpartijā, līdzīgi kā klavierdarbos, ir ļoti smalki, niansēti izrakstīti dažādi artikulācijas paņēmieni.

Klavieru soloposmi – ievadi, starpspēles – visumā ir apjomā mazāki un ne tik patstāvīgi kā solodziesmās. Pēcspēles, ja tās ir, pārsvarā pilda vien skaņdarba klusinātas izskaņas lomu (*Elēģija, Largo e andante religioso*).

Tāpat kā komponistes klavierdarbos, arī viņas instrumentālo kameransambļu klavierpartijā dominē *lielās* tehnikas paņēmieni – pianistam jāaptver plašs diapazons, vērienīgas akordu un oktāvu kaskādes, nereti ļoti skanīgā dinamikā. Piemēram, *Elēģijas* vidusdaļa ir piesātināta ar dubultoktāvām, smagnējiem akordiem, tremolo; arī *Nožēlā* netrūkst spriegu akordu, un nepieciešamība vienlaikus rūpēties par kvalitatīvu *forte* sagādā interpretam vēl papildus grūtības. Retāk sastopami posmi *sīkajā* jeb *smalkajā* tehnikā; šeit piemēri ir *Rudenī* skercozā vidusdaļa un atsevišķas epizodes *Nāras dziesmā*, kur grūtības rada ne tik daudz tīri virtuozas epizodes, cik sīko un bieži mainīgo štrihu precīzs izpildījums. Tomēr kopumā klavierpartija, salīdzinot ar klavierdarbiem vai solodziesmu pavadījumiem, instrumentālajos kameransambļos ir vienkāršāka.

Visbeidzot, **soloinstrumenta un klavieru saspēlē** jāseko, lai būtu saklausāmas dažādas polifonās domāšanas izpausmes. Klavierpartija gandrīz nekad nav tīri *pavadoša* – tā sevī slēpj daudzas nozīmīgas intonācijas un atbalsis no solo melodijas, kuras apzinot un atklājot, skanējums veidosies niansēm bagāts. Piemēram, *Largo e andante religioso* 2., 4. taktī un turpmāk sākumtēmas atkārtojumos klavieru labās rokas partijā vidusbalsī paslēpta intonācija, ko veido divi ar *tenuto* izcelti skaņas *ges* atkārtojumi – tie rada interesantu saspēli ar vijoles partijas trīskāršo *des* (sk. 19. piemēru 4. pielikumā). Miniatūras *Rudenī* klavieru kreisās rokas partijā (3. t.) paslēpta mazās sekundas intonācija, kas veido sasaukšanos ar vijoles *vaudu* intonāciju – krītošu mazo sekundu – skaņdarba 1. taktī (sk. 6. piemēru 4. pielikumā). *Nožēlā* vijoles melodiju imitē klavieru kreisās rokas partija (3. t.). Šādu piemēru ir bezgala daudz. Savdabīgs dialogs un nemitīga sasaukšanās Garūtas daiļradē visiezīmīgāk

izpaužas tieši instrumentālajos kameransambļos, un polifonā gara spilgta atklāsme prasa no interpretiem gan smalku faktūras analīzi, gan vienotu mūzikas izjūtu.

Formveides jomā, līdzīgi kā citos žanros, par interpretācijas problēmu var kļūt jau daudzkārt pieminētā, komponistei tuvā variācijveida attīstība – liels variētu (vai sekvenčveida) atkārtojumu īpatsvars. Izvērstākajos skaņdarbos interpretiem īpaši rūpīgi jāizceļ nianse, jo tieši tās ar savu nokrāsu dažādību palīdzēs neieslīgt monotonijā. Piemēram, Klavieru trio pirmajā daļā svarīgi būtu pārdomāt izstrādājuma (no 76. t.) plānu, jo šeit sekvenčveida attīstības gaitā iezīmējas vairāki vedumi uz kulmināciju, kā arī virkne atkāpju. Lai attīstība nesadrumstalotos, vajadzētu būt piesardzīgiem ar dinamikas gradāciju izvēli, pārāgri *neizsmēlot* sevi daudzajos kaismīgajos *uzliesmojumos*, bet spēcīgāko skanējumu rezervējot trio pirmās daļas kulminācijai, kas iestājas līdz ar reprīzi (165. t.).

Savukārt miniatūrās pārliedas monotonijas, statikas bīstamību vēl palielina pārsvarā lēnais temps – kā jau minēts, tā ir daudzu Garūtas instrumentālo kameransambļu iezīme, lai gan vērojamas sasauces arī ar atsevišķiem citu žanru darbiem (pirmām kārtām *Meditāciju* klavierēm vai ērģelēm un *Svēto mīlu* balsij ar klavierēm). Šeit galvenie ieteikumi interpretam ir divi: pirmkārt, dinamikas gradāciju rūpīgs plānojums, lai *crescendo* un līdz ar to kulminācija neveidotos pārāk strauji; otrkārt, nepieciešama spēja izcelt katru vissmalkāko atšķirību variēti atkārtotajā materiālā. Piemēram, abās vēlīnajās gaiši melanholiskajās, folkloriskajās kompozīcijās – *Dainā* un *Šūpuļa dziesmā* – īpašu trauksmu izskaņai piešķir pēdējā posma, reprīzes, atkārtojums augstākā reģistrā *pp* dinamikā. *Šūpuļa dziesmā* šo pārvērtību vēl papildina astotdaļu *staccato* klavierpartijā, tādējādi pianistam paveras iespēja ienest liriskajā noskaņā arī bērnišķīgas rotaļības niansi. Šādas un līdzīgas nianse Garūtas instrumentālajos kameransambļos piedāvātas bagātīgā klāstā – interpretam tikai jāprot tās no *pusvārda* uztvert un attīstīt.

4.3. Lūcijas Garūtas instrumentālo kameransambļu atskaņojums: vēsture un galvenās tendences

4.3.1. Kopējās vēsturiskās aprises

Garūtas instrumentālo kameransambļu atskaņojuma vēsture aptver visai plašu interpretu loku; vienīgi savos pirmsākumos, 20.–30. gadu periodā, tas vēl bijis neliels.

Tolaik gandrīz visus Garūtas vijoļdarbus pirmatskaņoja galvenokārt viens mākslinieks – jau minētais Rūdolfs Miķelsons. Latviešu vijoļspēles vēstures pētniece Inese Žune atzīst, ka šī mūziķa spēlei *piemitusi franču vijoļspēlei raksturīgā muzikālā grācija un smalkjūtība niansēs. Abus šos vienas paaudzes mūziķus* [Garūtu un Miķelsonu – *D. E.*] *vienoja viņu mākslas liriskā ievirze un interese par franču kultūru* (Žune 2011: 209). Līdzīgu priekšstatu

par vijolnieku rodam arī laikabiedru atsauksmēs, piemēram, *Brīvās Zemes* recenzenta E. M. rakstītajā:

Miķelsona mākslā ir kaut kas viegli graciozs, kas patīk un ierosina, arī viņa dziedošais tonis, patīkamā tehnika un tīrā intonācija ļoti papildina tā spēles pievilcību (M. 1926).

Interesanti, ka, līdzīgi Garūtai, arī Miķelsons 20.–30. gados baudījis latviešu kameramūziķu vidē neierasti lielu popularitāti. Volfgangs Dārziņš, rakstot par kādu viņa koncertu 1937. gadā (tajā skanējusi arī Garūtas Sonāte vijolei ar klavierēm), atzīmē, ka Konservatorijas zāle bijusi pārpildīta gluži kā Priednieka [Artura Priednieka Kavarras – *D. E.*] operešu vakarā (Dārziņš 1937).

Vienīgi epizodiski komponiste sadarbojusies arī ar Aleksandru Arni-Arnīti (*Rudenī* atskaņojums 1926. gada 12. janvārī)¹⁰⁰, kura spēli Žune raksturo šādi:

A. Arnītim piederēja diezgan viduvēja vijole, bet viņš spēja no tās izvilināt skaistu toni, apliecinādams, ka svarīgāko var paveikt ar rokām vai lociņa tehniku. Vijolnieks bija neliela auguma, kalsns, ārēji kluss un noslēgts, bet neparasti muzikāls. Viņa repertuārā bijuši vai visi slavenākie sacerējumi vijolei. [..]. Muzikālais, smalkjūtīgais mākslinieks ar tehniski izkopto spēli bija arī neparasti iejūtīgs kameramūziķis (Žune 2011: 209).

Savukārt nedaudzās čella kompozīcijas (*Elēģija*, 1922; *Teika*, 1924) Garūta uzticējusi pirmatskaņot ģimenes draugam Pēterim Komisāram. Pie klavierēm arvien bijusi pati komponiste.

Jau pēckara periodā Garūtas kameransambļu interpretu lokā iekļāvušies arī vijolnieks Gastons Brahmanis un čellists Ernests Bertovskis; kā jau minēts, viņi 1949. gada 2. martā Komponistu savienības sanāksmē kopā ar autori pirmatskaņojuši Garūtas Klavieru trio. Nav drošu ziņu par *Dainas* un *Šūpuļa dziesmas* (vijoles versijas) pirmatskaņojumu; tā kā ilggadējais sadarbības partneris Miķelsons Otrā pasaules kara beigu posmā bija atstājis Latviju, varam vienīgi pieņemt, ka arī šos darbus pirmoreiz spēlējis Brahmanis. *Šūpuļa dziesmas*, kā arī solobalsij rakstītās *Nāras dziesmas* versijas flautai ar klavierēm, pēc Dainas Pormales atmiņām (Pormale 2008), tapušas kā sirsnīga draudzības zīme komponistes svainim, flautistam un lieliskam padomdevējam instrumentācijas jomā Arvīdam Reinvaldam. Diemžēl konkrētas ziņas par šo pārlikumu pirmatskaņojumu koncertā nav izdevies uziet.

Iepriekšminēto mākslinieku veiktās Garūtas kamerdarbu interpretācijas nav iedzīvinātas skaņierakstos. Toties, sākot ar 20. gadsimta 50. gadu vidu, teju visi kameransambļa darbi ir piedzīvojuši ieskaņojumu – daži pat vairākās versijās. Viens no populārākajiem nenoliedzami bijis Klavieru trio. 1956. gadā to Latvijas Radio ieskaņojuši

¹⁰⁰ Šis mākslinieks piedalījies arī solodziesmas balsij, vijolei un klavierēm *Mirdzošā tīklā* pirmatskaņojumā (1926).

pianiste Vilma Cīrule, vijolnieks Indulis Dālmanis un čellists Ernests Bertovskis. Savukārt 1982. gada 4. un 5. jūnijā ierakstu veicis toreizējais Latvijas filharmonijas trio – pianists Valdis Jancis, vijolnieks Juris Švolkovskis un čellists Māris Villerušs. Jāpiebilst, ka šī ansambļa repertuārā Garūtas Klavieru trio bija īpaši nozīmīga loma, to apliecina Jura Švolkovska *Piezīmes par Lūcijas Garūtas Klavieru trio atskaņojuma vēsturi* (Švolkovskis b. g.).¹⁰¹

Klavieru trio ir arī viens no retajiem latviešu klasiķu kamerdarbiem, kas raisījuši ārzemju interpretu interesi. Ieskaņojumā, kas tapis 2005. gada 23. septembra koncertā Tokijā, piedalās Āzijas (Japānas un Dienvidkorejas) mākslinieki – pianiste Keiko Fudzisiro (*Keiko Fujishiro*), vijolnieks Hideto Nomura (*Hideto Nomura*) un čelliste Kjong A Ima (*Kyong A Im*; ieraksta oriģināls glabājas Lūcijas Garūtas fondā). Savukārt japāņu saksofoniste Maki Kasai (*Maki Kasai*) izveidojusi Garūtas trio versiju savdabīgam atskaņotājsastāvam – diviem saksofoņiem un klavierēm. Šī versija līdzās jaunākajiem japāņu komponistu sacerējumiem 2010. gada 5. decembrī izskanēja Tokijas koncertzālē *Musicasa*; interpreti bija Maki Kasai, Šintaro Fukumoto (*Shintaro Fukumoto*, saksofoni) un Čika Inaoka (*Chika Inaoka*, klavieres).

Vēl vienu interpretāciju (ieskaņojums pieejams arī Latvijas Radio fonotēkā) sniedzis Altenberga trio no Austrijas – pianists Klauss Kristiāns Šusters (*Claus-Christian Schuster*), vijolnieks Amirams Gancs (*Amiram Ganz*) un čellists Aleksandrs Geberts (*Alexander Gebert*). Kā stāsta Šusters, šī ansambļa dalībnieki 2005. gadā, meklējot *svaigu* repertuāru, izvirzījuši mērķi iepazīt mazzināmus Austrumeiropas komponistu skaņdarbus. Šai nolūkā viņi pārskatījuši vairākus desmitus partitūru, un viens no saistošākajiem opusiem bijis tieši Garūtas trio (Šusters 2007). Šī paša gada novembrī Altenberga trio to atskaņoja

¹⁰¹ 1967. gada 14. oktobrī Eduarda Veidenbauma 100 gadu jubilejas koncertā Tartu Universitātes aulā spēlēja Klavieru trio otrā daļa; 1969. gada 28. decembrī Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatorijas 50 gadu jubilejas koncertā – pirmā daļa; savukārt 1970. gada 16. janvārī Alūksnes Kultūras namā Klavieru trio pirmoreiz šī ansambļa sniegunā izskan pilnā versijā. Šī paša gada 17. janvārī tas spēlēts Gulbenes Kultūras namā, 15. februārī Kuldīgas mūzikas skolā un visbeidzot arī Rīgā – 24. februārī, Latvijas Valsts filharmonijas Kamermūzikas zālē (Kaļķu ielā 11a). Par pēdējo koncertu lasāma Daces Jaunslavietes recenzija laikrakstā *Literatūra un Māksla: Nelielajā latviešu komponistu kamermūzikas darbu klāstā Lūcijas Garūtas 1948. gadā uzrakstītais Klavieru trio ir viens no radiatoridžumos biežāk spēlētajiem kamermūzikas darbiem, tomēr nepelnīti maz atskanējis no koncertestrādes. [...] Klavieru trio pirmajā daļā [...], arī skumju pārdomu pilnajā otrajā daļā galveno emocionālo smagumu iznes stīgu instrumenti. [...] Izpildītājiem jo sevišķi izdevās reljefi izcelt polifonos balsu savijumus* (Jaunslaviete 1970). 1971. gada 15. februārī Klavieru trio pirmoreiz skan Krievijā – Ļeņingradas Kultūras namā. 1972. gada 25. aprīlī tas spēlēts Valmieras kultūras namā, 26. aprīlī – Limbažu kultūras namā. 1977. gada 22. maijā Klavieru trio tiek atskaņots Lūcijas Garūtas atcerei veltītā koncertā Latvijas Valsts konservatorijas Lielajā zālē. Voldemārs Stūresteps laikrakstā *Literatūra un Māksla* atzīmē: *Klavieru trio, tik sen nedzirdētu darbu (rakstīts 1948. gadā), lieliskā tehniskā un emocionālā ansablī sniedza Valdis Jancis, Juris Švolkovskis un Māris Villerušs* (Stūresteps 1977). 1979. gada 13. maijā Klavieru trio skan Latvijas Valsts filharmonijas Baltajā zālē, Lūcijas Garūtas skaņdarbu koncertā, savukārt 1982. gada 25. februārī trio pirmā daļa tiek pārraidīta televīzijā. Šī paša gada 18. aprīlī ansamblis spēlēja trio pirmo daļu arī koncertā konservatorijas Lielajā zālē, 14. maijā – Latvijas Valsts filharmonijas Kamermūzikas zālē, Lūcijas Garūtas kamermūzikas koncertā. Šī gada 4. un 5. jūnijā Klavieru trio ieskaņots Latvijas Radio studijā. Kā liecina Jura Švolkovska piezīmes, arī turpmākajos gados Garūtas Klavieru trio ieņēma nozīmīgu vietu ansambļa koncertrepertuārā (Švolkovskis b. g.).

Deučlandsbergā un Vīnē (vienā no ievērojamākajām Eiropas koncertzālēm – Brāmsa Mūzikas biedrības zālē/*Musikverein Brahms Saal*), savukārt 2007. gadā – Latvijā (5. maijā – Siguldā, koncertzālē *Baltais flīgelis*, 6. maijā – Rīgā, Melngalvju namā).

Starp kameransambļa miniatūrām atskaņotāju vidū pagaidām visieciēnītākais bijis skaņdarbs, kas pārstāv Garūtas agrīnajā daiļradē dominējošo subjektīvi ekspresīvo sfēru – *Nožēla (Dramatisks moments)* vijolei un klavierēm. To ieskaņojuši Ludmila Girska un Inta Villeruša (1976), Valdis un Ieva Zariņi (1977), Inese Milzarāja un Ventis Zilberts (1987), Rasma Lielmane un Ventis Zilberts (2002, 2003), Tatjana Ostrovska duetā ar Dzintru Erlihu (2010, izdots tvartā *Kvēlot, liesmot, sadegt*). Gandrīz tikpat populāra bijusi viena no retajām gaišajām lappusēm Garūtas kameransambļa miniatūru klāstā – vēlinā *Daina* vijolei un klavierēm. Arī tās skaņierakstus veikuši dažādu paaudžu mākslinieki – Lida Rubene duetā ar Jevgeņiju Krāmeru (1956), Valdis un Ieva Zariņi (1977), Rasma Lielmane un Ventis Zilberts (2002, 2003), Tatjana Ostrovska un Dzintra Erliha (2010, izdots tvartā *Kvēlot, liesmot, sadegt*).

No pārējiem darbiem visbiežāk spēlēta *Lūgšana* vijolei un klavierēm. Iespējams, *religiskā* nosaukuma dēļ šai kompozīcijai tomēr nav padomju periodā tapušu skaņierakstu. Vēlāk to ieskaņojumos fiksējuši Rasma Lielmane un Ventis Zilberts (2002), Rasma Lielmane un Arturs Ozoliņš (2002), bet versijā ar ērģeļu pavadījumu – Jānis Bulavs duetā ar Larisu Bulavu (1994, izdots 2000). *Elēģiju* čellam un klavierēm ieskaņojuši Māris Villerušs duetā ar Intu Villerušu (1985, izdots 1998) un Ivars Bezprozvanovs duetā ar Dzintru Erlihu (2010, tvarts *Kvēlot, liesmot, sadegt*); savukārt *Nāras dziesmu* flautai un klavierēm ieskaņojuši Vilnis Strautiņš ar Intu Villerušu (1985) un Ilona Meiņa duetā ar Dzintru Erlihu (2010, tvarts *Kvēlot, liesmot, sadegt*). *Šūpuļa dziesmu* ieskaņojuši Vilnis Strautiņš un Inta Villeruša (1972). Kompozīcijai *Largo e andante religioso* ieskaņots nevis oriģināls (vijole un klavieres), bet vienīgi ērģeļpārlikums (Tālvāldis Deksnis, 2002). No Garūtas instrumentālajiem kamerdarbiem skaņierakstos nav fiksēti vijoloņopusi *Teika* un *Rudenī, Sēru pasakalja par Veronikas Rekevičas tēmu*, kā arī Sonāte vijolei un klavierēm.

Interesanti, ka arī Lūcijas Garūtas kameransambļa miniatūras modinājušas Japānas mūziķu dzīvu interesi, turklāt vislielāko uzmanību piesaistījusi *Daina* – skaņdarbs ar pentatonisku intonatīvo kodolu. 2002. gadā Japānas-Latvijas mūzikas asociācijas organizētajā koncertā *Latviešu mūzikas vakars* Tokijā vijolniece Kjoko Ito (*Kyoko Ito*) duetā ar pianistu Katsunori Maedu (*Katsunori Maeda*) atskaņojusi *Dainu* un *Nožēlu*. 2003. gada 28. maijā Tokijā un 6. jūnijā Kagavā *Daina* šī paša dueta sniegumā skanējusi vēlreiz. Visbeidzot, vijolniece Kjoko Ito iekļāvusi *Dainu* arī savu solokonzertu programmā 2011. gada 28. maijā un 3. jūnijā līdzās Mocarta, Debisī un citu autoru darbiem. Šī pati miniatūra pārlikumā

saksofonam un klavierēm vai flautai un klavierēm daudzkārt skanējusi arī saksofonistes Maki Kasai (*Maki Kasai*) un flautistes Fumiko Ando (*Fumiko Ando*) interpretācijā. 2007. gada februārī festivāla *Saxophone Music Festival SAXOPHONIA* ietvaros Maki Kasai duetā ar pianisti Eri Isjibasji (*Eri Ishibashi*) vairākos koncertos Rīgā, Iecavā un Gulbenē spēlēja *Lūgšanu* un *Dainu* pārlikumā saksofonam un klavierēm. Mākslinieciem ir arī iecere izdot tvartu, kurā ieskaņotas solodziesmas pārlikumā saksofonam un klavierēm.

4.3.2. Lūcijas Garūtas Klavieru trio dažādu zemju mākslinieku sniegumā

Kas ir galvenie akcenti, ko dažādi mākslinieki izceļ Garūtas kameransambļu interpretācijā? Atbildi uz šo jautājumu meklēšu divos aspektos. Pirmkārt, piedāvāju plašākam ieskatam Klavieru trio interpretāciju analīzi (4.3.2. nodaļa). Šis opuss izraudzīts tādēļ, ka sniedz interesantu iespēju salīdzināt: kā Garūtas mūziku uztvēruši latviešu un kā – cittautu mākslinieki, dažādu pasaules reģionu pārstāvji. Te jāatgādina, ka skaņdarbu caurstrāvo latvisks kolorīts – fonu psiholoģisko pārzdīvojumu atklāsmei veido tautas mūzikas citāti, kas neuzkrītoši ievīti visās daļās: to vidū ir *Pūt, vējiņi* melodija (pirmās daļas blakus partija), rēni melanholiskā *saulrieta* noskaņā ieturētās dziesmas *Noriet saule vakarā(i)* un *Tek saulīte tecēdama* (lēnā daļa), kā arī līgodziesmas (fināls). Klavieru trio interpretācijas izraudzītas vēl kāda iemesla dēļ – salīdzinot ar miniatūrām, šis ir apjomā vērienīgākais un izteiksmē daudzveidīgākais Garūtas kameransambļa darbs. Tādējādi tā atskaņojumi atklāj daudzas iezīmes (problēmas, to iespējamās risinājumus), kas raksturo Garūtas kameransambļu interpretāciju kopumā.

No tā izriet arī otra iecere (4.3.3. nodaļa) – rezumējot trio atskaņojumā novēroto, meklēt sasauci ar citu komponistes kamerdarbu interpretācijām.

Plašākai trio interpretāciju analīzei izraudzīti trīs ansambļu ieraksti. Tos veikuši Latvijas filharmonijas trio (Valdis Jancis, Juris Švolkovskis, Māris Villerušs, 1982), Āzijas mākslinieku trio (Keiko Fudzisiro, Hideto Nomura, Kjongā A Ima, 2005) un Altenberga trio no Austrijas (Klauss Kristiāns Šusters, Amiram Gancs un Aleksandrs Geberts, 2007).

Pirms pievēršanās skaņierakstiem pavisam īsi raksturošu pašu skaņdarbu. Trio sacerēts vienā no gaišākajiem komponistes mūža periodiem. Silvija Stumbre atzīmē, ka *Lūcijas Garūtas dzīvē šai laikā daudz gaismas ienes mazā Laila. Savstarpējā mīla un draudzība, kopīgās rotaļas un muzicēšana, nereti arī Lailas deju improvizācijas komponistes pavadījumā – tas viss piešķir arī radošajam darbam mierīgu, gaišu skanējumu* (Stumbre 1969: 103). Šeit jāatgādina, ka citātā minētā Laila (Lailiņa, 1938–1950), bija komponistes māsa Ernā Reinvaldes meitiņa, kurai viņa bija sirsnīgi pieķērusies un kuras nāvi divus gadus vēlāk ļoti sāpīgi pārdzīvoja. Lailiņas piemiņai veltīts nedaudz vēlāk tapušais Klavierkoncerts

(1951/1955), un trio, lai gan tēlaini atšķirīgs, tomēr dažu formveides un mūzikas valodas paņēmieni ziņā uztverams kā tā priekšvēstnesis (plašāku analīzi sk. 1. pielikumā).

Skaņdarbs iecerēts kā klasiskais trijdaļu cikls. Pirmā, visizvērstākā daļa ir cikla dramatiskais centrs. Trio otrajā, lēnajā daļā savijas tautasdziesmu melodijas, un klusinātais izklāsts piešķir mūzikai zināmu askētismu, ārēju atturību. Taču šajā apvaldītajā skanējumā slēpjas milzu ekspresija, tāpēc otro daļu var raksturot kā trio kluso kulmināciju. Visbeidzot, finālā ieskanas līgodziesmu melodijas, un skaņdarbs beidzas himniski, pacilāti.

Visas trio daļas rakstītas sonātes formā (pirmā daļa – ar ievadu, otrā daļa – sonātes forma bez izstrādājuma, trešā daļa – ar sastatepizodi izstrādājuma vietā).

Turpinājumā piedāvāts trīs interpretāciju secīgs apskats, kam sekos salīdzinošs to izvērtējums.

Latvijas filharmonijas trio versija (1982)

Šīs interpretācijas spilgtākās iezīmes parādās jau pirmās daļas ievadā: sevišķi pasvītrotā mūzikas smagnējība un *zemes spēks*, kas izpaužas visu mākslinieku partijās – temps apzināti tiek *vilīts atpakaļ*, nedaudz uzsverot gandrīz katru taktsdaļu. Šādu atskaņojuma manieri pirmām kārtām, domājams, noteicis pianists Valdis Jancis, jo arī viņa solospēlei ir visai tipiska salīdzinoši lēnu, nesteidzīgu tempu izvēle, kas ļauj ilgāk pakavēties pie dažādām izteiksmes niansēm. Trio ievadā Jancis izceļ kreisās rokas partijā astotdaļu monotono soļojumu, taču vienlaikus ik skaņa viņa sniegunā ir intonatīvi bagāta. Juris Švolkovskis vijoles partiju veido līdzīgā gultnē, īpaši parādot *vaidu* intonācijas (9.–11. t.) – katra no tām izskan ar vienādu spēku, pastiprinot mūzikas statiku.

Galvenajā partijā (*Moderato assai*, no 19. t.) iezīmīgs ir čella dziedājums. Atšķirībā no citu ansambļu čellistiem Māris Villerušs šeit piedāvā nevis vijīgu, viegli plūstošu spēli, bet saglabā jau ievadā aizsākto plašo un noteikto skanējumu. No divām komponistes remarkām (*Cantabile, espressivo*) viņš nepārprotami akcentē otro, dinamikas ziņā šeit valda gandrīz *mezzo forte*, nevis Garūtas ieteiktais *piano*, taču iespaids ir pārliecinošs.

Blakus partijā (*Meno mosso*, no 43. t.) Švolkovskis savā vijoles solo vairās no pasvītroti maigas, klusinātas izteiksmes, melodijai liekot skanēt ekspresīvi un piesātināti. Arī Janča klavierpartijā nav jūtams izteiksmes *saldums* – tā ir tieša, reālistiska un kristāliska, radot asociācijas ar dabas tēlu – skaidra strautiņa burbuļošanu. Čella tonis te ir ekspresīvs un dinamisks. Tādējādi skanējumam nepiemīt sapņains ēteriskums, ko varētu rosināt klusinātā dinamika un vieglais, gaisīgais pavadījuma fons.

Izstrādājums (no 76. t.) kopumā izceļas ar precīzu, skarbu skanējumu. Tā sākumā uzmanību piesaista Villeruša spēcīgā, asā solospēle, kas lieliski saderas ar Janča stingri un

nepielūdzami atskaņotajiem aprautajiem akordiem. Par īsti dramatisku kulmināciju kļūst pirmās daļas reprīze (no 165. t.).

Arī trio otrajā daļā izpaužas ansambļa interpretācijas kopējā iezīme – izteiksmes tiešums, ilustratīvā pieeja, vairīšanās no *salda* sentimenta, sniedzot drīzāk vizuāli ainaviskas asociācijas. Otrās daļas ievadu Jancis atskaņo ritmiski precīzi un nedaudz stiklaini, apveltot ar maziem uzsvariņiem ik ceturtdaļu un tādējādi rosinot paralēles ar spožu un gaišu (bet ne rieta noskaņā ieturētu) saules mirdzumu. Čella un vijoles partijas skan kupli un ekspresīvi, bez delikātā viegluma, kas šajā kontekstā raksturīgs citu ansambļu ierakstiem.

Trešajā daļā spēles ritmiskā pulsācija, uzsvērtās taktsdaļas, smagnējība atgādina īsti latvisku zemnieku deju. Iespējamās paralēles ar vēl kādu Garūtas skaņdarbu – zvejnieku deju *Lielais loms* (1957), kas komponēta klavierēm solo, taču pastāv arī versijā pūtēju kvintetam: arī tajā atainots nedaudz smagnējs dejas solis. Pat daļas visliriskākajā posmā (103.–114. t.) valda noteikts un reālistisks skanējums, daudz nemainot iepriekš vitālo raksturu. Noslēgumā, iespējams, mazliet vairāk varēja akcentēt spožumu un virtuozitāti (no aplūkotajiem ansambļiem to dara Altenberga trio), tomēr arī šajā gadījumā izskaņa pārliecina – tā ir ritmiski skaidra un tvirta.

Āzijas mūziķu trio versija (2005)

Interpretācija iezīmīga ar stingri izturētu ritmu, izvairīšanos no jēlkāda *rubato*. Šāds atskaņojuma veids, šķiet, tomēr nav īsti piemērots Garūtas mūzikas improvizatoriskajai būtībai.

Jau ievadā rodas sajūta, ka pianistes Keiko Fudzisiro spēlei trūkst elastības, katra skaņa apveltīta ar gandrīz vienādu nozīmi, un mūzikas plūdums sadrumstalojas sīkās vienībās. Arī ekspozīcijā izteiktais ritmiskums daudzviet šķiet neiederīgs. Saistījuma partijas otrajā fāzē (35.–38. t.) mūzikas nepielūdzamais ritējums neļauj uztvert viegli rotaļīgo niansi¹⁰² – filigrānās saspēles *staccato* dažādu instrumentu partijās: šķiet, mākslinieki tās nemaz nav pamanījuši. Savukārt blakus partijā (*Meno mosso*, no 43. t.) klavieru materiāls, kurš citkārt pārsteidz ar savdabīgo kokles kolorītu, Āzijas mūziķu interpretācijā nomāc ar monotono un bezkrāsaino izpildījumu.

Turpretī izstrādājuma sākumfāzē (no 76. t.) spēlei, kā norāda Garūta, nepieciešams ass *marcato*; tas prasa izteiktu ritmisku precizitāti, kas lieliski iederas Āzijas mūziķu interpretācijas stilā. Interesanti, ka 98.–102. taktī pianiste nelieto pedāli, un precīzais, pianistiski veiklais piesitiens vērs šo uzbūvi ļoti spriegu un saistošu. Taču liriskajā epizodē

¹⁰² Šai niansei būtu jāienes kontrasts smeldzīgajā, saviļņotajā izteiksmē, priekšvēstot gaišāku noskaņu blakus partijā. Ne velti pavērsienu iezīmē arī tonāli skaņkārtiskā attīstība: šis posms iekļaujas pārejā no *b moll* uz *Des dur*.

(103.–112. t.) *staccato* akordi klavieru labās rokas partijā šķiet pārāk *tieši* izspēlēti, bez trauslās burvības, ko komponiste ietvērusi dzidrajā, apskaidrotajā tēmā – kontrastā visam iepriekšējam.

121.–126. taktī, atgriežoties izstrādājuma spriedzei, pasvītroti ritmiskā spēle atkal ir īsti vietā; precīzi tiek atainoti Garūtas ieteiktie *staccato* un akcenti. Toties sekojošajā *cantabile* (no 127. t.) Keiko Fudzisiro ātrais temps neļauj *iedziedāties* vijolnieka Hideto Nomuras un čellistes Kjongas A Imas spēlētajām melodijām, šeit arī nav ievērota komponistes remarka *Meno mosso*. Iespējams, interpreti, vairoties no pasvītrotas izteiksmības, apzināti jau iekļaujas sekojošajā *agitato* posmā (no 135. t.). Savā ziņā var viņus saprast, jo pārāk izteikta, dziedoša atkāpe šajā vietā sadrumstalotu kopējo virzību uz kulmināciju. Tā sakrīt ar reprīzes sākumu (165. t.) un atstāj plašu, vērienīgu iespaidu, taču būtu iederējies dziedošāks tonis – skanējums ir pārāk ass, sevišķi klavierpartijā.¹⁰³ Interpretācijai kopumā pietrūkst arī čella sulīgā skanējuma. Sevišķi tas jūtams epizodēs, kur šī instrumenta partijā ietverti imitāciju polifonijas elementi, piemēram, 147.–152. taktī. Soloepizodēs čella balss ir pietiekami spēcīga, turpretī posmos, kur nav melodijas, tā varētu nozīmīgāk bagātināt kopskaņu, mīkstinot vispārējo *sauso* iespaidu.

Trio otrās daļas interpretācija ir daudz pārliecinošāka. Tieši šajā liriskajā, bet gandrīz viscaur klusinātajā daļā (izņēmums – reprīzes sākums, 75.–86. t.) būtu jāizvairās no liekas emocionalitātes, priekšroku dodot vienkāršai, skaistai muzicēšanai: ne velti pašas Garūtas skaņurakstā te nav komponistei citkārt raksturīgās patētikas, mūzika ir askētiska un reizē iekšēji dziļa. Āzijas mākslinieku vienkāršā spēle, ritma izlīdzinātais plūdums un dabiskā attieksme vērš kopiespaidu viegli klausāmu un izbaudāmu. Arī trešā daļa ar precīzo atspērīgumu un dzirkstošo raksturu pilnībā atbilst interpretu mūzikas izjūtai. Atskaņojumam piemīt patiess dzīvesprieks un vieglums. Valda Janča, Māra Villeruša un Jura Švolkovska sniegumā šī epizode ir nedaudz smagnēja (jau minētās *zvejnieku dejas* asociācijas), turpretī Āzijas mūziķu versijā tā izskan tik viegli un rotaļīgi, ka drīzāk asociējas ar bērnu nebēdnīgajām spēlēm līgovakarā. Saistošs ir arī neierasti raitais un vieglais līgodziesmas tvērums (sastatepizodes liriskais posms, no 103. t.), lai gan minora tonalitāte un komponistes norāde *cantabile* šeit varētu vadināt uz pavisam citu interpretāciju – skumju un pārdomu pilnu.

Altenberga trio versija (2007)

Šī ansambļa piedāvātā Garūtas skaņdarba versija stipri atšķiras no citu interpretu snieguma – tai piemīt apburoša grācija, plastika, filigrāni *rubato* un vieglums.

¹⁰³ Pati Garūta kā atskaņotājmāksliniece sevišķu uzmanību veltījusi *forte* labskanībai – to apliecina, piemēram, viņas bijusī audzēkne Regīna Pumpure (Pumpure 2007).

Izvēlētais ievada temps nesteidzīgi risina aperceģo mūzikas domu – šeit vērojams pilnīgs pretstats Āzijas trio steidzīgajai, ritmiskajai spēlei. Jau pirmajās taktīs dzirdams, ka mūziķi lielu vērtību veltī *rubato*. Īpaši gribētos izcelt trio pirmās daļas gaišo, saulaino blakus partiju (no 43. t.), kuras pamatā ir *Pūt, vējiņi* melodija – tā iezīmīga ar klavieru arpedžo virknēm, radot asociācijas ar kokles skanējumu, un Altenberga trio pianista snieģumā šis posms skan īpaši trausli, krāsaini. Uz tik maīga un trausla pavadījuma fona vijolnieks var spēlēt savu melodiju klusināti un viegli – tā vienalga būs spilgta un izteiksmīga. Dziedoši un brīvi čellists iesāk monologu pirmās daļas izstrādājumā (no 76. t.), lēnām kāpinot mūzikas spriedzi, vijolei izteiksmīgi piebalsojot. Īpaši saistoša šķiet epizode *Meno mosso* (no 103. t.), kur čells kopā ar klavierēm veido lirisku atkāpi: šeit pianists atšķirtībā no Āzijas trio dalībnieces monotonā akordu *staccato* pilnībā ļauj izpausties čella solo, ārkārtīgi klusi un trausli atskaņojot pavadījumu klavieru labās rokas partijā. Uzskatu, ka tieši šī epizode ir viens no mūziķu augstās profesionalitātes apliecinājumiem, jo tehniski tā ļoti grūti izpildāma: akordu faktūra provocē smagu un statisku atskaņojumu, savukārt komponistes norāde *pianissimo* un epizodes trauslais tēls prasa pavisam citu spēli – precīzu, bet aizplīvurotu. Tādējādi pianistam nepieciešama augsta tehniskā meistarība, jo, tik klusi atskaņojot šādu materiālu, gribot negribot sāk *izkrist* atsevišķas skaņas. Klauša Kristiāna Šustera snieģumā šajā epizodē ievēroju mazu profesionālu *viltību* – spēlējot akordus *staccato*, pianists ļoti minimāli un filigrāni lieto pedāli, tādējādi *staccato* nekļūst pārāk nomācošs. Iespējams, tā pat nav īsta, bet gan t. s. roku pedalizācija, ko Aleksandrs Nikolajevs raksturo šādi:

S. Feinbergs [pianists un ievērojams klavierspēles pedagogs Samuils Feinbergs – *D. E.*]..pievērsš uzmanību ar pašu pedalizācijas jautājuma nostādni, kur viņš nošķir divus aspektus: roku pedalizācija (pirksta aizturēšana uz klaviatūras) un kāju pedalizācija ar visām tās tehniskajām un skanējuma iespējām (Nikolaev 1973: 14).

Bez šaubām, pedalizācijas veids atkarīgs no daudziem apstākļiem, un to iestudēt kādai konkrētai epizodei ir gandrīz nepiespējami – tas atkarīgs gan no instrumenta, gan telpas akustikas:

[..] Nav iespējams precīzi noteikt labā pedāļa lietošanas „devu”, kas atkarīga no kājas nospiešanas stipruma (pilns pedālis, puspedālis u. tml.), pedāļa noņemšanas ātruma un tā darbības konkrētā laikposma. Praktiski to visu kontrolē atskaņotājs, turklāt pianists vienmēr ievieš kādas korekcijas savā pedalizācijā, ņemot vērā akustiskās iespējas un instrumenta kvalitāti (Nikolaev 1973: 14).

Līdz ar to grūti kādu no pedalizācijas paņēmienu rekomendēt kā vispārēju ieteikumu – sevišķi šajā konkrētajā epizodē, kur pianists, iespējams, lieto roku pedāli, jo citā akustiskajā risinājumā tas var iegūt nevēlamu efektu.

Reprīzē (no 165. t.) mūziķi ne reizi nezaudē kontroli pār skaņas kvalitāti, viņi spēlē dziedoši un aizrautīgi. Taču skanējumam pietrūkst *zemes spēka*, spilgtas, viendabīgas

kulminācijas, *marcato*. Gribētos dzirdēt vairāk tiešuma, izteiksmes saasinātības. Tiesa, *fortissimo* pašā daļas izskaņā ir emocionāli spēcīgs un spožs.

Trio otro daļu Altenberga trio versijā ir pamats dēvēt par šīs mūzikas ideāla iemiesojumu. Vienkāršība un ritmiskums klavierpartijā apvienojas ar ļoti dziedošu, krāsainu vijoles un čella solo. Iespējamās asociācijas ar skaistu saules mirdzu, kas zaigojas dažādās krāsās pirms norieta (kā jau atzīmēts, komponiste izmantojusi divas tautasdziesmas, pirmā no tām – *Noriet saule vakarā(i)*, otrā – *Tek saulīte tecēdama*). Īpašu uzmanību saista daļas izskaņa *ppp* dinamiskā (no 119. t.). *Tek saulīte tecēdama* vijolnieka sniegunā skan kā tālas, zvaigžņotas miglas aizplīvurota – tik daiļa un trausla kā Mocarta melodijas. Liegu un reizē ārkārtīgi precīzu fonu veido klavieru melodiskā līnija: abu instrumentu kopspele *ppp* dinamiskā ir tik harmoniska, ka rodas vēlēšanās aizturēt elpu līdz pat daļas izskaņai, lai ar izelpu nepārtrauktu netveramo mūzikas mirdzumu.

Trešās daļas ievads Altenberga trio sniegunā veidots kā nesteidzīga *iespēlēšanās*, mūziķu un dejojāju *iesildīšanās* pirms dejas soļa. Savukārt galvenās partijas iestāšanos iezīmē raitis, viegls un atsperīgs rotaļīgums. Dzirkstoši kā šampanietis sprēgā galvenās partijas materiāls filigrānā dažādo štrihu kopskaņā. Mūziķu spēle ir tik aizrautīga, ka šķiet – tūlīt tie pametīs savus instrumentus, sadosies rokās un laidīsies raitā dejā. Dziedoši un izteiksmīgi, ar maksimālu emocionālo atdevi, seko līgodziesmas melodija (no 103. t.), pārmaiņus iemirdzoties viena vai otra instrumenta partijā. Krāšņs un spožs ir Klavieru trio noslēgums.

* * *

Vērtējot triju ieskaņojumu radīto kopiespaidu, jāsecina, ka tajos spilgti izpaužas arī nacionālo skolu atšķirības. Āzijas mākslinieku spēle gan šajā ierakstā, gan dažādos koncertos un meistarklasēs bieži iezīmīga ar ļoti izteiktu ritmiskumu un virtuozu tehniku, vieglumu un elastību – visgrūtākās pasāžas tiek veiktas bez mazākās piepūles. Bet tajā pat laikā interpretācijai reizēm trūkst formas izjūtas lielās līnijās, plaša, vērienīga skanējuma – iezīmju, kas tik ļoti izteiktas krievu interpretācijas skolai un tā vai citādi ietekmējušas arī latviešu atskaņotājmākslu.

Dažāda ir trio dalībnieku attieksme pret *rubato*. Āzijas mākslinieku spēlē tas lietots minimāli, turpretī Altenberga trio interpretācijai piešķir sevišķu oriģinalitāti: *rubato* ir tik netverams un unikāls, ka nevarētu tikt speciāli iestudēts un līdz ar to atkārtots. Tajā pašā laikā šāda spēja – improvizēt uz skatuves – nav vienīgais priekšnoteikums augsta līmeņa atskaņojumam. Latvijas filharmonijas trio sniegunu varētu dēvēt par savdabīgu *quasi rubato* – ir pārdomātas visas fermātas, tempa maiņu epizodes. *Rubato* jomā šeit iezīmējas zelta vidusceļš, jo salīdzinājumā ar Altenberga trio spēli tas lietots daudz samērīgāk un mazāk – tikai atsevišķu frāžu noslēgumos vai pirms nozīmīgu posmu sākuma.

Īpašs rakurss triju interpretāciju salīdzinājumā atspoguļo pianista darba specifiku un saistīts ar pedalizāciju. Āzijas trio spēlē pedālis lietots skopi, atskaņojums šai ziņā daudzviet šķiet pārlietu sauss. Visaizrautīgāk pedāli izmanto Valdis Jancis, tādējādi bagātinot, paplašinot klavieru skanējumu. Tiesa, vietumis šīs biežās krāsas ir pat pārspīlētas. Savukārt Altenberga trio pianists Klauss Kristiāns Šusters iezīmē smalkas un filigrānas pušņu saspēles, liekot par pedāli tikai nojaust, taču nelievojot to plaši un ilgstoši. Tā neapšaubāmi ir augsta meistarība, jo jāatceras, ka pedālis ir tikai līdzeklis koloristikas veidošanā.

Lai cik valdzinošs būtu Altenberga trio sniegums, visatbilstošākā skaņdarba patiesajai idejai šķiet Latvijas filharmonijas trio spēles maniere – smagnējais spēks un izteiksmes tiešums, kas rosina asociācijas ar latvisko zemes arāja tēlu. Tomēr arī Altenberga trio muzicēšanas vieglums un poēzija atklāj būtisku komponistes personības šķautni.

4.3.3. Galvenās tendences Lūcijas Garūtas instrumentālo kameransambļu interpretācijā

Salīdzinot trīs aplūkotās trio versijas ar citu Lūcijas Garūtas kameransambļu atskaņojumiem, konstatēju vairākas sasauces. Tās aplūkojot, arī izkristalizējas galvenās tendences šīs komponistes kameransambļu interpretācijā, kurām turpinājumā pievērsīšos plašāk.

Starp Klavieru trio ieskaņojumiem **vispārējās koncepcijas** ziņā spilgtāko iespaidu atstāja Latvijas filharmonijas trio un Altenberga trio sniegums. Abas šīs interpretācijas dažā ziņā uztveramas kā pretpoli. Latvijas filharmonijas ansambļa spēle iezīmīga ar spēcīgām kulminācijām, dramatismu, ekspresiju – jo īpaši spilgti tā izpaužas pirmajā daļā. Altenberga trio versija ir daudz smalkāka, klusinātāka, vairāk liriskām niansēm bagāta, vijīga un elastīga.

Jāatzīmē, ka tieši latviešu mākslinieki visveiksmīgāk veido pirmās daļas kulmināciju un pēckulminācijas zonu, 169. taktī tikai nedaudz mazinot skanējuma spēku (autores remarka rāda, ka jāpāriet no *ff* uz *mp*) un saglabājot mūzikas dramatisko noskaņu. Turpretī Altenberga trio šeit *lauž* kulminācijas līdzšinējo raksturu un atgriežas daļas sākumā skanējušās galvenās partijas domīgajā un apcerīgajā raksturā. Šī epizode vispār ir problemātiska, jo kulminācija tiek ilgstoši gatavota, taču aptver vien četras taktis.

Līdzīgu interpretācijas alternatīvu – akcentēt dramatisko vai lirisko šķautni – piedāvā ne tikai Klavieru trio, bet arī citi Garūtas kameransambļa darbi. Tas izriet no komponistes mūzikas būtības, tās romantiskās spontanitātes un jūtu mainības. Svarīgi ir saglabāt emocionāli silto toni, bet, vai to pasniegt kaismīgi un patētiski, vai intīmi liegi, sirsnīgi – daudzos gadījumos te nav vienas atbildes. Šādu daudznozīmību vērojam, piemēram, salīdzinot divas *Lūgšanas* versijas: vijolniece abos gadījumos ir Rasma Lielmane, bet klavierpartiju vienā versijā skaņierakstā spēlē Arturs Ozoliņš, otrā – Ventis Zilberts (abi ieraksti 2002). Pianistu radošās personības ir spilgti atšķirīgas, un tas ietekmē interpretāciju

kopumā. Ozoliņa versijā šī ir sāpju pilna, ekspresīva, aizrautīga lūgšana Visaugstākajam, izteiksmīgi izrunājot, it kā *izrečitējot* katru intonāciju, radot īstu vārdu skanējuma ilūziju. Šī lūgšana ir sauciens pēc palīdzības, tā pārsteidz ar savu spilgtumu, izteiksmību, kas arī bijis Ozoliņa apzināts mērķis.¹⁰⁴ Turpretī Venta Zilberta skatījumā miniatūra iegūst pavisam citu veidolu – tā ir kā pazemīga, klusa lūgšana pusbalsī, introvertas, intīmas pārdomas, nedaudz ar filozofisku noslieci.

Šī atšķirība izriet no abu mākslinieku spēles stila. Līdzīgi kā klavierdarbu ieskaņojumos, arī *Lūgšanas* klavierpartijā Ozoliņš pievērš īpašu uzmanību ne vien galvenās melodijas, bet arī katras piebalss, atšķirīgu tembra nianšu izcēlumam, atklājot mūzikas materiāla daudzveidību. Viņa pianisma stilam raksturīgs improvizatorisks dinamikas un tempa tvērums: jau ievada pirmajās četrās taktīs izmantots *rubato*, turklāt sākummotīvs, otrreiz atkārtojoties, skan pavisam citādi – kā atbalss, klusinātā dinamikā; jūtams, ka pianists brīvi izbauda ikvienu mūzikas pavērsieni. Ventis Zilberts ievadu atskaņo pilnīgi pretēji – apvienojot četrakti vienotā elpojumā, ar tendenci uz *crescendo*, līdz ar to plūstoši pievedot pie solista partijas. Arī kopumā Zilberta spēlei raksturīgs vienmērīgs, izlīdzināts plūdums, loģiska un paredzama skaņdarba dramaturģija.

Jau šis salīdzinājums norāda, ka būtisks interpretācijas aspekts saistīts ar **tempa** izvēli. Vienotus ieteikumus šeit nav iespējams dot, jo tempa atšķirības atspoguļo mākslinieku iecerēto tēlaino koncepciju, kura var veidoties dažādi. Aplūkotajās Klavieru trio versijās vairāk pārliecina tie interpreti, kas izraudzījušies lēnākus tempus – Latvijas filharmonijas un Altenberga trio mākslinieki, jo viņi paspēj iedziļināties mūzikas niansēs, kas sevišķi svarīgi liriskajās epizodēs. Tomēr šo salīdzinājumu nevar absolutizēt, jo kameransambļa miniatūru ieskaņojumos spilgtu sniegumu rada arī ātrāka tempa piekritēji, tātad svarīgs nevis temps pats par sevi, bet konteksts. Un šeit gribētos paust kādu rekomendāciju: tieši tiem interpretiem, kas Garūtas mūzikā izvēlas ātrākus tempus, būtu svarīgi izmantot *rubato* – tas ir galvenais priekšnoteikums, lai izraudzītais temps neradītu steigas iespaidu, nenomāktu ar savu pārlietu lietīšķo pulsa vienmērību (kā tas ir Āzijas trio sniegumā).

Savukārt lēnāka tempa piekritēji spēj pārliecināt, arī muzicējot nosacīti akadēmiskākā, vienmērīgi izlīdzinātā manierē. To rāda, piemēram, *Dainas* versija vissenākajā skaņierakstā – vijolnieces Lidas Rubenes un pianista Jevgeņija Krāmera sniegumā (1955). Miniatūra šajā interpretācijā ieturēta izteikti lēnā tempā (ceturtdaļai atbilst metronoma norāde 52). *Rubato* gandrīz nav izmantots, mūzikas tēls ir rāms un līdzsvarots, un vienmērīgajā plūduumā tas gūst nedaudz episku nokrāsu – kā dūmakā tītas atmiņas par kādu skaistu dzīves epizodi. Tādējādi

¹⁰⁴ Par to pārliecinājos meistarklasēs Toronto, kad, klausoties manu spēli, Arturs Ozoliņš bieži norādīja: *Lūdzu, atskaņojiet šo epizodi spilgtāk!* (Ozoliņš 2011).

Daina izskan ar pagātnē vērstu nostalgiju. Līdzīga koncepcija, gan izraugoties nedaudz ātrāku tempu (ceturdaļai atbilst metronoma norāde 69), raksturīga Rasmus Lielmanes un Venta Zilberta *Dainai* (2002). Turpretī Valda un Ievas Zariņu versijā (1977) šī miniatūra drīzāk uztverama kā sapņojums par nākotni – cerības, pacilātības garu akcentē gan ātrāka tempa izvēle (ceturdaļai atbilst metronoma norāde 84), gan spilgts *rubato*: abu mūziķu sniegunam raksturīga izteikta brīvība, netverama lidojuma, gaisīguma izjūta. Izteiktiem *ritenuto* seko strauji *accelerando*. Abu instrumentu skanējums ir saliedēts, taču neparedzams un tādēļ jo intriģējošāks.

Līdzīgu pretstatu pāri vērojam *Nāras dziesmas* ieskaņojumos. Flautista Viļņa Strautiņa un pianistes Intas Villerušas versijai (1972) raksturīgs akadēmiskāks spēles veids, kas izpaužas vienmērīgā tempa ritējumā un izlīdzinātā, mierīgā atskaņojuma manierē, radot vīziju par skaistu dabas ainavu. Arī šeit, līdzīgi kā Rubenes un Krāmera sniegunā, valda salīdzinoši lēnāks temps (ceturdaļa ar punktu atbilst metronoma norādei 52): flautas solo nesteidzīgi, nedaudz domīgi risina mūzikas pavedienu. Pavisam citu pieeju pauž flautistes Ilonas Meijas veiktais *Nāras dziesmas* ieskaņojums (2010, pie klavierēm promocijas darba autore; metronoma norāde ceturdaļa ar punktu – 66). Improvizatoriska brīvība, impulsivitāte, pat nedaudz kaprīzs spēles gars ir raksturīgas iezīmes šīs flautistes sniegunā; *Nāras dziesmā* tās izpaužas biežās, negaidītās tempa maiņās, spilgtos dinamikas kontrastos. Īpaši uzskatāmi abu interpretāciju atšķirība atklājas tieši skaņdarba noslēgumā: Viļņa Strautiņa un Intas Villerušas spēlē pirms kodas (115.–120. t.) iezīmējas viens no viņu nedaudzajiem *rubato*, noslēgums ir lēns un nesteidzīgs, ar *ritenuto*. Savukārt Ilona Meija rīkojas pretēji – posmu pirms kodas (115.–120. t.) viņa atskaņo nevis *ritenuto*, bet gan *accelerando*, atklājot skaņdarbu pavisam jaunā gaismā – rotaļīgi nebēdnīgā. Jāpiebilst, ka šī tempa maiņa ir pašas mākslinieces ideja, kas neizriet no komponistes norādēm nošu tekstā. Noslēgums flautistes interpretācijā ir veiklā tempā, bez *ritenuto*, akcentējot mūzikas kaprīzi netveramo niansi.

Arī *Nožēlas (Dramatiska momenta)* interpretācijās izraudzīts krasī atšķirīgs temps: piemēram, Rasmus Lielmanes un Venta Zilberta atskaņojumā (2002) tas ir izteikti lēns (ceturdaļai atbilst metronoma norāde 56) un atklāj mūzikas smagnēji grūtsirdīgo šķautni. Nedaudz ātrākā tempā (ceturdaļai atbilst 58), taču līdzīgā, smagnējā un reizē skumji apcerīgā traktējumā skan arī Valda un Ievas Zariņu interpretācija (1977). Savukārt Tatjanas Ostrovskas un šī darba autores sniegunā (2010) valda krietni ātrāks temps (ceturdaļai atbilst 80), kas akcentē pavisam citu skaņdarba rakursu: mūzikas tēls ir nemiera, spriedzes pilns, ko apliecina daudz spējāki *crescendo* un *diminuendo* (1.–4. t.) vijoles solopartijā; tie iezīmē nevis smagnēju un rezignētu noskaņu, bet gan satraucošu, nemiera pilnu, baisu izjūtu. Un arī šāda tempa izvēle būtu attaisnojama, jo jāpievērš uzmanība vēl kādai niansei: komponiste

skaņdarba sākumā ir sniegusi remarku ne tikai *Lento*, bet arī *ma non troppo*, kas nozīmē, ka izraudzītajam tempam nevajadzētu būt izteikti lēnam.

Vēl viens aspekts, kas jo īpaši nozīmīgs kamermuzicēšanas kontekstā, ir **ansambļa atskaņotājpartiju attiecības, spēles balanss** (dinamikas, tembra, frāzējuma ziņā). Arī šai ziņā starp ansambļiem vērojamas atšķirības. Latvijas filharmonijas trio sniegunā priekšplānā izvirzās solistisks gars – visi mākslinieki muzicē ekspresīvi un piesātināti. Savukārt vissaliedētākā, harmoniskākā saspēle raksturīga Altenberga trio; interesanti, ka šādu iespaidu austriešu mākslinieku sniegums atstāj pat brīžos, kad dažādu partiju dinamikas profils vai frāzējums atšķiras. Šai ziņā neparasts un spilgti veidots ir, piemēram, posms Garūtas Klavieru trio trešās daļas 110.–111. taktī (sastatepizodes ietvaros), kur klavierpartijā *mezzo forte* dinamikai gaidītā kāpuma vietā nākamajā (111.) taktī seko pēkšņš *più piano*, savukārt vijoles un čella partijā, gluži pretēji, *più forte*. Varētu pat šķist, ka tā ir pieraksta kļūda, taču Altenberga trio vijīgajā, elastīgajā sniegunā šī dinamikas daudznozīmība atstāj visnotaļ dabisku iespaidu.

Garūtas polifonā domāšana ne viscaur paredzējusi visiem instrumentiem vienotu frāzējumu. Reizēm pat ir pamats veidot savdabīgus frāzējuma un tēlainos *kontrapunktus* dažādās partijās, un viszartiskāk šo iespēju atkal izmantojis Altenberga trio. Tā, piemēram, trešās daļas sastatepizodes liriskajā posmā (no 103. t.), kur ieskanas tautas melodija *es moll*, uzmanību piesaista klavierpartijas kolorīts – pianista Klusa Kristiāna Šustera rotaļas ar *legato* un *staccato* štrihu un uzsvāri uz vieglajām taktisdaļām piešķir mūzikai nebēdnīgu, skercozu izteiksmi, nonākot neparastā konfliktā ar čella skumjo dziedājumu.

Raksturojot kameransambļa miniatūru interpretus, jāatzīst, ka tik izteiktus dinamikas vai frāzējuma *kontrapunktus* viņu muzicēšanā nesaklausīsim – divu instrumentu kopspēle šajā ziņā arī piedāvā mazāk iespēju nekā trio. Attiecības starp ansambļa dalībniekiem daudzējādā ziņā izriet no viņu personībām. Visspilgtāk to parāda vijolnieces Rasmus Lielmanes kopspēle ar Arturu Ozoliņu un Ventu Zilbertu *Lūgšanas* interpretācijā (2002). Ozoliņa muzicēšana ir tik temperamentīga un ekspresīva, ka veidojas spilgts dialogs starp vijoli un klavierēm, tādējādi prioritātes nav nevienam no instrumentiem. Šajā ansablī attiecības daļēji līdzīgas Latvijas filharmonijas trio dalībnieku – triju solistu – attiecībām. Savukārt duetā ar Ventu Zilbertu daudz spilgtāk iezīmējas Rasmus Lielmanes – solistes loma; klavierspēle ir pavadoša, klusināta, taču joprojām nozīmīga un tembrāli bagāta.

Vislielāko dažādību dinamikas balansa ziņā vērojam *Nožēlas (Dramatiska momenta)* interpretācijās.

Rasmus Lielmanes un Venta Zilberta duetā (2002) nepārprotami iezīmējas abu mūziķu – solistu gars: Lielmane muzicē spriegi un ekspresīvi, bet arī Zilberts izteiksmīgi izceļ ikkatru

iezīmīgāko harmoniju un melodisko intonāciju – nevis *pavadot*, bet gan līdzvērtīgi *sarunājoties* ar solisti. Pianists interesanti atklāj motīvu sasaukšanos skaņdarba sākumā (1.–4. t.) un disonanto dubultdominantes akordu skaudro skanējumu (6.–8. t.); kulminācijas zonā (49.–52. t.) viņš diferencē savas partijas materiālu, parādot gan akordu secībā ieslēptu melodisko līniju labās rokas partijā, gan melodiju kreisās rokas partijā. Tādējādi viņa spēle ir ļoti saistoša un, neskatoties uz lēno tempu, klausītāja uzmanība neatslābst ne mirkli. Jāpiebilst, ka šāds atskaņojums būtiski atšķiras no *Lūgšanas*, kur Zilberts duetā ar Lielmani ir delikāti klusināts – tas tikai apliecina, ka īsts meistars interpretācijā spēj būt patiesi dažāds un radošs.

Savukārt Valda un Ievas Zariņu interpretācijā (1977) priekšroka nepārprotami dota solistam, ļaujot vijolei izvirzīties priekšplānā. Tās tonis ir ļoti sulīgs, piesātināts, tembrāli bagāts, kamēr klavierpartija it kā *paslēpusies* vijoles ēnā.

Analizējot vijolnieces Tatjanas Ostrovskas un manu kopspēli (2010), jāatzīst, ka esam gājušas citu ceļu – ātrāka tempa izvēle nekā abos iepriekš aplūkotajos atskaņojumos rosinājusi arī vienotu spēles stilu un kompaktāku skaņdarba formas tvērumu. Līdz ar to atsevišķas detaļas, piemēram, izteiksmīgā motīvu sasaukšanās (1.–4. t.), kā arī īpatnējās harmoniskās krāsas tiek izceltas daudz mazākā mērā – drīzāk iepludinātas kopējā skanējumā, liekot klausītājam tās vien nojaust, acumirkļīgi sajust to *smaržu*, bet ne ilgstoši izbaudīt. Priekšplānā izvirzās abu mūziķu kopējais elpojums, vienota frāzējuma un dinamikas izjūta.

Īsi rezumējot šo salīdzinājumu, varam teikt, ka pirmajā modelī (Rasma Lielmane – Ventis Zilberts) abu atskaņotāju attiecībās valda frāzējuma un dinamikas *polifonija* (katrs veido savu līniju, to atšķirības viegli uztveramas), otrajā (Valdis Zariņš – Ieva Zariņa) – frāzējuma un dinamikas *homofonija* (vijoles solo priekšplānā, klavieres tam pilnībā pielāgojas, klusinātas), bet trešajā (Tatjana Ostrovskā – Dzintra Erliha) – frāzējuma un dinamikas *unisons*: visi *crescendo*, *diminuendo* un citas skanējuma gradāciju maiņas abu instrumentu partijās atveidotas vienādi, arī vienā dinamikas līmenī. Tādējādi *Nožēlas* interpretācijas koncentrēti parāda, savā ziņā sintezē visas iepriekš atsevišķi aplūkotās tendences, kas raksturo atskaņotājpartiju attiecības instrumentālā kameransambļa ietvaros.

5. NODAĻA

VOKĀLĀ KAMERMŪZIKA UN TĀS INTERPRETĀCIJA

5.1. Dzejas avoti

5.1.1. Lūcija Garūta – dzejniece

Sacerēt dzeju pašas mūzikai – šāds talants komponistei sniedz neatsveramu priekšrocību, brīvības izjūtu, iespēju neiegrozot sevi ar citu dzejnieku rakstītajām rindām. Garūta ir ne vien daudzu savu dziesmu vārdu autore, bet arī radījusi tekstus operai *Sidrabotais putns* (1938) un kantātei *Viņš lido* (1961).

Mīlestība uz dzeju un literatūru kopumā komponistei acīmredzot bijusi iedzimta. Guntars Pupa viņas septiņdesmitgadei veltītā rakstā atzīmē:

Tieksme radīt pārņem viņu jau agrā bērnībā. Sākumā tā vēl ir tīri intuitīva un parādās tiklab pirmajās kompozīcijās, kā improvizētās teātra izrādēs, kuras viņa uzved kopā ar māsām Olgu un Ernu. Pirmajos skolas gados tam pievienojas mēģinājumi literatūrā. Cenšoties ietvert savu fantāziju vārdos, uzdzirkstī ne viena vien atziņa, piemēram, „Mūzika ir dvēseles elpa” (Pupa 1972: 6).

Silvija Stumbre vēsta, ka apmēram 7–9 gadu vecumā tika iekārtota klade *Lūcijas Garūtas romānu, teātru lugu un pasaku krājums ar mākslīgi krāsotām bildēm* (Stumbre 1969: 14). Diemžēl tā nav līdz mūsdienām saglabājusies.

Ielūkojoties komponistes sarakstē ar tuvākajiem draugiem – vēstulēs, apsveikuma kartītēs, pat dāvinātajos nošu krājumos – redzam, ka dzejas rindas Garūtai raisījušās dažādās situācijās. Sarakste ar Mildu Brehmani-Štengeli apliecina, ka dzejas formā komponiste izteikusi ne vien apsveikumus un vēlējumus, bet arī rūpes un sirdsēstus – piemēram, viena no vēstulēm Garūta šādi paudusi bažas par viņas jaunākās māsas Ernas Reinvaldes (*Ernīša*) veselības stāvokli.¹⁰⁵

Šajos *sadzīves* dzejojumos komponiste daudz vārdu lietojusi pamazināmā formā (deminutīvos), padarot dzejas tekstu un veltījumu sirnīgāku, intīmāku. Lūcijas Garūtas fonda vadītāja Daina Pormale atceras, ka Garūtu ģimenē tas bijis ļoti raksturīgi – savus ģimenes locekļus dēvēt pamazināmā formā: Lūcītis, Ernītis, Olītis u. tml. (Pormale 2008). Jāatzīmē, ka Garūtas solodziesmu tekstos šāda pamazināmo vārdu forma biežāk sastopama dabas un bērnu tematikas dziesmās, bet reti – patriotiskajās, reliģiskas ievirzes un mīlas lirikas dziesmās.

¹⁰⁵ *Kad celies no rītiem salauzta, vārga, /Ar pirmajiem soļiem pie manis Tu nāc. / Es redzu ciešanas sejā Tavā, /Es redzu, cik grūti Tu dienu sāc./ Tu brīžiem sabrūc – rit asaras gaužas,-/ Jo veikt vēlies vairāk, kā ķermenis spēj. / Tad atkal kājās /Tu celies strauji, /Un atkal rit soļi, – Tu ej un ej... / Ai, māsiņa labā, iz sāpēm ceļ Tevi / Spēks cildens, visvarens – palīdzēt griba, /Jo dvēselē Tavā kā sildoša gaisma, / Kā mūžīgā uguns deg Mīlestība. Lūcītis, 1972. g. 3. sept. rakstīts. Domāju par savu Ernīti, viņu mājās gaidot, un dzirdēju šos vārdiņus. Gribu Tev to nosūtīt. Vārdiņi jau ir skumji, bet tāda ir patiesība... (Garūta 1972b).*

Garūta vienmēr uzsvērusi, ka dzeja viņai rodas kopā ar mūzikas skaņām:

Nekad man nav bijis iepriekšēja nodoma rakstīt dziesmu vai cita žanra skaņdarbu ar savu tekstu, jo vienmēr esmu mīlējusi dzeju un mūsu dzejnieku darbus. Bieži jauna skaņdarba ideja, vārdi un mūzika manī dzimst vienlaicīgi [bieži, bet ne vienmēr! – D. E.]. Apzinoties, ka neesmu dzejniece un ka no literārā viedokļa šādiem maniem darbiem varētu būt trūkumi, pēckara gados vairākkārt esmu lūgusi dzejnieces Mirdzas Ķempes konsultācijas (Stumbre 1972).

Vai Garūtas dzeja spēj eksistēt bez mūzikas? Knuts Lesiņš grāmatā *Problēmas un sejas latviešu mūzikā* (1939) to apšaubā. Kā īpašu vērtību viņš izceļ tieši mūzikas un vārda vienotību:

Garūta-dzejniece tomēr nav līdzvērtīga Garūtai-komponistei, tādēļ ārpus pašas iecerētās mūzikas viņas tekstos būtu maz dzejisku vērtību. Bet vārda un melodijas vienlaicīga sacerēšana, bez šaubām, dod priekšrocību (Lesiņš 1939: 55–56).

Un tomēr: caurskatot daudzu Garūtas dziesmu tekstus, esmu nonākusi pie secinājuma, ka māksliniecei piemīt arī savdabīgs dzejnieces talants, poēzijas izjūta. Daudzos aspektos viņas dzejas izteiksme sasaucas ar mūzikas izteiksmi, ko arī apliecina turpinājumā sniegtais Garūtas solodziesmu tekstu kopprakturojums.

Komponiste sacerējusi divu veidu tekstus – pirmie ieturēti t. s. brīvajā dzejā jeb verlibrā (*Draugs, Mans sapni, Svētā mīla* u. c.) un savu vērtību iegūst tieši mūzikas kontekstā, savukārt otrs var nodalīt no mūzikas kā patstāvīgu dzeju (*Vakara blāzmā, Aijā dziesmiņa, Tautai* u. c.). Otrā veida tekstus raksturo spēcīgāk izteikta dzejas simetrija, atskaņas, izteiksmīga un bagāta valoda. Interesanti, ka arī mūzika pakļaujas tekstam un atkarībā no tā veidojas vai nu simetriskas, strukturā skaidras un kvadrātiskas uzbūves, vai arī brīvs caurviju plūdums, sekojot komponistes mirkļa impulsam. Un vēl kāds vērojums. Analizējot tekstu un mūziku atsevišķās dziesmās, konstatēju – jo dziesmai spilgtāks, krāšņāks, patstāvīgāks teksts, jo vienkāršāks un *pavadošāks* ir tā iemiesojums mūzikā (tas izpaužas *Aijā dziesmiņā, Vakara blāzmā* un dziesmā *Dzimtene pavasarī*). Savukārt – jo krāšņāks, dažādām hamonijām piesātinātāks, izteiksmīgāks dziesmas muzikālais saturs, jo nepatstāvīgāks, no mūzikas grūtāk atdalāms ir teksts. Šo otro tendenci pārstāv dziesmas *Mans sapni, Svētā mīla* u. c.

Salīdzināšu divus 1926. gadā tapušu Lūcijas Garūtas solodziesmu tekstus, kuros spilgti izpaužas viņas rakstības stilam tipiskas iezīme.

Mans sapni

*Mans sapni,
mans klusais sapni,
mans brīnišķīgais melno acu sapni.
Ak teic tu man, kādēļ,
ak teic tu man,
kādēļ man jāmin,
ko tavas melnās acis pauž,
Ak, teic tu man, kādēļ,
ak, teic jel man, kādēļ
mana dvēsele ap tevi nu sapņus gaišus,
nu sapņus ilgu pilnus auž.
Mans sapni,
mans klusais sapni,
mans saldaiss un sāpju pilnais melno acu sapni...*

Draugs

*Mans draugs,
mans labais draugs,
mans mīlais tuvais dvēšles draugs.
Teic, kāds liktens brīnišķīgs mūs kopā sien?
Par tevi mīlas sapņu nav nekad man bijis,
Ap mani mīlas sapņus neesi tu vijis,
Un tomēr tuvi mēs viens otram esam,
Dziļ-dziļi dvēselēs viens otru nesam.
Es zinu, draugs, kad drūmais vecums nāks,
kad nespēks gurdinošs mūs abus māks,
Kad visi, kas mūs kādreiz mīlējuši,
mūs aizmirstus būs sāpēs pametuši,
Tu būsi tas, kā mīlās rokās
es spēšu asras klusināt,
Es būšu tā, pie kuras krūtīm
tu spēsi sāpes izraudāt,
Mans draugs,
mans labais draugs,
mans mīlais tuvais dvēšles draugs.*

Abu dziesmu teksti ir nepārprotami līdzīgi un atklāj vairākas Garūtas dzejai raksturīgas iezīmes.

- Dziesmas sākas ar uzrunu, un tādējādi apliecina sevišķu tiešumu, izteiksmību, degsmi, vēršoties pie uzrunātā objekta. Līdzīgi piemēri sastopami arī citās dziesmās – *Svētā mīla* (*Nāc, mīla, nāc..*), *Drūmās dienās* (*Mana dzimtene, mana dzimtene, kad tev gaišas dienas nāks..*), *Lūgšana* (*Sargi, Dievs, sargi, Dievs, sargi tos, kas svešumā klīst..*) u. c. Un vēl: iespējams, ka kantātē *Dievs, Tava zeme deg!* izmantotais Andreja Eglīša dzejolis Garūtu tik ļoti saistīja arī dēļ kaismīgās uzrunas intonācijas, kas tik radniecīga viņas pašas dzejas izteiksmei.
- Sākumuzrunas vārdi bieži tiek atkārtoti divreiz vai trīsreiz (sk. arī *Drūmās dienās* un *Lūgšana*). Dziesmās *Mans sapni* un *Draugs* tas ir atkārtojums, kas ietver emocionālu kāpinājumu un lēnām paplašina uzrunas sākotnējo tekstu: *Mans sapni, mans klusais sapni, mans brīnišķīgais melno acu sapni* [...] / *Mans draugs, mans labais draugs, mans mīlais tuvais dvēšles draugs* [...]. Te vērojama sasaukšanās ar paņēmienu, ko komponiste izmantojusi arī savā mūzikā – daudziem viņas kamerdarbiem raksturīgo sākummotīva variēto, paplašināto atkārtojumu (sīkāk sk. 2. nodaļu, par variantveides lomu Garūtas kameramūzikas formveidē)
- Abos citētajos dzejoļos – *Mans sapni* un *Draugs* – vārsnās vērojama trijdaļība: proti, Garūta mīl dzejoļa noslēgumā tieši vai variēti atkārtot teksta sākumrindiņas. Arī daudzu citu savu dzejoļu tekstos autore, līdzīgi kā skaņdarbos, mēdz veidot reprīzes, atkārtojot vai nu visu pirmo pantu, vai sākuma

divrindi. Šī īpatnība raksturīga tieši intīmi liriskas noskaņas dziesmām. Piemēru vidū ir arī *Ziemas pasaciņa*, *Šķiroties* u. c.

Neskatoties uz lielo līdzību dzejas tekstā, mūzikas materiāls dziesmās *Mans sapni* un *Draugs* ir ļoti atšķirīgs. *Mans sapni* teksts, lai cik poētisks un maigs, pats par sevi ne uz pusi neatspoguļo to izjūtu gammu, kas izpaužas, savienojoties ar skaņurakstu. Harmonijas krāsām bagātais, ekspresīvais klavierpavadījums¹⁰⁶, kas ir tik sarežģīts un piepildīts, ka to var atskaņot pat atsevišķi, atklāj klausītājam patieso dziesmas raksturu – kaislīgu un ugunīgu; iespējams metaforisks salīdzinājums ar mīlas liesmām, kas dedzinājušas komponistes sirdi dziesmas tapšanas brīdī. Dziesma *Draugs* turpretī veidota kā rečitātīvs, kur klavierpartijai vien akustiska, vienmuļa fona loma. Klavierpartija, atšķirībā no dziesmas *Mans sapni*, ieturēta nevis straujā, plūstošā astotdaļu/trioļu ritumā, bet gan statiskā akordu izklāstā lielās nošu vērtībās. Dzejas vārdam šeit ir primāra nozīme. Atkarībā no paustās domas un tās pavērsieniem mūzikā ienāk gan paātrinājumi, gan negaidīti palēninājumi; mažorīgas noskaņas mijas ar skumjām, minorīgām krāsām. Mūzikai raksturīgas daudznosmīgas pauzes, kas palīdz vēl vairāk uzsvērt kādu tekstā izceltu vārdu vai frāzi. Dziesma vairāk atgādina nevis skaņdarbu tradicionālā izpratnē, bet mūzikas pavadībā deklamētu vēstuli Marisam Vētram, kurā izskan sirsnīga pateicība par draudzību un atbalstu grūtos dzīves brīžos.

Cits dzejoļa tips sastopams vairākās Garūtas 20. gadu nogales dziesmās – *Kaukāza bērna dziesma svešumā*, *Džanemas dziesma* (sākotnējā nosaukumā *Bezvārda ilgās*), *Skumstošā mīla*.

Džanemas dziesma (1928)

aaa-
Kādēļ laime gaišā
tik ātri irst?
Kādēļ mīlas sapņi
tik ātri mirst?
Kādēļ zemes īso skaisto dzīvi
nomāc smagas sāpes,
Šīs zemes īso dzīvi,
Kādēļ to nomāc sāpes?
Ak, kādēļ ātri laime
gaišā irst?
a----

Skumstošā mīla (1929)

Kādēļ tu nedusi,
kādēļ tu nedusi,
mana nāvei nolemtā mīla?
Sapņos mirdzošos tevi
es ietinu,
dvēšles dziļumos tevi
es guldīju,
sapņus mirdzošus pāri
tev pārklāju,
dvēseles mīļākos sapņus
tev pārklāju,
kādēļ tu nedusi,
kādēļ tu nedusi,
sirdī veltīgi skumstošā mīla?

Kādēļ tu neklusē,
kādēļ tu neklusē,
kādēļ arvien vēl dzīva tu esi,
kādēļ no jauna
sāpes man nesi?

Kaukāza bērna dziesma svešumā (1932)

Manas zemes augstie
kalni,
Vai jūs dzirdat sava bērna
skumjas?
Vai jūs dzirdat sava bērna
ilgas,
kas grib šai dziļā naktī
pie klintīm vaigu glaust.
Manas zemes klintīs
dusošais ezers,
Vai tu dzirdi sava bērna
skumjas?
Vai tu dzirdi sava bērna
ilgas,
Kas gaišā mēness naktī
Tev staru pielietās
dzelmēs grib savas asras liet?
Manas zemes klintīs
traucošā upe,
Vai tu dzirdi sava bērna

¹⁰⁶ Spilgtākās harmonijas krāsas parādās jau 1. taktī: Garūtai raksturīgais tonikas trijskanis ar sekstu un dominantes nonakords ar pazemināto tercu harmoniskajā mažorā (vēlāk šajā dziesmā daudz izmantots arī dubultdominantes nonakords ar līdzīgu kolorītu). Septiņbalsīgā, sinkopētā pulsējumā šie akordi atstāj sulīgi piesātinātu, gaišu un reizē mazliet smeldzīgu iespaidu.

tu, veltīgi dzimusī,
tu, veltīgi bijusī,
tu apsmietā,
tu nievātā,
tu nesaprastā,
tu nevajadzīgā,
kādēļ tu neklusē?

Kādēļ tu nedusi,
kādēļ tu nedusi,
mana nāvei nolemtā mīla?
Sapņos mirdzošos tevi
es iētinu,
dvēšles dziļumos tevi
es guldīju,
sapņus mirdzošus pāri tev
pārsedzu,
dusi, brīnišķā,
dusi, dievišķā,
dvēslē veltīgi dzimusē mīla.

sāpes?
Vai tu dzirdi sava bērna
ilgas,
kas tālā svešā zemē grib
savai sāpošai sirdij,
savai sāpošai sirdij
ļaut tavās dzelmēs zust,
ļaut tavās nemiera
pilnajās dzelmēs zust.

Visām šīm dziesmām ir kopīga īpatnība: dzeja veidota kā sāpīgu, līdz pat beigām tā arī neatbildētu jautājumu virtene. Visām raksturīgs anaforas princips (t. i., līdzīgs dzejas rindiņu sākums), kas šajā gadījumā pasvīturo monotono noskaņu. Iespējams, šo dziesmu ievirze saistīta ar komponistes tā brīža personiskajiem pārdzīvojumiem. Kā jau 1.3.1. nodaļā minēts, 20. gadu nogalē tapa Garūtas daudzās vēstules viņas mūža lielajai mīlestībai, franču tēlniekam Žoržam Kruzā, uz kurām komponiste tā arī nesaņēma atbildes – varbūt tāpēc arī dzejā šie neatbildētie jautājumi?

Raksturojot Lūcijas Garūtas dzejas leksiku, jāatzīmē, ka tajā bieži sastopami romantiķiem tuvi simboli – zvaigznes, jūra (*Jūras skūpstis*, 1926, *Pie zvaigžņotās jūras* un *Nāras dziesma*, abas 1928), kalni (*Šūpla dziesma kalnu bērnam*, 1928, *Kaukāza bērna dziesma svešumā*, 1932), saule, gaisma (duets *Gaismas bērnu aicinājums*, 1926, u. c.); līdzīgi motīvi viņu saistījuši arī citu autoru dzejā (*Debess un jūra* un *Gaisma*, abas dziesmas 1926, Friča Bārdas vārdi). Turklāt jūras tēls nereti kļūst par mūžības simbolu, piemēram, dziesmā *Krusts jūras krastā* (1940). Savukārt gaismas, debesu, saules tēls nereti parādās dziesmās, kurās ieskandināta Lūcijai Garūtai tuvā lidojuma tēma un mūzikas valodā jūtama sasaukšanās ar Skrjabina skaņurakstu; šajās dziesmās ļoti nozīmīgu lomu gūst arī tādi simboli kā kvēle un liesma (piem., dziesmā *Kvēlot, liesmot, sadegt*, 1929; dziesmā *Dzīvei* – kulminācija iezīmīga ar vārdiem *Bet visu skaisto, kvēlo ugunsziēdu, ko sārtojusi sirds ar savu liesmu..*). Mazliet atkāpjoties no tēmas: interesanti, ka līdzīgus tēlus Garūta labprāt izceļ, arī pievēršoties citu autoru tekstiem; piemēram, dziesmā *Zelta ozoli debesīs staro* (1940, Kārlis Skalbe) ar Kārļa Skalbes vārdiem par kulmināciju kļūst tieši gaismas piesaukšana trešajā strofā (*Ikkatrā sirdī gaismu..*). Tā atspoguļo komponistei tik raksturīgo tiekšanos uz gaismu (varbūt viņas vārda

maģijas noteiktu?).¹⁰⁷ Šajā ziņā Lūcijas Garūtas solodziesmas sagatavo ceļu uz vienu no viņas monumentālākajiem darbiem – 1966. gadā tapušo oratoriju *Dzīvā kvēle* ar Jāna Raiņa vārdiem.

5.1.2. Citu autoru dzeja Lūcijas Garūtas vokālajos kamerdarbos

Promocijas darba 2. pielikumā, Lūcijas Garūtas kamerdarbu rādītājā, uzskaitīti visi dzejnieki, kuru tekstus komponiste izmantojusi savās solodziesmās. Savukārt šajā nodaļā plašāk raksturošu galvenos viņas sadarbības partnerus – tos, kuru dzejai Garūta pievērsusies visbiežāk.

Pirmām kārtām te minams **Fricis Bārda**. Agrīnajās dziesmās, kas tapušas līdz 1926. gadam (ieskaitot), Bārda līdzās pašai Garūtai ir vienīgais pārstāvētais dzejas autors, arī vēlāk Garūta epizodiski izmantojusi viņa dzeju – tomēr vienīgi mūža pirmajā pusē.¹⁰⁸ Interesantu raksturojumu abu autoru garīgajai tuvībai, īpaši akcentējot krāsu izjūtas līdzību, 1941. gadā sniedzis kāds anonīms laikabiedrs J. L.:

Zili sidrabainu gaismu atstaro zilie durvju aizkari, zilie mēbeļu pārvelkamie un arī melnais, mirdzošais flīgelis. Tā vidū pati mājas saimniece, komponiste un klavierniece Lūcija Garūta zilā tērpā, sidraba saktiņu tērpa izgriezumā. Raksturojot krāsu atspulgu, parasti saka, ka zilā krāsa izteicot garīgumu, dvēseles liegmi, un tā laikam arī nebūs nejaušība, ka lielāko vairumu savu dziesmu Lūcija Garūta komponējusi ar Friča Bārdas tekstiem, kas arī par visu vairāk mīlējis zilo krāsu; tad nāk Plūdonis, Skalbe un citi, un pašas Lūcijas Garūtas teksti (L. 1941: 4).

Friča Bārdas īpašo nozīmi, daloties ar Oļģertu Grāvīti atmiņās, mūža nogalē uzsvērusi arī pati komponiste:

Es tai laikā [jaunībā – D. E.] ļoti daudz lasīju Bārdas dzejas. Patiesību sakot, Bārdas dzejas lappusītes man ir bezgala daudz apmīļotas, visas vien lasot skanēja, un vēl tagad, ja es atceros, es jūtos Bārdam parādā, jo daudzas apmīļotās lapaspusītes vēl tagad dzirdu, kā tās skanēja, bet uzrakstītas nav (Garūta 1975).

Iedziļinoties Friča Bārdas dzejā, redzams, ka abus māksliniekus vieno daudzas iezīmes: tā ir ne tikai vispārromantiskā tematika (Garūtas jaunības darbiem tik raksturīgie motīvi – sāpes, vientulība, mīlestība, sapņi...), bet arī konkrēti simboli – zvaigznes, zilā krāsa, kosmosa un plašuma tvēriens. Īpaši vienojoša ir zvaigznes tēma, kas bieži ieskanas gan Bārdas, gan Garūtas radītajā dzejā. Viena no pirmajām to fiksējusi literatūrzinātniece Zenta

¹⁰⁷ Interesanti, ka dažādas *gaismas* vārda variācijas iemīļotas arī komponistes radulokā. Kā stāsta Daina Pormale, Garūtas vecākās māsas Olgas vīrs bijis astronoms un matemātiķis fiziķis Roberts Krastiņš. Īpaši vārdi doti arī viņa meitām – Zvaigzne, Saule un Gunta (Pormale 2008).

¹⁰⁸ Friča Bārdas dzeja ir pamatā studiju gadu dziesmām *Zelta sapnīt, aud vēl, aud!*, *It kā klusa šūpla dziesma, Tunelis, Zem dzīvības koka*, 1926. gadā komponētajām *Bukurags, Debess un jūra, Gaisma*, 1929. gada *Zvaigznes un zeme* un 1938. gada dziesmai *Mūžam mana*.

Mauriņa, kas Lūciju Garūtu nosaukusi par *zvaigžņoto*, rakstot – viņas *mūzika aizrauj no zemes, tā ceļ zvaigznēm un saulei pretī* (Mauriņa 1937).¹⁰⁹

Savukārt 20. gadsimta nogales literatūrzinātnieks Vilnis Eihvalds, aplūkojot Bārdas dzejoli *Pirmā zāle*, raksta:

Jāpievērš uzmanība, turklāt liela, arī detaļai „zvaigžņu dūmakas”, jo tas visai ainai paver perspektīvu uz laika un telpas bezgalību, uz visu zvaigžņoto Visumu, kas Bārdas poētikā ir ļoti svarīgi (Eihvalds 1999: 30).

Eihvalds Bārdū nodēvējis par *Zemes dēlu ar zvaigžņu dvēseli*, norādot, ka šī dzejnieka *lirikas varonis ir zemei tuvs, bet viņa skatiens vērsts uz zvaigznēm* (Eihvalds 1999: 32). Šo raksturojumu nepārprotami rosinājis Bārdas dzejolis *Zvaigznes un zeme*, kas vēlāk guvis arī spilgtu, savdabīgu interpretāciju vienā no Garūtas pazīstamākajām solodziesmām (1929).

Kārļa Skalbes dzejas pasauli komponiste savās dziesmās atklāj, esot jau daiļrades briedumā – tikai no 1939. gada. Šajā gadā top uzreiz divas dziesmas ar Skalbes tekstu – *Lietiņš* un *Rudenī*, drīz tām seko arī *Zelta ozoli debesīs staro* (1940) un *Dzimtene* (1942). Arvīds Grigulis, rakstot par Skalbi, īpaši akcentē viņa dzejas niansētību:

Viņa liriskās dzejas galvenā saturiskā puse – dziļa dabas izpratne un cilvēka jūtu izpaušme smalkās niansēs. Šajā ziņā ar viņu var līdzināties vienīgi Jānis Poruks un Fricis Bārda (Grigulis 1980: 5–6).

Līdzīgiem vārdiem būtiskāko Skalbes dzejā raksturo literatūrzinātnieks Vilnis Eihvalds:

[..] *viņš tiecas [...] dziļi tvert dabas un dvēseles mijsakarus, izjust tuvību ar visu dzīvo radību: kokiem, puķēm, zaļo zāli, putniņu silā un zivtiņu atvarā* (Eihvalds 1980: 44–45).

Skalbes dzejas tvērumam Garūtas mūzikā (*Rudens*, *Lietiņš*) raksturīgs īpašs smalkums, trauslums, vienkāršība, lakonisms, klusināta dinamika – ne velti literatūrā uzsvērts, ka Skalbe bija *klusuma burvis* (Mauriņa 1955: 169–186). Garūtu, līdzīgi kā Frici Bārdū, aizrāva *makrokosmos*, tomēr vienlaikus viņu saistīja arī Skalbes *mikrokosmos* – spēja apjūsmot, piemēram, zāles stiebriņu. Tāpēc dziesmās ar Skalbes vārdiem nav Garūtai citviet tik raksturīgā plašuma, aizrautības, patētisko kulmināciju. Pavadījums nepretendē uz patstāvīgu lomu, taču ir ilustratīvi izteiksmīgs – dziesmā *Lietiņš* tas ar *staccato* ataino lietiņa tēlu, dziesmā *Rudens*, sapludinot dažādus faktūras slāņus, attēlo rudenīgās miglas noskaņu. Zīmīgi arī, ka abu dziesmu pavadījums ir ritmiski ostinēts, un daudzos posmos dominē arī harmoniski intonatīvs ostinato – šī vienveidība atbilst dabas ainavas ārēji statiskajam, rāmajam veidolam.

¹⁰⁹ Fricim Bārdam veltītajā piemiņas rakstā Zenta Mauriņa arī norāda: *Zvaigžņu mirdzums viņam svēts un mīļš līdz sāpēm* (Mauriņa b. g.: 8).

Viļa Plūdoņa dzeja Garūtas daiļradē sāk parādīties 30. gados – piemēru vidū ir dziesmas *Mātes sirds* (1933), *Viens no daudziem* (1933), *Viena no daudzām* (1933), *Kas tie tādi spēka vīri* (1934). Arī Plūdonis ir izcils dabas lirīķis, un literatūrzinātniece Mirdza Ābola par viņu raksta:

Agri iemantotā mīlestība pret dabu vēlāk izteicās arī Plūdoņa daiļradē: kā viņa dzejā, tā prozā sastopam jo daudzu skaistu, lielisku dabas aprakstu un gleznu, īpaši par ūdeņiem (Ābola 1955).

Taču interesanti, ka Garūtas izmantotajos Plūdoņa tekstos dabas atainojums parādās vien vēlīnajā kantātē *Pavasara vējos* (1957), savukārt solodziesmās tvirta cita Plūdoņa daiļrades šķautne – traģika, depresija, pesimisms. Par šo viņa dzejas aspektu Vilnis Eihvalds izsakās:

Vesela traģisko likteņu vērpete mutuļoja ap Plūdoni, un to paspilgtināja fin de siècle (gadsimta beigu) izjūta. Ar lieliskajiem traģiskās tēmas darbiem Plūdonis ievirzījās sava laikmeta rakstnieku avangardā. [...] „Plūdonisma” otra būtiskākā iezīme ir jau minētā pievēršanās traģēdiskajai tēmai un traģisko situāciju, traģisko varoņu, traģisko un elēģisko pārdzīvojumu neparasti reljefais un mākslinieciskais pārdzīvojums (Eihvalds 1999: 65–66).

Īpašu uzmanību šai ziņā piesaista dziesmas *Viens no daudziem* un *Viena no daudzām*. Tās ļauj iepazīt komponisti kā trauksmainas un reizē skarbi reālistiskas izteiksmes veidotāju. Zemie reģistri, *tumšās* bemolu tonalitātes, padziļinātais minors, arī greizskaņi (*Viena no daudzām*, 9.–10. t. u. c.) trāpīgi ieskicē Plūdoņa dzejas tekstā tverto pasauli.

Jāņa Raiņa daiļradei (izņemot 1929. gadā tapušo dziesmu *Pats*) Garūta pievēršas galvenokārt dzīves otrajā pusē – sākot ar 1940. gadu, kad sacerētas dziesmas *Kalnā kāpējs* (1940), *Mēness laiva* (1940), *Pavasara dziesma* (1945 vai 1946), *Vienīgā zvaigzne* (1953) un *Gaismas pils* (1967). No citu žanru darbiem ar Raiņa vārdiem jāmin arī dziesmas jauktajam korim *Mērens vējiņš* (1948), *Dziesmiņas gaitas* (1961), Raiņa simtgadei veltītā oratorija *Dzīvā kvēle* (1966) u. c. Kā redzam, komponisti saistījusi galvenokārt Raiņa dzejas episkā šķautne – filozofiski ētisku ideju sludinājums un dabas motīvi. Jēkabs Vītoliņš atskatā uz *Dzīvās kvēles* pirmatskaņojumu norāda, ka šis darbs komponistes daiļradē iezīmējis *visu radošo spēku, emociju un intelekta sakopojumu*, par ko viņa pati teikusi: *Pārdzīvoju vislielāko laimi, darbu radot. Nespēju nemaz izteikt, ko darbs ar Raiņa dzeju man devis* (Vītoliņš 1973: 97). Iespējams, dziļo interesi par Raiņa dzeju rosinājusi Garūtas draudzība ar Zentu Mauriņu, kura salīdzinājusi Raiņa dzeju ar Baha mūziku un veltījusi daudz darbu Raiņa literārajam mantojumam; var minēt, piemēram, apcerējumu *Daži pamata motīvi Raiņa mākslā* (1928).

Kara gados tapušas arī Garūtas dziesmas ar **Leonīda Breikša** un **Andreja Eglīša** vārdiem. Šo dzejnieku daiļradē komponisti saistījusi dažāda tematika, tomēr visbiežāk – darbi, kuros, pārfrāzējot Ilmas Grauzdiņas rakstīto par Breikšu, dzirdama *dzejnieka*

individuālās lūgšanas saplūsme ar visas tautas lūgšanu (Grauzdiņa 2011: 87). Tādi darbi ir Breikša *Latvieša ticība*, *Zemes dēls*, *Eglīša Ziemciešu tauta*, *Savā zemē* u. c.

Raksturojot Andreja Eglīša lomu Garūtas radošajā biogrāfijā, komponistes laikabiedrs Longīns Apkalns atzīmē:

L. Garūtas afinitāte pret A. Eglīša dzeju bija ļoti liela šajā laikā /40. gadi/. Viņa komponēja daudzus, kas zina, varbūt pat visus dzejoļus, kurus autors toreiz publicēja. Man komponiste stāstīja, ka viņa izgriezot no laikrakstiem katru dzejoli, kas tiekot iespiests. Lielākā daļa dzejoļu noderēja par pamatu solo dziesmām, kas ar lielu iedvesmas spēku izteica tā laika apokaliptiskās izjūtas (Apkalns 1982).

No Garūtas vēstulēm, kas glabājas Rakstniecības un mūzikas muzejā, izriet, ka komponiste vēlējusies šo dzejnieku ierindot sev vistuvāko draugu lokā. Lūk, zīmīgs citāts no kādas vēstules 1945. gada pavasarī:

Jā, viens mazs lūgums man būtu: es būtu ļoti priecīga, ja Jūs mani nesauktu par god. komponisti. To lasot man dziļi iesāpas sirds, – tāpat, kā ikreiz, kad tiekoties Jūs mani nosaucat par G. jaunkundzi, sirdī iesmeldzas doma: Ak, vai tik sveši esam mēs, kas vienu domu, vienus vārdus dvēselēs auklējuši, tos vārdus, ko latvju tauta ar tādu sirsniību saņēmusi! [...] Esmu Jūsu draugs, kas Jūsu darbus neskaitāmas reizes šķirot, Jūs no tālienes uzrunā: „draugs Andrej, Tu”, kaut gan dzīvē to līdz šim nekad neesmu drīkstējusi teikt, un nekad neesmu varējusi sagaidīt no Jums labo sirsniņo drauga vārdu – „Tu” (Garūta 1945).

Nav diemžēl saglabājušās Andreja Eglīša atbildes vēstules (skaidrs, ka Garūtai un viņas tuviniekiem padomju apstākļos bija bīstami tās uzglabāt). Taču katrā ziņā rakstītais ļauj apjaust, kāpēc tik spēcīgas izjūtas strāvo no komponistes skaņdarbiem ar Andreja Eglīša dzeju. Subjektīvi personiskais faktors – Garūtai jau no dabas piemītošā kvēlā emocionalitāte – apvienojoties ar laikmeta (kara gadu) gaisotni, iedvesmojis dramatiskā vēriena ziņā neparasti spilgtu solodziesmu tapšanu.

5.2. Oriģināldarbu tematikas vadlīnijas un to ietekme uz mūzikas valodu

Formveides un mūzikas valodas jomā vokālajiem kamerdarbiem daudz kopīga ar citiem Garūtas daiļrades žanriem – gan klaviermūziku, gan instrumentālo kameramūziku. Vienojošas iezīmes ir, piemēram, variēšanas principa (vokālajā mūzikā parasti saistībā ar strofu formu) un trijdaļības lielā loma, nereti arī to mijiedarbe formveidē (*Pavasars nāk*), atsevišķas harmoniskās krāsas – piemēram, bieži sastopamais tonikas trijskanis ar sekstu (*Mans sapni*), negaidīts, straujš *diminuendo* dziesmu kulminācijas zonās (*Ziemas pasaciņa*, *Mans sapni*). Taču vienlaikus, protams, vokālajai kameramūzikai piemīt arī sava specifika, kas lielā mērā atkarīga no saturiskās ievirzes. Tāpēc turpinājumā atsevišķi aplūkošu iezīmes, kas raksturīgas dažādās tematikas vokālajiem kameropusiem.

Mīlas lirika ir viens no dominējošajiem motīviem daiļrades agrīnajā periodā. Zīmīgi, ka šīs tematikas dziesmas pārsvarā top ar pašas komponistes vārdiem, radot pamatu uzskatīt, ka šeit vistiešāk atspoguļojas viņas personiskās izjūtas, dvēseles sāpes un ilgas, cerības un sapņi. Viena no iezīmēm, kas tuvina mīlas lirikai veltītās dziesmas, ir improvizācijai līdzīgs skanējums.¹¹⁰ Rodas priekšstats, ka teksts un mūzika radušies kā vienā elpas vilcienā un pauduši tā brīža spilgtās, aizrautīgās emocijas. Lielu nozīmi šai ziņā gūst biežās metra un tempa maiņas, kā arī brīvdalījums (jo īpaši trioles), kas mūzikas skanējumam piešķir izrakstīta *rubato* iespaidu (piemēru vidū – dziesmas *Mans sapni*, *Šķiroties*, *Nāras dziesma* u. c.). No abiem iepriekš izceltajiem formveides principiem – strofiskums un trijdaļība – šīs grupas dziesmām sevišķi raksturīgs otrais, turklāt parasti tas saistīts ar noteiktu tēlainās attīstības modeli: rāms, mierīgs, sapņains sākumposms, sekojošs strauji brāzmais attīstoša tipa vidusposms un noslēgumā – atgriešanās pie sākotnējā, mierīgi plūstošā mūzikas materiāla.¹¹¹ Interesanti, ka tāda pati uzbūve ir arī Četrām prelīdēm klavierēm solo; starp klavierdarbiem tieši šis opuss mūzikas valodas ziņā visvairāk sasaucas ar mīlas lirikas tvērumu vokālajā kamermūzikā. Uzkrītoša ir vēl kāda līdzība – klavierpartijas ievadā nereti parādās *skrjabiniskais* disonantais akords ar pazeminātu tercu (par tā lomu klaviermūzikā, tajā skaitā Četru prelīžu ievadā, sk.: Erliha 2007: 32–33). Piemēram, dziesmā *Mans sapni* tas ir D_9^{-5} trešais apvērsums un DD_7^{-5} (sk. 9. piemēru 4. pielikumā); *Debess un jūra* – $DD VII_{65}^{-3}$ (sk. 29. piemēru 4. pielikumā); *Džanemas dziesmā* – D_7^{-5} uz tonikas ērģelpunkta fona (sk. 30. piemēru 4. pielikumā), *Šķiroties* – $DD VII_7^{-3}$ (sk. 31. piemēru 4. pielikumā). Arī divās no Četrām prelīdēm – Pirmajā un Otrajā – parādas līdzīga harmonijas nianse: piemēram, Pirmajā prelīdē 5.–8. taktī vērojama tonikas mija ar DD_7^{-5} .

Klavierpartija mīlas tematikas dziesmās ir izteikti sarežģīta, virtuoziem elementiem bagāta (piem., *Zvaigžņu naktī*, *Mans sapni* u. c.). Ņemot vērā nepieciešamību saskaņot daudzās tempa maiņas, dziesmas arī prasa no intepretiem lielisku ansambļa izjūtu.

Kā īpaša, tieši solodziesmām raksturīga Garūtas mūzikas satura līnija jāmin austrumu tematika. Savijoties ar mīlas lirikas sāpīgajām lappusēm (nepiepildīto ilgu motīvi), tā spilgti izpaužas jau pieminētajā *Džanemas dziesmā*, taču parādās arī citās

¹¹⁰ Par to raksta, piemēram, Jānis Cīrulis, apcerot 1929. gada kompozīciju vakaru. Viņa skatījumā, izņemot dažas dziesmas, *viss pārējais ir ne vairāk, ne mazāk kā dziļi izjusta un pārdzīvota improvizācija* (Cīrulis 1929). Līdzīgi pārmetumi ir Jānim Zālītim: *Kā allaž feminimuma pārstāvei, arī Lūcijai Garūtai kompozīcijās dominē improvizāciju stils. Šķiet, šai virzienā viņu vedina viņas literāriskā gaume* (Zālītis 1929). Recenzentu secinājumiem par improvizatorisko ievirzi bieži ir kritisks raksturs. Promocijas darba autore ieskatā, improvizatoriskums tomēr ir viena no spilgtākajām un vērtīgākajām Garūtas solodziesmu iezīmēm, kas piešķir skanējumam īpašu vijību un elastību. Neskatoties uz improvizatorisko skanējumu, redzams, ka mūzikas materiāls ir pārdomāts un pat filigrāni slīpēts; par to liecina smalki detalizētais faktūras zīmējums (atsevišķu balsu polifoni izcēlumi), daudzās remarkas – *staccato*, *tenuto* u. tml.

¹¹¹ Piemēru vidū ir dziesmas *Mans sapni* un *Ziemas pasaciņa*.

solodziesmās – piemēram, *Kaukāza bērna dziesmā svešumā* ar pašas autorei teksti. Dziesmā *Kalnā kāpējs* kalnu tēls izmantots vienīgi kā filozofisks simbols un pašā Raiņa tekstā nav austrumnieciska kolorīta, tomēr mūzikas noskaņā daudz radniecīga *Džanemas dziesmai* un *Kaukāza bērna dziesmai svešumā*; tas apliecina, ka austrumu motīvi Garūtai visbiežāk saistījušies ar kalnu skatiem un plašumiem.¹¹²

Visām minētajām dziesmām ir virkne kopīgu mūzikas valodas iezīmju – lēnais temps, minorīgums, turklāt valda *tumšās* bemolu tonalitātes (*c, f, d*). Arī *tukšo* kvintu kolorīts šajā kontekstā uztverams kā vientulības, tāluma simbols. Vairumā Garūtas dziesmu klavierpavadījums ir ļoti sarežģīts, bieži pat pretendējot uz patstāvīga skaņdarba statusu (piem., *Debess un jūra, Mans sapni, Šķiroties*), taču austrumnieciskās tematikas dziesmās tas ir tiešām *pavadījums* – statiskā, it kā sastingušā akordu kustībā, nav virtuozu pasāžu, piem., izteiksmīgi virmojošu trioļu. Visām dziesmām raksturīgs liels klusuma brīžu – paužu, daudznozīmīgu fermātu – īpatsvars. Savukārt ar mīlas lirikas tvērumu šo satura līniju vieno kāda vadharmonija, kas padziļina *tumšo* nokrāsu – jau raksturoti D un DD akordi ar pamazinātu tercu; austrumnieciskās tematikas darbos tie bieži traktēti plagāli – ietverti starp divām tonikas harmonijām uz tonikas ērģelpunkta fona, tāpēc skan statiskāk kā klavierdarbos, ne tik trauksmaini (sk. *Džanemas dziesmu* – 30. piemēru 4. pielikumā). Visās trijās dziesmās iezīmīga arī *tumšā* II zemā pakāpe, *Kaukāza bērna dziesmā svešumā* piedevām – palielinātas sekundas aspēle. Divās dziesmās būtisks izteiksmes līdzeklis ir bezvārdu dziedājums, kas asociējas ar austrumnieciski melismātisku, brīvu balsu plūdumu (*Džanemas dziesma; Kaukāza bērna dziesma svešumā*, kulminācija). Liela loma visās trijās dziesmās ir 5/4 pulsam – šis taktsmērs nav bieži sastopams Garūtas pārējās dziesmās, lai gan kopumā metra mainība, kā jau atzīmēts, vērojama daudzās viņas kameramūzikas lapaspusēs.

Divas no dziesmām veidotas strofu formā, savukārt *Kalnā kāpējs* – caurviju strofu formā. Raksturīgi visām trim ir gan klusinātie sākumi, gan klusinātie, vaicājošie noslēgumi. Dziesma *Kalnā kāpējs* izskaņas koncepcijas ziņā sasaucas ar daudziem Garūtas klavierdarbiem, kam pēc grandiozas kulminācijas (*fff*) seko daudznozīmīga fermāta un spējš pavērsiens – dziestošs noslēgums (*pp*). No solodziesmām daļēji līdzīgs izskaņas tips vēl sastopams dziesmā *Svētā mīla* (*ff-mp*), taču visumā, atšķirībā no klaviermūzikas, tas Garūtas vokālajiem kamerdarbiem nav tik raksturīgs – lielākoties tie noslēdzas ar skanīgu *forte*.

Komponistes solodziesmās ir vairākas satura līnijas, ko vieno kopīgas īpatnības gan dzejas, gan mūzikas traktējumā. Tās ir dabas apdziedājums, bērnu dziesmas un

¹¹² Kalnu plašuma vilinājums daļēji sasaucas ar komponistei tuvo lidojuma tēmu. Taču vienlaikus kalni un austrumnieciska tematika Lūcijas Garūtas mūzikā bija viņas nepiepildīto ilgu, skumjas atsvešinātības, vientulības simbols (Raiņa *Kalnā kāpējs* zīmīgs ir teksts *Tu kļūsi vientulīgāks gads pēc gada*, savukārt *Kaukāza bērna dziesmā svešumā* šādu ievirzi apliecina jau pats nosaukums).

bērnības atmiņu dziesmas, veltījumi mīļiem cilvēkiem. Dzejas tekstam šajās dziesmās raksturīgs biežs deminutīvu izmantojums – gan pašas Garūtas tekstos, gan viņas izraudzītajos citu dzejnieku vārdos. Dabas lirikas tvērumā – arī gan ar pašas, gan citu autoru tekstiem – bieži pieminēts *zelts*, *mirdzums* dažādās versijās, kas vedina uz īpašu faktūras kolorītu – trauslumu, augstu reģistru.¹¹³ Kā komponistei sevišķi tuvi dzejas tēli jāizceļ gaisma (duets *Gaismas bērnu aicinājums*), saule (*Zelta ozoli debesīs staro*). Līdzīgi kā citu žanru dziesmās un klaviermūzikā, spilgti izpaužas tieksme uz harmonisku krāsainību, vienīgi šoreiz tā bieži (kaut arī ne vienmēr) parādās diatonikas ietvaros. Sevišķi skaņdarbu sākumos komponiste mīl izmantot I vai VI pakāpes septakordu vai kvintsektakordu (gan mazo minora, gan lielo mažora – piem., *Vakara blāzmā*), arī plagālu secību (*Dzimtene pavasarī*). Melodikai ļoti raksturīgs pentatonisks kolorīts (*Mēness laiva*, *Dzimtene pavasarī*, *Pavasars nāk*; sal., piem., ar *Teiku* no Četrām etīdēm *Steinway* ilgskanās pedālīm).

Šīs tematikas dziesmas varētu iedalīt divās grupās. Vienās dabas/bērnības poēzijas raisītie iespaidi ir centrā (dziesmas ar Skalbes dzeju – *Lietiņš*, *Rudens*, dziesmas ar pašas Garūtas dzeju – *Dzimtene pavasarī*, *Pavasars nāk*, *Aijā dziesmiņa*), bet otrā veida dziesmās no sākotnējā dabas/bērnības tēlojuma komponiste skaņdarba gaitā aiziet uz citu izjūtu sfēru – nepiepildītu ilgu, vienkārši smeldzes noskaņu (*Ziemas pasaciņa*, *Vakara blāzmā* ar Garūtas dzeju, *Mēness laiva* ar Raiņa dzeju). Līdz ar to atšķiras arī mūzikas valoda. Dziesmas, kur saglabājas sākotnējā tēlainība, bieži vieno pavadījuma formulas nemainība visa skaņdarba gaitā – nereti tā saistīta ar trāpīgi atrastu kolorīta niansi vai harmonisku krāsu. Šīs dziesmas lielākoties veidotas strofu formā, turklāt samērā bieži tās ir divas strofas. Viens no šādiem divstrofu modeļiem, kas sasaucas ar komponistes gaišākajiem instrumentālajiem kamerdarbiem (*Teiku* vijolei vai čellam ar klavierēm, 1924, un *Dainu* vijolei ar klavierēm, 1949) – otrajā strofā klavierpartija atkārtojas augstākā reģistrā un vēl klusākā dinamikā (*Dzimtene pavasarī* un *Aijā dziesmiņa*). Sastopama arī strofu forma, kas modulē vai novirzās uz trijdaļu formu : a a₁ b (a₂) a_v (*Mazās bārenītes dziesmiņa*; arī dziesma *Pavasars nāk*, kas veidota variantu strofu formā, taču trešā strofa – *Meno mosso*, *misterioso* – salīdzinot ar citām, ir ļoti izmainīta). Savukārt dziesmās, kur ienāk smeldzes vai nepiepildīto ilgu tēli, klavierpartija ir krietni izvērstāka, daudzkrāsaina, arī formveidē ir lielāka līdzība ar Garūtas ilgu tematikas dziesmām un klavierdarbiem: tajās dominē trijdaļība ar lielu, patētisku kulmināciju vērienīgā faktūrā (bieži nonakorda krāsa) vai nu skaņdarba vidusposma beigās, vai visa darba noslēgumā (*Bērna sirds* – raksturīgs ir šīs dziesmas pentatoniskais kodols un alterācijām bagātais turpinājums harmoniskajā mažorā).

¹¹³ Piemēru vidū ir divas solodziesmas ar Garūtas vārdiem – *Dzimtene pavasarī* (teksts: *Tērpusies šodien dzimtene mana / Villainē zaļā zeltītiem rakstiem.*) un *Vakara blāzmā* (teksts: *Pie debess zelta vakarblāzma.*), arī dziesma ar K. Skalbes tekstu *Zelta ozoli debesīs staro*.

Mazliet nomaļus no citām dabas tematikas dziesmām atrodas *Mēnesnīca* ar Andreja Eglīša vārdiem – liegi noslēpumains opuss, iezīmīgs ar veseltoņu saskaņu kolorītu, ko mūzikas teorētiķi (piem., Kārklīšs 1993: 155) atzīst par būtisku impresionisma harmonijas iezīmi (sk. dziesmas sākumu – 41. piemēru 4. pielikumā).

Īpašu vietu Lūcijas Garūtas daiļradē ieņem patriotiskas ievirzes dziesmas, kuru īpatsvars pieaug jau 30. gadu daiļradē un jo sevišķi 40. gadu pirmajā pusē.

Daudzām patriotiskajām dziesmām raksturīga minora tonalitāte, liels zemā reģistra īpatsvars, oktāvu dublējumu nozīmīga loma. Raksturīgais faktūras tips bieži ir akordu faktūra. Reizēm šīs dziesmas vieno *zemes tēls*, kas izpaužas gan mūzikas smagnējā skanējumā, gan tekstos (dziesmās *Zemes dēls*, *Liec ausi pie zemes un klausies* u. tml.). Taču dziesmas noslēgumā (piem., *Tautai*, *Kas tie tādi, spēka vīri?*, *Zemes dēls* utt.) bieži notiek pāreja uz vienvārda vai paralēlo mažoru, ienesot mūzikā gaišumu un cerību – it kā simbolizējot ticību tautas spēkam. Rodas asociācijas ar 30.–50. gadu klavierkompozīcijām: Variācijām par *Karavīri bēdājās*, *Arājiņi*, *ecētāji* (arī šeit jau nosaukumā netieši pieteikta *zemes* tēma!), *Sendienām*. Tajās dominē akordu faktūra un oktāvu tehnika, minora tonalitāte, taču, līdzīgi patriotiskajām dziesmām, noslēgums bieži ir mažorīgs, himniskas apoteozes noskaņā.

30. gadu patriotiskajās dziesmās zīmīga arī pārsvarā diatoniskā mūzikas valoda un pentatonikas kolorīts, kas Garūtai viņas tautisku motīvu iedvesmotajos darbos vispār tuvs (*Kas tie tādi spēka vīri*; arī vidusposms dziesmā *Drūmās dienās*, no 10. t.). Dziesmas *Kas tie tādi spēka vīri* (strofu forma) pamatā ir Viļa Plūdoņa teksts, kas metra ziņā stilizē latviešu dainu četrrindes. Savukārt dziesma *Drūmās dienās* (vienkārša trijdaļu forma ar attīstošu vidusposmu) rakstīta ar pašas Garūtas dzeju un veidota kā viņai arī ilgu tematikas dziesmās raksturīgā neatbildētu jautājumu virkne.

40. gadu dziesmās patriotiskā līnija tvērtā dramatiskāk, bieži arī hromatiski piesātināti, tādējādi harmoniskā kolorīta ziņā tuvinoties ilgu tematikas dziesmām, lai gan akordu faktūra un līdz ar to korāliskais ritums saglabājas. Atšķirība skaņurakstā daudzējādā ziņā izriet no teksta satura.¹¹⁴ Izņēmums 40. gada dramatisko dziesmu vidū ir diatoniski cildenā, ar blakus pakāpju krāsām (III, VI) bagātā *Viss, viss nu vienā vārdā likts*. Šajā dziesmā parādās atsevišķas iezīmes, kas vieno to ar dabas poēzijas tvērumu Garūtas daiļradē – divstrofu uzbūve (14+11 t.; katras strofas noslēgumā trīsreiz izdziedāts vārds *Latvija*) un pentatonisks kolorīts melodijā.

¹¹⁴ Sk. 1.3.1. nodaļu par 30. gadu pozitīvisma un 40. gadu ekspresionisma tendenci latviešu literatūrā.

Sevišķu uzmanību 30. gadu beigu un 40. gadu pirmās puses dziesmās piesaista kāda jauna, Garūtas vokālajā kamerūzikā iepriekš gandrīz¹¹⁵ nesastopama vadlīnija – tā ir reliģiskā tēma, kas ietekmējusi gan dziesmu tēlainību, gan mūzikas valodu. Reliģiska nots parādās gan dziesmās ar pašas Garūtas tekstiem (*Krusts jūras krastā*, 1940, *Lūgšana*, 1941/1943), gan ar citu dzejnieku vārdiem (*Viss, viss nu vienā vārdā likts, Krastā*, 1941/1943 – Andreja Eglīša dzeja).

Tieši ar šāda satura dziesmām Garūtas mūzikā ienāk vēl kāda stilistiskā līnija – baroka atbalsis, kas turpmāk, jau pēckara gados, kulminē tipiska baroka mūzikas žanra paraugā, proti, *Sēru pasakaljā par Veronikas Rekevičas tēmu* klavieru trio. Solodziesmās baroka stila zīmes gan neizvirzās priekšplānā, bet ir iekausētas pamatos romantiskajā mūzikas valodā. Raksturīgas ir, piemēram, krusta figūras kontūras dziesmas *Krusts jūras krastā* melodikā (5.–6. t.; tiesa, brīvā tvērumā – ne kā tiešs Baha *krusta figūras* analogs). Cits zīmīgs akcents – dziesmas *Lūgšana (No dzimtenes aizvestiem latvijiem)* noslēgums, valdošo minoru pašā izskaņā nomainot ar vienvārda mažoru (analoģijas ar baroka minora skaņdarbiem¹¹⁶), turklāt beigās (arī Garūtas daiļradei kopumā neraksturīgi) kā alūzija ieskanas korāļa *Es skaistu rozīt' zīnu* sākumtaktis. Barokālas asociācijas rada arī šī laikmeta mūzikas retorikai tik raksturīgā sekošana dziesmas *vārdam* – Garūtas reliģiska satura dziesmās tā neapšaubāmi izpaužas spilgtāk nekā viņas citas tematikas solodziesmās. Proti, reliģiskā simbola izcēlumu dzejas tekstā parasti pavada izmaiņas mūzikas valodā – ātru pulsāciju nomaina korāliska ceturtdaļu vai pusnošu kustība (piem., dziesmā *Krusts jūras krastā*, 49. takts). Nereti izmaiņas notiek arī metrā: piemēram, dziesmā *Krusts jūras krastā* vērsanos pie krusta (*Tu, jūras krastā skumstošais krusts..*, 49. t.) iezīmē 6/8 takstmēra nomaina ar 3/2, savā ziņā simbolizējot Svētās Trīsvienības ideju; līdzīgu paņēmieni redzam arī dziesmā *Savā zemē*, 24. taktī – vietā, kur parādās reliģiskas ievirzes teksts – 4/4 takstmēru nomaina 3/2. Interesanti, ka arī dziesmā *Bērna sirds*, kas kopumā pieder citai satura līnijai, parādotes vārdam *Dievs* (30. t.), mūzikā notiek metra maiņa no 6/8 uz 9/8 – atkal ienāk trijdaļība, un pavadījumā valda plaša akordu faktūra

Reizē jāatzīmē, ka gan patriotiskās, gan reliģiskās tēmas tvērumam mūzikā daudz kopīga ar agrīnā – romantiskā perioda dziesmām, kur dominēja ilgu, sapņu, mīlestības tematika. Līdzīga ir disonantā, skarbo saskaņu piesātinātā mūzikas valoda, sarežģītā, *biezā* faktūra, minora pārsvars. Faktūras zīmējums dažkārt rada asociācijas arī ar agrīnā perioda klavierdarbiem: piemēram, dziesmā *Krusts jūras krastā* 50., 52., 54. un 56. taktī

¹¹⁵ Izņēmums ir *Svētā mīla* (1929).

¹¹⁶ Jāpiebilst, ka minora un vienvārda mažora pretstatījums vispār ir raksturīgs Garūtas mūzikai, taču parasti šis mažora pieteikums aptver lielāku formas posmu – piemēram, abos variāciju ciklos (par *Karavīri bēdājās* un *Arājiņi, ecētāji*) visa cikla finālu; savukārt solodziesmās gaišā izskaņā ir barokāli pēkšņa.

klavierpartijas trioļu kustība sasaucas ar Pirmo prelīdi *h moll* klavierēm solo (1927/1929). Arī vairākās patriotiskās un reliģiskās tematikas dziesmās uzmanību piesaista II zemās pakāpes intensīvais lietojums (*Krusts jūras krastā, Māte aizvestam dēlam*); te veidojas analogija ar dažām ilgu tematikas dziesmām (piem., *Džanemas dziesma, Kaukāza bērna dziesma svešumā*) un Variācijām klavierēm solo par *Karavīri bēdājās* (1933), kur II zemās pakāpes *tumšā* ekspresija ieņem nozīmīgu vietu (piem., V, X variācijā).

Gan patriotiskās, gan reliģiskās tematikas dziesmas iezīmē kādu jaunu tendenci arī Garūtas mūzikas formveidē. Atšķirībā no agrīnajām dziesmām tās bieži neaprobežojas ar agrāk raksturīgo strofu formu un trijdaļību (ar attīstošu vidusposmu), bet ienāk arī kontrasta sastatforma, jo pretstatījums starp abām sfērām – smeldzes, cilvēcisko sāpju, ilgu tēmu un korālisko izteiksmes sfēru (reliģiskā mierinājuma vai dzimtenes tēmu) – ir maksimāli saasināts. Piemēram, dziesma *Krusts jūras krastā* koncepcijas ziņā līdzinās vijoļdarbam *Largo e andante religioso*.¹¹⁷ Pirmā daļa – meitenes skumjas, izmisums – atainota ar Garūtas mūzikā *ilgu* tematikas kontekstā bieži sastopamiem līdzekļiem; dzejā raksturīgs ik panta nobeigums ar jautājumu (epiforas princips – *kur ir mans draugs*), mūzikā – saviļņotais arpedžoveida fons, hromatizēta melodiskā līnija (pat iekļaujot barokālo *krusta* figūru). Otrās daļas centrā ir korāliski tverta nolemtības tēma, kur monotonam melodijas atkārtojumam (kā lūgšanai; sk. 42. piemēru 4. pielikumā) fonā skan smagi akordi un zvanu atveids.¹¹⁸

Kontrasta sastatforma citā traktējumā ir pamatā arī kara gadu dziesmai *Ziemciešu tauta* (pirmā daļa – tautas ciešanu atainojums, zīmīgs arī minora pentatonikā veidotais sākums; otrā – mažorīgs aicinājums *Celies, mana tauta*).

Gan patriotiskās, gan reliģiskās tematikas dziesmas vieno vairāki konkrēti mūzikas valodas paņēmieni, kas cita rakstura dziesmās tik spilgti neparādās.

- Klavieru ievada tips: daudzas dziesmas iesāk divi zīmīgi, zvanu skaņām līdzīgi akordi, kas līdzinās uzrunai (*Drūmās dienās, Kas tie tādi spēka vīri, Liec ausi pie zemes un klausies*; sk. 43.–45. piemēru 4. pielikumā); te veidojas sasauce arī ar instrumentālo kamerdarbu *Teika*.
- Vairākās dziesmās klavierpartijā dažādiem paņēmieniem atveidots baznīcas zvanu skanējums: piemēru vidū ir *Draugi, Drūmās dienās, Kas tie tādi spēka vīri*; būtiski līdzekļi te ir *tukšas* kvintas skanējums dziļos basos, bieži ar priekšskaņiem, reizēm arī ar pedalizācijas efektiem (*Tautai*). Jāpiebilst, ka zvanu efekts reizēm sastopams

¹¹⁷ Iespējama analogija arī ar Franča Šūberta dziesmu *Meitene un nāve*, kur radniecīga ideja iemiesota daudz lakoniskāk.

¹¹⁸ Vienīgā konceptuālā atšķirība no *Largo e andante religioso*: vijoļdarba otrā daļa ietver gaismas vīziju, mierinājumu, šeit tikai sēru tēlu.

arī Garūtas klavierdarbos (trešā eņīde *Zvani* no Četrām eņīdēm *Steinway* ilgskāņas pedālim).

- Vairākas reliģiskās un kara gadu patriotiskās tematikas dziesmas vieno jau iepriekš (sk. 2. nodaļu) raksturotā *ciešanu intonācija*: krītošu sekundu (reizēm hromatisku) virkne soļojuma ritmā, ar punktētu sākumu (*Savā zemē, Lūgšana, daļēji Māte aizvestam dēlam un Krusts jūras krastā*).

Visbeidzot, kā īpašs atzars jāizceļ aicinājuma tematikas dziesmas. Tā ir viena no spilgtākajām Lūcijas Garūtas vokālās daiļrades sfērām, kas izriet no pašas komponistes personības īpatnībām – milzīgas iekšējās izturības, spēka un cīņasspara.¹¹⁹ Jāatzīmē, ka kvēles, liesmas tēls šo dziesmu tekstam ļoti raksturīgs (*Kvēlot, liesmot, sadegt; Trīs mācības; Viņu spēks*). Dominē mažora tonalitātes.

Gandrīz visas aicinājuma tematikas dziesmas sākas ar uzrunu, dzejā bieži parādās izsaukuma zīmes. Harmoniskajā valodā vairāk kā citām dziesmām raksturīgi spēji enharmoniski pavērsieni, kas izceļ spožumu, jūsmīgo raksturu – īpaši kulminācijas zonās. Kā piemērus var minēt dziesmas *Kvēlot, liesmot, sadegt* (teksts *Ar savas dvēšles dzidrumu ik gurušam par mieru stāstīt..*), arī *Nāc, dosimies droši* (teksts *Tev krūtīs..*). Klavierpartijā ienāk strauji, impulsīvi un ar *skrjabinisku* pēkšņumu (nesagatavotību)¹²⁰ iezīmīgi sešpadsmitdaļu vai trīsdesmitdivdaļu motīvi, kas izceļ trauksmaina saviļņojuma sajūtu (*Liec ausi pie zemes un klausies, Nāc, dosimies droši, Tu atkal te, Kvēlot, liesmot, sadegt, Trīs mācības*). Kopumā šīs grupas dziesmām piemīt ātrāks ritma pulss nekā citām Garūtas dziesmām. Mūziku raksturo trauksmainas, augšupejošas, punktētas pasāžas, jūsmīga un kaislīga izteiksme (sk. dziesmu *Zvaigznes un zeme*, 46. piemērs; *Trīs mācības* – 47. piemērs 4. pielikumā). Krietni biežāk sastopama orķestrāla faktūra nekā citas tematikas dziesmās. Dominē daudzdzīmju mažora tonalitātes (*Uz cita krasta – H dur; Tu atkal te – Des dur; Trīs mācības – Fis dur; Nāc, dosimies droši – As dur*).

No formas viedokļa šajā dziesmu grupā, līdzīgi kā patriotiskās un reliģiskās tematikas dziesmās, valda lielāka daudzveidība un arī tieksme uz izvērstākām formām nekā citas tematikas ietvaros. Līdzās strofu formai sastopams rondo (*Kvēlot, liesmot, sadegt*), kontrasta sastatforma (*Liec ausi pie zemes un klausies*). Strofu attiecībās reizēm raksturīgs sekvenčveida kāpums (piem., *Zvaigznes un zeme* – otrā strofa, no 9. t., tercu augstāk; *Kvēlot, liesmot, sadegt* rondo refrēns kā dubultstrofa, kur arī otrā strofa izklāstīta kvintu augstāk).

¹¹⁹ Kā jau 1.3.1. nodaļā atzīmēts, šai ziņā viņu, iespējams, iedvesmojusi 30. gados iepazītā domubiedre Zenta Mauriņa, kas, neraugoties uz savu slimību, izcēlusies ar neticamu gribasspēku un neatlaidību. *Neiespējamais kļūst iespējams, ja Tu tam tici* – tāds bijis Zentas Mauriņas dzīves moto (sīkāk par to sk.: Sokolova 1991: 7).

¹²⁰ Skrjabinā melodikai ir raksturīgs impulsīvs, nesagatavots, parasti augšupejošs motīva vai frāzes sākums (pasāža vai intervāla lēcieni) ar lēnu, pakāpenisku noplakumu.

Daudz līdzības arī noslēgumos – visām aicinājuma dziesmām raksturīga enerģiska izskaņa ar kulmināciju (*f* vai *ff*), dzejā bieži ar izsaucēju (*Uz cita krasta* u. c.).

Savukārt dziesmā *Liec ausi pie zemes un klausies* aicinājuma tematika savijas ar patriotiskiem motīviem, un šeit lakoniski realizēta Skrjabina koncepcija, ko viņš pats vārdos formulējis: *No vistrauslākā uz visgrandiozāko (Istorija ruskoj muzyki b. g.)* – resp., kontrasta sastatformas ietvaros atklāta pati ekstāzes ideja. Pirmā daļa ir korāliskā faktūrā veidots ciešanu tēmas risinājums (*Vai tev no likteņa varas ērkšķu vainags būs vīts*) ar zīmīgo *ciešanu ritmintonāciju*; sal. ar dziesmām *Lūgšana (No dzimtenes aizvestajiem)*, *Draugi*, *Savā zemē*. Otrā daļa uztverama kā tiece uz laimi (*Liec ausi pie zemes un klausies, kur tālumā zeme trīc*) – šeit parādās Garūtas solodziesmās reti atrodamas, bet Skrjabina klaviermūzikai tipiskas remarkas *affetuoso*, *misterioso*; arī impulsīvajā, nervozajā mūzikas izteiksmē daudz *skrjabiniska* (piem., raksturīgie sauciena motīvi, kas sastopami viņa sonātēs; Piektā sonāte – 3., 5., 7., 8. t.; u. c.). Sākotnēji skanējums ir zemā reģistrā, bet pamazām paplašinās diapazons, kāpjot reģistrāli arvien augstāk, pieņemams spēkā dinamika, un tiek sasniegta gaviļpilna kulminācija ar simbolisko saules tēlu (*Con fuoco, affetuoso*). Šis ir Garūtas solodziesmu klāstā unikāls piemērs, kur garīga radniecība Skrjabinam parādās ne tikai mikrolīmenī (mūzikas valodā), bet arī makrolīmenī – tēlainajā attīstībā.

5.3. Tautasdziesmu apdares

Tautasdziesmu apdares balsij (vai balsīm) un klavierēm tapušas dažādos Garūtas mūža periodos – no 20. līdz 70. gadiem. Kopumā tās varētu iedalīt divās grupās. Pirmā no tām ietver diatoniskas apdares dzidrā faktūrā, bez dramatisma – tādas, kas pilnībā atbilst pašas melodijas vienkāršajam zīmējumam un tautasdziesmas pamattēlam. Piemēru vidū ir miniatūras *Sudrabota zīle brēca*, *Ak tu manu kumeliņu*, *No jūriņas izpeldēja*, *Mana balta māmuliņa*, kā arī tercets *Ieva ziedēj' ar ābeli* (soprānam, mecosoprānam un altam ar klavierpavadījumu).

Otru grupu raksturo attālināšanās no tautas melodijas vienkāršā skaņuraksta un tuvināšanās dramatiskākajām solodziesmām; mūzika gūst psiholoģiski piesātinātu, daudzšķautņainu un ekspresīvu izteiksmi. Šīs otrā veida apdares visuzskatāmāk atspoguļo komponistes radošo rokrakstu. Un tieši klavierpartija ir tā, kura izceļ tēla dramatisko dimensiju. Piemēru vidū ir viena no spilgtākajām apdarēm – *Ej, saulīte, drīz pie Dieva* (1929, veltījums Malvīnei Vīgnerei-Grīnbergai).

Aplūkojot šo miniatūru tuvāk, redzam tajā komponistes stilam tipisko variāciju principa un trijdaļības apvienojumu (šajā gadījumā – četrstrofu formu ar trijdaļību otrajā

plānā): malējās strofas ir klusinātas, kamēr vidējās raksturo tempa paātrinājums, dinamikas pieaugums un tai sekojoša strauja atkāpe, atgriežoties ekspozīcijas klusinātajā noskaņā. Sastopamies arī ar citos komponistes tautiskajos darbos (piem., *Teika* vijolei un klavierēm, 1.–4. t.) nozīmīgu elementu – *tukšo* kvintu skanējumu, kas rada asociācijas ar dūdu spēli. Tāpat vērojamas Garūtai raksturīgās *rotāļas* ar dažādiem reģistriem, vienai un tai pašai melodijai piešķirot atšķirīgu nokrāsu (piem., 13.–17. t. u. c.).

Psiholoģiski dramatisēts tēls spilgti izpaužas tieši otrajā strofā (18.–36. t.): to akcentē klavieru neierasti zema reģistrs, ietiecoties arī kontroktāvā, hromatiskā melodiskā līnija, kā arī punktētais trīsdesmitdivdaļu ritms triolēs labās rokas partijā. Šāds trauksmais ritma elements priekšvēsta vairākas kara gadu solodziesmas, piemēram, *Ziemciešu tauta*, *Vētra* u. c. Interesanti komponiste klavierpartijā attēlo zirdziņa soļus (*Teci, teci, kumeliņi, nu ar lūku pavadiņ'*. *Slikti gadi, bargi kungi, nedrīkst ķēdes kaldināt*): ritma pulsa (sinkopju, akcentēto skaņu) tīšā nesakritība abu roku partijās rosina spilgtas asociācijas ar kumeliņa tecēšanu un ķēžu griezīgo skanējumu (37.–52. t.). Savukārt apdares noslēgumā ļoti plašais diapazons (gandrīz piecu oktāvu apjomā!) rada neparastu tēlainu efektu – plašuma, skumju un nostalgijas izjūtu.

Interesanti, ka dramatisma nianse saklausāma ne vien *Ej, saulīte, drīz pie Dieva* apdarē, kur jau pats tautiskais pirmavots rosina uz skaudru noskaņu gammu, bet arī līksmajā *Rīga dimd* (1954) soprānam un tenoram ar klavierpavadījumu. Hromatiski izteiksmīgā melodiskā līnija klavieru priekšspēlē, kreisās rokas partijā, trīsdesmitdivdaļu ritms, *skalās* dinamikas gradācijas rada svinīgu, orķestrāli bagātu un plašu skanējumu, asociācijas pat ar pūtēju orķestra tauru saucieniem – fanfarām. Tieši klavierpartija nosaka tēla spēku un varenību, imitējot *dimdēšanu* un zvanu skaņas – sevišķi apdares pēcspēlē.

Abos apdaru veidos vērojama saikne ar citiem Garūtas daiļrades žanriem. Tā, piemēram, diatoniskajām un vienkāršajām apdarēm gan intonatīvi harmoniskajā valodā, gan faktūrā daudz kopīga ar klavierciklu *Septiņas latviešu tautasdziesmas*, kā arī pēdējiem vijoļdarbiem – *Dainu* un *Šūpuļa dziesmu*. Savukārt dramatiskajās apdarēs atpazīstam ne vien kara gadu solodziesmu, bet arī Variāciju par *Karavīri bēdājās* tēlainību un tipiskos attīstības paņēmienus. Tādējādi, neraugoties uz nelielo skaitu, tautasdziesmu apdares balsij (balsīm) ar klavierēm atklāj Garūtas mūzikas izteiksmes līdzekļu skalu visā to daudzpusībā.

5.4. Vokālās kameramūzikas stila ietekme uz interpretāciju

Līdzās iepriekš raksturotajām Lūcijas Garūtas vokālās kameramūzikas īpatnībām ir atsevišķas iezīmes, kuras pelnījušas potenciālo interpretu īpašu ievērību: tieši tās, kā liecina prakse, visbiežāk sagādā atskaņotājam problēmas. Dažkārt šīs problēmas ir saturiskas, dažkārt

tīri tehniskas; tomēr arī pēdējā gadījumā cēlonis, meklējot dziļāk, rodams pašā Garūtas radošās personības būtībā, viņas savdabīgajā pasauleskatījumā.

Vokālās partijas melodika

Veicot kontentanalīzi datiem, kas iegūti strukturētajās intervijās ar mūsdienu dziedātājiem – Garūtas dziesmu interpretiem – secināju, ka tajās bieži vien dažādiem vārdiem izteikta viena un tā pati doma. Gan Baiba Berķe (Berķe 2009), gan Ingus Pētersons (Pētersons 2009), Aivars Krancmanis (Krancmanis 2009) un Krišjānis Norvelis (Norvelis 2009) – atzina, ka Garūtas solodziesmu vokālā partija ir sarežģīta, jo ietver plašu diapazonu, lielus lēcienus, kā arī daudzas intonatīvi *neērtas* vietas. Komentējot šos viedokļus, vēlētos piebilst: vokālās partijas plašais diapazons iezīmē analogiju ar Garūtas klavierdarbu faktūru, kas arī bieži iezīmīga ar īpašu vērienu un aptver teju vai *visu* klaviatūru – tā reizēm pierakstīta triju vai pat četru līnijkopu sistēmā (sk., piemēram, finālu Variācijām klavierēm par tautasdziesmu *Karavīri bēdājās*, no 64. t.; u. c.). Šī īpatnība izriet no komponistes romantiski aizrautīgās dabas. Gluži vai simboliskas ir diapazona galējības dziesmā *Zvaigznes un zeme* (no *fis*¹ līdz *Gis*), kur tās sasaucas ar dziesmas nosaukumā pieteikto pretstatu pāri (sk. 48. piemēru 4. pielikumā).

Plašs diapazons raksturīgs arī daudziem mīlas lirikas paraugiem, piemēram, dziesmai *Šķiroties*, kuras vidusposmā ļoti īsā laika sprīdī (trīs taktis, 27.–29. t.) viļņveida attīstības ietvaros notiek kāpums no viszemākās skaņas (*cis*) uz visaugstāko (*a*²). Dziesma *Mēness laiva* ietver kāpumu no *dis* līdz kulminācijai – *ais*² (32. t.), kas gan nav tik intensīvs un laikā koncentrēts kā *Šķiroties*, tomēr arī saviļņojuma pilns. Interesanti, ka abās dziesmās komponiste augsto *a*² vai *ais*² iezīmē ar mažora nonakordu (viņas gaišāko darbu kulminācijās ļoti iemīļota krāsa, kas apliecina arī saikni ar vēlīno romantismu un impresionismu) un arī kā *klusu* kulmināciju – negaidītu dinamikas atslābumu. *Mēness laivā* tas jo pēkšņāks tāpēc, ka pirms tam bijis *crescendo*, kas negūst savu gaidīto vainagojumu – te izpaužas zināma analogija ar pēkšņajiem *diminuendo* Garūtas klavieropusu kulminācijās, un interpretam šī neapšaubāmi ir papildgrūtība.

Līdzās mūzikas satura ievirzei Garūtas pievēršanos plaša diapazona melodikai neapšaubāmi ietekmēja viņas sadarbības partneri – pirmām kārtām jau soprāns Milda Brehmane-Štengēle. Pati komponiste atzinusi: *Daudzas dziesmas es rakstīju viņas sevišķi plašajai balsij, nedomādama par to, ka citām dziedātājām tās būs grūti izpildīt* (Stumbre 1969: 65). Otrs dziedātājs ar vērienīgu balss diapazonu bijis basbaritons Ādolfs Kaktiņš. Vairākas viņa savulaik pirmatskaņotās dziesmas repertuārā iekļāvis mūsdienu bass Krišjānis Norvelis, kurš stāsta:

Ādolfam Kaktiņam veltītajās Lūcijas Garūtas dziesmās ļoti daudz izmantots basa balsij neierasti augsts reģistrs. Tas noteikti lietots apzināti, jo panākts visspēcīgākais emocionālais efekts. Te izlikts maksimālais – maksimālāk vairs nav iespējams. Pavadītājs var spēlēt šeit ar pilnu atdevi, nevairoties no ļoti plaša skanējuma (ff), jo mana balss tik augstā reģistrā noteikti pārspēs klavieru skanējumu (Norvelis 2009).

Šie vārdi attiecas, piemēram, uz dramatiski patriotisko dziesmu *Ziemciešu tauta*, kas sākas zemā reģistrā, episkā noskaņā, un noslēdzas ar varenu, grandiozu kulmināciju – augsto e^1 (7. t. no beigām). Līdzīgu virsotni solista partija sasniedz arī radniecīga satura dziesmā *Vētra* (abu pamatā Andreja Eglīša teksts).

Intonatīvas grūtības dziedātājam nereti sagādā melodijas virzība pa palielinātiem vai pamazinātiem intervāliem – to lielākoties veicina melodikas saikne ar Garūtas mūzikas ekspresīvākajām, iezīmīgākajām harmonijas krāsām. Piemēram, dziesmā *Debess un jūra* tritona un pamazinātas kvartas saspringto skanējumu (ilustrācija vārdiem *vistumšos dziļumus*) nosaka balsts uz D_9 ar pazeminātu (harmoniskajā mažorā) un vēlāk ar paaugstinātu kvintu, kas ienes akordā tik *garūtisko* pamazinātas tercās nokrāsu (5. t.). Līdzīgu kolorītu rada D_{43} ar pazeminātu un vēlāk arī paaugstinātu kvintu (uz tonikas ērģelpunkta fona, mijoties ar $DD VII_7$); tas iespaido melodiju vienā no traģiskākajām Garūtas dziesmām – *Skumstošā mīla* (sk. 49. piemēru 4. pielikumā). Savukārt jau aplūkotajā dziesmā *Mēness laiva* kulmināciju iezīmē palielinātas kvintas lēcieni, kas atkal izriet no virzības uz D_9 (šoreiz ar pazeminātu kvintu; sk. 32. t.).

Cits impulss vokāli *neērtu* palielināto intervālu iekļāvumam melodiskajā līnijā ir pievēršanās austrumnieciskai tematikai un tai atbilstošam, romantiķu tradīcijās veidotam mūzikas valodas kompleksam – gan palielinātās sekundas apdziedāšanai *Kaukāza bērna dziesmā svešumā*, gan ar veseltoņu gājieniem aizpildītam tritonam *Džanemas dziesmā* (sk. 30. piemēru 4. pielikumā).

Vokālās un klavierpartijas attiecības

Garūtas solodziesmām raksturīgi, ka klavierpartija dziedātājam reizēm nevis palīdz, bet, gluži otrādi, traucē atskaņot sarežģītās vietas. No vienas puses, tā daudzviet dublē dziedājumu unisonā; no otras puses, tieši kulminācijā bieži iezīmējas atkāpe no šī unisona: proti, starp melodiju un pavadījuma spilgtāk uztveramo balsi veidojas lielas sekundas vai tās enharmoniskā līdzinieka – pamazinātas tercās attiecības. Bieži vien tas atkal izriet no septakorda vai nonakorda ar *tumšo* pazemināto tercu – piemēram, dziesmā *Ziemciešu tauta* (22., 24. t.; kolorītu nosaka DD_7^{-3}), arī dziesmā *Vētra* (20., 22. t. – apspēlēts VII_7^{-3}).

Raksturojot dziesmas *Ziemas pasaciņa* sākumu, dziedātāja Baiba Berķe atzīst, ka vienkāršā, poētiskā melodija, kamēr viņa to mācījusies solo, šķitusi pavisam viegla, taču,

tiklīdz pievienojas klavierpartija, iezīmējot pamazinātas tercās attiecības (1. t., dubultdominantes trijskaņa kolorīts), radušās grūtības (Berķe 2009). Savukārt dziesmas *Kalnā kāpējs* 29.–30. taktī, virzoties uz kulmināciju, trauksmainību ienes vokālās partijas un klavieru basa balss augšupvirze (hromatiskas mazās sekundas intonācijas) paralēlos tritonos (sk. 50. piemēru 4. pielikumā).

Otra harmoniskā krāsa, kas vedina uz disonantām attiecībām starp vokālo un klavierpartiju, ir Garūtai tik tuvais nonakords – tas vienmēr rada spriegu saskaņu starp melodiju un kādu no pavadošajām balsīm, resp., akorda pīmu un nonu (piem., *Ziemciešu tauta*, 40. t.).

Klavierpartija

Gan tehniski, gan saturiski komplicēta ir ne tikai Garūtas solodziesmu vokālā, bet arī klavierpartija. Pavadījumi viņas vokālajos kamerdarbos bieži vien nebūt nav *pavadoši* – tie slēpj sevī veselu krāšņu un daudzveidīgu skaņu pasauli, kas pianistam ir jāatklāj. Mūzikas materiāls iekļauj polifonus elementus, virtuozas pasāžas. Šīs īpatnības nepārprotami izriet no tā, ka pati Garūta bijusi apdāvināta pianiste un līdz ar to gluži *solistisku* pianistisko meistarību un emocionālo pasauli ietvērusi tieši dziesmu pavadījumos. Lielu iedziļināšanos prasa tajos sastopamā remarku un štrihu daudzveidība (*Dzimtene pavasarī*, *Vakara blāzmā*, *Debess un jūra*, *Zilītes vēsts*, *Mēness laiva* u. c.) – krietni bagātīgāka nekā citu latviešu laikabiedru solodziesmās. Raksturīgi, ka nesakrīt kreisās un labās rokas spēles veids. Piemēram, dziesmā *Dzimtene pavasarī* kreisās rokas partijā izmantota līga, labās rokas partijā – *staccato* dažādos variantos (3.–8. t.); tipiski arī, ka katrs artikulācijas tips aptver tikai nelielus motīvus, un tie bieži mainās. Vokālās partijas skanējums tajā pašā laikā ir plūstošs un izlīdzināts; tādējādi liriskā melodija apvienojas ar gaiši rotaļīgu niansi pavadījumā. Līdzās dabas tematikas darbiem šāda tēlaina divējādība raksturīga vairākām gaiši liriskām dziesmām. Piemēram, dziesmā *Bērna sirds* pavadījums piesaista uzmanību ar niansētajiem štrihiem. Jau dziesmas sākumā labās rokas partijā nav vienkārši rakstīta līga, bet zem tās *paslēptas* gan vēl citas mazas līgas, gan *staccato* (sk. 51. piemēru 4. pielikumā); tās nebūt neatkārtojas, bet gandrīz katrā taktī veido savu zīmējumu. Tik smalkas nianse atbilst mūzikas trauslajai, intīmajai izteiksmei.

Šāds skaņuraksts prasa arī no interpretiem filigrānu smalkumu; šeit jaušama tuvība franču pianisma tradīcijām – piemēram, Kloda Debisī un Morisa Ravela daiļradei. Jāatzīst, ka vokālajā partijā tik smalka niansētība tomēr nav vērojama. Vienīgais izņēmums – *Nāras dziesma*, kurā strauja un kaprīza *legato/staccato* mija rada vietumis impresionistiskas asociācijas: tās paspilgtina ainaviski tvertais ūdens un mēnesnīcas tēls (*Rokās mums laistās*

ūdens pērles, skaistas ūdens pērles, / Mēnesnīcas staros zib un laistās: Allegretto grazioso posms, 25.–29. t.; u. c.).

Atsevišķas Garūtas solodzesmas uz viņas laika latviešu vokālās mūzikas fona izceļas ar ļoti detalizēti izrakstītu pedalizāciju. Dziesmas *Kalnā kāpējs* klavieru pēcspēle pat vedina domāt, ka komponiste iecerējusi ilgskanās pedāli, kura savdabīgās krāsas tieši viņa pirmoreiz atklājusi latviešu klaviermūzikā (Četras etīdes *Steinway* ilgskanās pedālim).¹²¹

Interpretu vērtību pelnījis arī savdabīgais reģistru izmantojums klavierpartijā. Bieži vien komponiste liek vienlaikus skanēt galējiem – ļoti augstajam un ļoti zemajam reģistram¹²², tādējādi radot tāluma efektu. Piemēru vidū ir solodzesma *Mēnesnīca*, kur klavieru ievads un starpspēles raksturo trausli netveramo mēnesgaismas tēlu. Savukārt gan dziesmā *Zvaigznes un zeme*, gan daudzviet arī *Debess un jūra* reģistrālais pretstats starp labās un kreisās rokas partiju šķiet gluži vai simboliski atainojam abu nosaukumā pieteikto tēlu savstarpējo attālinātību. Šī *kosmiskā* sajūta Garūtas skaņdarbos neapšaubāmi vērtējama kā novitāte tālaika latviešu solodzesmās.¹²³ Atskaņotājam šāda reģistru izvēle var sagādāt tehniskas grūtības: svarīgi, lai pianists koncentrētu pietiekamu aktivitāti pirkstgalos, jo piesitiens, kas ierasts vidējā reģistrā, šajā gadījumā neatstās vajadzīgo iespaidu. Turklāt būtiski arī sekot skanējuma kopējam balansam: augšējais reģistrs, neraugoties uz klusināto dinamiku, nedrīkstētu zaudēt spožumu, un vienlaikus apakšējā reģistrā jāvairās no tam *dabiski* piemītošās smagnējības.¹²⁴

Jau iepriekš minēju orķestrālās domāšanas ietekmi uz komponistes vokālo kamermūziku, ko apliecina, piemēram, pūšaminstrumentu skanējumam radniecīgas fanfāras, stīgu tremolo atveids dziesmās *Trīs mācības*, *Zvaigznes un zeme* (sk. 46., 47. piemēru 4. pielikumā). Arī šī skaņuraksta īpatnība interpretam var sagādāt problēmas. Piemēram, *Ziemciešu tautas* pēdējā posmā zīmīga ir virzība no neparasti zema reģistra klavierpartijā (kontroktāva, brīžam pat subkontroktāva, *p*) uz grandiozu kulmināciju (*ff*), aptverot visu klaviatūru un radot orķestrālu efektu; vienas ritma formulas monotons atkārtojums šī

¹²¹ Uz izturēta tonikas ērgelpunkta fona vairākkārt mijas divas harmonijas. Spēlējot ar parasto (labo) pedāli, tās vai nu saplūstu nefūrā kopskaņā, vai arī, pedāli mainot, zustu basa līnija; savukārt *Steinway* ilgskanās pedālis ļauj saglabāt basa līniju un arī skaidri, tīri atskaņot abus augšējos akordus.

¹²² Līdzīgs paņēmieni izmantots arī komponistes klaviermūzikā, piemēram, pirmajā variācijā no Variācijām par tautasdziesmas *Karavīri bēdājās* tēmu.

¹²³ Līdzīgs telpiskums vērojams arī dziesmā *Kalnā kāpējs* (1.–2., 15. t.): reģistru attālinātība, kas iezīmēta jau klavieru priekšspēlē (sk. 40. piemēru 4. pielikumā), te akcentē kalnu vientulīgo plašumu – it īpaši unisonā skanējuma dēļ (sekojošais teksts: *Tu kļūsi vientulīgāks gads pēc gada, [...] reta puķe, kas tev klintīs augs*).

¹²⁴ Jāpiebilst, ka diapazona unikālais plašums koncertatskaņojuma praksē reizēm rada arī kādu gluži praktisku problēmu: reti lietotais klavieru subkontroktāvas reģistrs, piemēram, dziesmā *Ziemciešu tauta* (sk. 52. piemēru), lielākoties pat nav noskaņots un tas speciāli jādara.

kāpinājuma pirmajā fāzē rada maģisku, Ravela *Bolero* līdzīgu iespaidu (sk. 52. piemēru 4. pielikumā; sakritību akcentē līdzīgs taktsmērs 3/4 un trīsdesmitdivdaļu izmantojums). Arī raksturam jābūt radniecīgam, pārpersoniski nepielūdzamam – pianistam vēlams ar sausu *staccato* radīt bangu iespaidu, un tas ir tehniski sarežģīti: tā kā ostinato skan pārsvarā zemā reģistrā, tad tas jāspēlē, stipri saliecoties uz kreiso pusi, turklāt šajā neērtajā pozā visiem taustiņiem jāskan vienādi stipri: ceturtajam un piektajam pirkstam nedrīkst būt vājāks piesitiens kā pirmajam un otrajam. Arī ritms (maršējuma pulss) jāievēro dzelžaini, jo tas ir neizbēgamības simbols – tāpēc trīsdesmitdivdaļas jāspēlē maksimāli precīzi, lai gan melodijas lēcieni, kas jāveic ļoti strauji, to apgrūtina. Šāds ostinato, kas vērš klavieres līdzīgas sitaminstrumentam, ir unikāls Garūtas daiļrades kontekstā.

Interpretācija un skaņdarba formveide

Viena no būtiskākajām problēmām, ar ko interpretam jāsakaras, izriet no kādas komponistei tuvas formveides īpatnības – lielās lomas, kādu viņas mūzikā guvis jau pieminētais variēšanas princips. Tas atspoguļo Garūtas muzikālās domāšanas savdabību, viņas tieksmi atklāt vienu un to pašu melodisko kodolu visdažādākajās harmonijas un faktūras nokrāsās, taču sagādā arī grūtības atskaņotājiem – jo īpaši meditātīva rakstura darbos, kas rit lēnā, nosvērtā tempā un ietver ilgstošu, ļoti pakāpenisku dinamikas pieaugumu – ceļu uz kulmināciju. Ja interpreti nav pietiekami pārdomājuši, kā izcelt jaunas nianšes variēti atkārtotajā materiālā, radīsies statisks un vienmuļš iespaids. Piemēru vidū ir cildenā noskaņā veidotās, ar korālisku pavadījumu iezīmīgās solodziesmas *Draugs*, *Svētā mīla* un *Grūtā brīdī*, to līdzinieks klaviermūzikā – *Meditācija*.

Otra problēma, kas saistīta vien ar atsevišķiem formas posmiem, zināmā mērā izriet no muzikologa Nikolaja Krjučkova trāpīgā vērojuma par pavadītāja lomu kameropusa interpretācijā:

Pavadītāja līdzdalība īpaši spilgti izpaužas vietās, kur klavierpartija skan patstāvīgi – pārsvarā ievadā un skaņdarba noslēgumā, kā arī saistījuma vietās skaņdarba vidū (Krjučkov 1961: 57).

Garūtas vokālajā mūzikā īpašu interpreta vērtību pelnījušas tieši beigu fāzes, proti, pēdējās: bieži vien tās iezīmē spēju pavērsienu pēc dziedājumā valdošās noskaņas. Piemēram, solodziesmā *Svētā mīla* vokālā partija noslēdzas *ff* dinamikā, radot spēcīgu un dinamiski jūsmīgu tēlu, turpretī klavierpartija pavērš mūzikas noskaņu klusinātā, pārdomu pilnā raksturā. Savukārt dziesmā *Kalnā kāpējs* varenā kulminācijas zona ļoti plašā diapazonā (no kontroktāvas līdz trešajai oktāvai) un akordu faktūrā veltīta tieši klavierēm solo, sniedzot

pianistam iespēju demonstrēt spožu tehniku. Taču arī šajā dziesmā pašas beigas (pēdējās trīs taktis) skan klusināti, *laužot* spēcīgās uzvaras sajūtu un ietverot filozofisku pārdomu tēlu.

Svarīgi, lai pianists atklātu daudznozīmīgās gaismēnas un neveidotu solodziesmu pēcspēles tēlaini viendabīgā gultnē. No dažādu paaudžu interpretiem šai ziņā īpaši izceļama Inta Villeruša. Tieši pēcspēlēs visspilgtāk atklājas viņas atskaņojumam raksturīgā krāsainība, filigrāni iezīmējot harmoniskās nianšes. Piemēru vidū ir dziesmas *Dzimtene pavasarī* ieraksts ar Kārļa Zariņa solo (1971). Šeit spēcīgu iespaidu atstāj kontrasts starp patētisko, himnisko kulmināciju (klavieru pēcspēles pirmās četras taktis) un tās gaiši dziestošo turpinājumu, kur Intas Villerušas smalkais, trauslais *staccato* rada asociācijas ar lietutiņu: uz tonikas kvintas fona veidojas dažādas diatoniskas saskaņas, kam rotaļīgu asumu piešķir iekļautās sekundas.

5.5. Lūcijas Garūtas vokālās kamerdziesmas atskaņojums: vēsture un galvenās tendences

5.5.1. Kopējās vēsturiskās aprises

Pirmo Garūtas vokālās kamerdziesmas interpretu paaudzi (20.–30. gadi, kā arī laikposms līdz 1944) pārstāvēja Pauls Sakss, Milda Brehmane-Štengele, Mariss Vētra un Ādolfs Kaktiņš, epizodiski parādījās arī Kārļa Niča, Zelmas Gothardes-Bergkindes u. c. vārdi. 40. gadu pirmajā pusē uz īsu brīdi (līdz emigrācijai 1944) šo interpretu lokā iekļāvās arī Mildas Brehmanes-Štengeles draudzene, dziedātāja Herta Lūse. Pie klavierēm bija pati komponiste, un liela daļa viņas dziesmu tika pirmatskaņotas Garūtas kompozīciju vakaros (1926, 1928, 1929, 1933, 1943).

Katram no iepriekšminētajiem māksliniekiem Garūtas mūzikas interpretācijā bija sava niša. Piemēram, basbaritonam Ādolfam Kaktiņam veltītas galvenokārt plašas, spēcīgas un skanīgas dziesmas. *Ļoti dramatiskas un kontrastu bagātas izrādījās divas Kaktiņam uzticētās dziesmas „Cilvēkam” un „Aicinājums”. Balss svaigums, spars, iedvesme bija arī šoreiz viņa mākslas uzticamie pavadoņi, par 1928. gada kompozīciju vakaru avīzē Jaunākās Ziņas raksta recenzents Jānis Zālītis (Zālītis 1928). Tieši Kaktiņš – ievērojams sava laika operdziedonis – bieži pirmatskaņojis tos Garūtas vokālos kamerdarbus, kuros komponiste pārkāpj kamerstila ietvarus un tuvinās orķestrāli vērienīgai izteiksmei: gan t. s. aicinājuma tematikas dziesmas, gan vēlāk arī patriotiskas tematikas opusus (*Tautai, Nes krūtīs saules spēku, latvi* u. c.) – liela vēriena un dedzības cauraustus, pārsvarā bez trausli liriskām niansēm. [...] visi zinām, ka Kaktiņš latviskā dziesmā vienmēr būs uzvarētājs. Tā bija arī šoreiz, raksta Maksis Brēms par 1933. gada autorvakaru, kad pirmatskaņojumu piedzīvoja Garūtas agrīnās Latvijas likteņceļam veltītās dziesmas *Drūmās dienās* un *Tautai* (Brēms 1933). 1941.–1944. gada*

trauksmaino notikumu iespaidā, vēl pirms kantātes *Dievs, Tava zeme deg!* tapšanas, Garūta radījusi vairākas tautas likteņgaitu caurvītas dziesmas ar Andreja Eglīša vārdiem (*Ziemciešu tauta* u. c.) – arī tās lielākoties pirmatskaņojis Kaktiņš.

Gluži citādas bija tenoram Paulam Saksam uzticētās dziesmas. Šis mūziķis daudzējādā ziņā ietekmējis Garūtas vokālo stilu, jo jau kopš 1. pasaules kara gadiem māksliniece sadarbojusies ar Saksu un viņa audzēkņiem kā koncertmeistare. Komponiste liecina:

No viņa īsti iepazīnu liriskā dziedājuma skaistumu, un viņa izpildījums ar balss vieglo plūdumu un smalko niansējumu kļuva man par ideālu. Saksam esmu pateicību parādā par manu lirisko dziesmu dzimšanu (Stumbre 1969: 48).

Piemēru vidū ir *Šūpla dziesma sapnītīm* (balsij, klavierēm un vijolei, atskaņota pirmajā Garūtas kompozīciju vakarā 1926. gada 12. janvārī) u. c. darbi. Saksam uzticētā repertuāra lirisko ievirzi apliecina arī kritiķu atsauksmes, piemēram, par 1933. gada Garūtas kompozīciju vakaru. Jānis Zālītis raksta:

Drāmatiskā kā [dziesmas – D. E.] bija izvēlējušies abi mūsu operas prēmjeri Brechmane-Štengelē un Kaktiņš, liriskākās – Pauls Sakss (Zālītis 1933).

Savukārt Kārlis Rozenbergs norāda:

Viņš kā izpildītājs vislaimīgāki bija izpratis Garūtas patieso mūziku un viņas cēlumu. Pauls Sakss, kā nepārspējams kamerdziedātājs, šos darbus atskaņoja labā uztverē un ļoti muzikālā veidojumā (Rozenbergs 1933).

Cita tenora, Marisa Vētras, repertuārs aptvēra gan Garūtas liriskās, gan dramatiskās dziesmas, un viņa dziedājums izcēlās ar komponistes radošajai būtībai tuvu romantisku aizrautību. *Tas pats vecais, inteligentais un temperamentīgais Vētra, kādu to pazinām agrāk, un iepazīsim „Oņegina” Ļenskā,* tā Vētras piedalīšanos Garūtas 1929. gada kompozīciju vakarā raksturo Jānis Cīrulis (Cīrulis 1929). Basam Kārlim Nīcim Garūta uzticējusi savas žanra ainavas un dziesmas, kurās parādās humoristiskā stīga – to apliecina Jāņa Zālīša atsauksme par 1928. gada kompozīciju vakaru, kurā Nīcis dziedāja bērnu dziesmas *Pirmais zobiņš* un *Bukarags* (Zālītis 1928). Savukārt soprāns Zelma Gotharde-Bergkinde un mecosoprāns Herta Lūse interpretējušas galvenokārt liriskās un cildeni aperģīgās dziesmas. *Patīkams balss vieglums,* par Gothardes-Bergkindes sniegumu 1928. gada kompozīciju vakarā raksta Jānis Zālītis (Zālītis 1928). Pati Garūta, atceroties savu sadarbību ar Hertu Lūsi, atzīst:

Viņai bija brīnišķīgi skaists balss tembrs. Arī kā cilvēks viņa vienmēr bija saprotoša, nosvērta, satīcīga, sirsnīga. Kā mākslā, tā dzīvē viņa visu auklēja sirds dziļumos. Dziļi atmiņā vēl viņas balss [...] sudrabortais mirdzums „Svētās mīlas” kulminācijā (Stumbre 1969: 66).

Tomēr kā visnozīmīgākā un ilglaicīgākā Garūtas sadarbības partnere nenoliedzami jāizceļ soprāns Milda Brehmane-Štengele. Viņas atskaņotās dziesmas iezīmīgas ar daudzveidīgu tēlaino amplitūdu un tehnisku sarežģītību; dziedones balss unikālais materiāls un jau pieminētais plašais diapazons rosināja Garūtu veltīt viņai visdažādākās ievirzes dziesmas – dabas (*Mēness laiva, Lietiņš*), bērnu (*Aijā dziesmiņa*) tematikas, arī dziesmas ar austrumniecisku kolorītu (*Džanemas dziesma*). Brehmane-Štengele dziedājusi gan Garūtas liriskās, gan dramatiskās dziesmas – līdzās Ādolfam Kaktiņam viņa vokālajā kamermūzikā ienesa kaut ko no operas žanra. *Temperaments un nesamierināmība bija tās īpašības, kas izcēla viņu citu vidū*, atceras pati Garūta (Stumbre 1969: 66).

Jāatzīmē kāds būtisks fakts – laikposmā līdz 40. gadu vidum Garūtas solodziesmu popularitāti daudzējādā ziņā veicināja pašas komponistes aktīvā atskaņotājdarbība: kopā ar dziedātājiem viņa regulāri organizēja koncertus gan Rīgā, gan ārpus tās. Kā jau promocijas darba ievadā atzīmēts, klausītāju atsauce šajos koncertos bija ļoti liela.

Padomju periodā Garūtas mūzika Latvijā skanēja retāk. Viena no nozīmīgākajām komponistes solodziesmu sfērām – reliģiskas ievirzes dziesmas, arī daudzas patriotiskās dziesmas, kas savulaik tapušas ar Andreja Eglīša un Leonīda Breikša dzeju – koncertprogrammās nedrīkstēja parādīties. Trimdas muzikologs un komponists Longīns Apkalns raksta:

Par visiem šiem Lūcijas Garūtas brieduma gadu veikumiem okupētajā Latvijā kopš trīsdesmit gadiem nedrīkst pat runāt, kur nu vēl rakstīt. Lielāko daļu viņas nozīmīgāko kompozīciju nedrīkst, protams, atskaņot, jo tām ir patriotisks un reliģisks raksturs. Par L. Garūtu maz runāja arī trimdā. Tie, kas saskatīja L. Garūtas nozīmi latviešu mūzikā, klusēja, lai nesagādātu māksliniecei liekas grūtības okupētajā Rīgā (Apkalns 1977: 826).

Taču tieši patriotiskā satura dziesmas Garūtas daiļradē iezīmē vienu no svarīgākajām nišām gan mūzikas satura, gan skaņuraksta ziņā. Jāatzīst, ka līdz ar to pēckara gadu klausītāju paaudzei priekšstats par Garūtas vokālās kamermūzikas būtību veidojies nepilnīgs – tas aprobežojies galvenokārt ar mīlas liriku, smalkām dabas ainavām vai tautiski gaišām kompozīcijām. Interesanti tomēr atzīmēt, ka viens no kara gadu sacerējumiem dzīvoja arī padomju Latvijā – gan ne oficiālajās koncertzālēs, bet baznīcās. Mildas Brehmanes Štengeles privātmuzeja vadītāja Maija Andersone stāsta:

Pēc Mildas lūguma Garūta bija izveidojusi versiju balsij un ērģelēm vienam no kantātes „Dievs, Tava zeme deg!” fragmentiem – „Lūgšanai” [Tēvreizei – D. E.]. Milda to padomju laikā bieži dziedāja baznīcās, tādējādi tas bija vienīgais šīs kantātes fragments, kas skanēja padomju Latvijā. Neiztika arī bez kurioza: kad 80. gadu beigās kantāti Atmodas laikā atkal atskaņoja, daudzi brīnījās, kāpēc „Lūgšanu” pēkšņi dzied koris – visiem tā jau tik ļoti asociējās ar solodziesmu, ka grūti bija pieņemt kora oriģinālversiju (Andersone 2008).

Šajā laikā Garūtas mūzikas interpretu lokā iekļāvušies soprāni Žermēna Heine-Vāgnere, Dzintra Meļķe-Blūma un Inta Spanovska, mecosoprāni Leonarda Daine, Laima Andersone-Silāre, Anna Šņukute, Arta Pile, Austra Tauriņa, tenori Jānis Zābers, Kārlis Zariņš, epizodiski arī Jānis Sprogis, baritons Pēteris Grāvelis u. c. dziedātāji; koncertmeistaru vidū bijuši Vilma Cīrule, Inta Villeruša, Māris Skuja u. c.

Arī pēcpadomju periodā Garūtas vokālā kamermūzika koncertzālēs skan samērā reti. Tomēr tai pievērsušies vairāki mūsdienu dziedātāji. Jau **90. gadu sākumā** nozīmīgu ieguldījumu komponistes mantojuma apzināšanā devuši mecosoprāns Anita Garanča un soprāns Zigrīda Krīgere – līdzās citām Garūtas solodziesmām viņas pirmoreiz pēc turpat pusgadsimtu ilga pārtraukuma Latvijas Radio ieskaņojušas vairākas padomju laikā aizliegtās karagadu dziesmas, proti, *Māte aizvestam dēlam* (Zigrīda Krīgere un koncertmeistare Silvija Deidule, 1991; Anita Garanča un Inta Villeruša, 1993), *Viss, viss nu vienā vārdā likts* (Garanča un Villeruša, 1993). Savukārt jau **21. gadsimtā** virkni ieskaņojumus veikuši soprāni Maija Kovaļevska un Anda Martina, mecosoprāni Baiba Berķe, Vilma Indra Vītols, tenors Ingus Pētersons, baritons Aivars Krancmanis¹²⁵ un bass Krišjānis Norvelis. Koncertmeistara statusā šajā laikposmā bijuši Dzintra Erliha (sadarbībā ar visiem minētajiem māksliniekiem) un Pēteris Plakidis (sadarbībā ar Maiju Kovaļevsku).

Lai atklātu galvenās tendences Lūcijas Garūtas solodziesmu interpretācijā, turpinājumā piedāvāju dažādu ieskaņojumu salīdzinošu analīzi.

5.5.2. Lūcijas Garūtas vokālās kamermūzikas interpretācijas pamattendences

Būtiskākajām liecībām par Lūcijas Garūtas vokālās kamermūzikas interpretāciju pieder ieraksti, kas tapuši ar pašas komponistes līdzdalību. Tie ir trīs ieskaņojumi, kas datēti ar 1957. gadu un glabājas Latvijas Radio arhīvā (*Aijā dziesmiņa, Mēness laiva, Lietiņš*). Garūta atskaņo klavierpartiju, savukārt soliste ir Milda Brehmane-Štengele.

Kopumā Garūtas spēli var raksturot kā aizrautīgu, iezīmīgu ar spēcīgām, vērienīgām kulminācijām, māksliniece līdzinās nevis vienkāršai klavierpavadītājai, bet izteiktai solistei. Protams, līdz ar to arī dziedājumam jābūt ļoti izteiksmīgam, jo citādi pianistes spēle to nomāktu. Acīmredzot nav nejaušība, ka Garūta allaž sadarbojās tikai ar pašiem spilgtākajiem, emocionālākajiem dziedātājiem, kuru personības spēks un degsme lieliski vienojās ar viņas pašas aizrautīgo atskaņojumu.

¹²⁵ Ingus Pētersons un Aivars Krancmanis vairākkārt bijuši solisti arī kantātes *Dievs, Tava zeme deg!* atskaņojumos; abi ir Lūcijas Garūtas fonda biedri.

Salīdzinot Mildas Brehmanes-Štengeles un Lūcijas Garūtas kopmuzicēšanu ar mūsdienu mākslinieku sniegumu, varam nodalīt vairākus jautājumu lokus. Pirmais no tiem – **attieksme pret nošu tekstu.**

Brīva un radoša sava nošu teksta interpretācija ir būtiska Garūtas pianisma stila iezīme. Atskaņojot savu solodziesmu pavadījumus, komponiste nereti atļaujas kādu harmoniju papildināt vai nomainīt, nezaudējot kopējo labskanību.¹²⁶ Savukārt dziedātājas Mildas Brehmanes-Štengeles sniegumā līdzīgu brīvību atspoguļo biežais un nošu tekstā neparedzētais glisando lietojums. Taču jāpieņem, ka mākslinieces ansambļa partnere – pati Lūcija Garūta – to akceptējusi.

Vēl viena iezīme, kas ļoti raksturīga Brehmanes-Štengeles un Garūtas ansamblim visās trijās abu ieskaņotajās dziesmās (*Aijā dziesmiņā*, *Lietiņš* un *Mēness laiva*), ir spilgti izteikts *rubato*. Tas izpaužas vispirms jau pianistes veidotajos klavieru ievados, bet pēc tam arī – solistes dziedājumā, kurā viņa, pavadītājas atbalstīta, bieži iekļauj daudznozīmīgas pauzes un fermātas. Ar tām izceltas ne vien būtiskas teksta nianses, bet arī formas un tēlainās attīstības robežšķirtnes. Piemēram, dziesmā *Lietiņš* dziedone iezīmē kulmināciju (36. t.), ar tekstā nenorādītu fermātu uz mirkli apturot mūzikas plūdumu. Savukārt dziesmā *Mēness laiva* Brehmane-Štengele ar ilgu apstāju uz skaņas *es* (5. taktī no beigām) pasvītro izskaņas nozīmību. Šeit iezīmējas pēctecība romantiskās atskaņotājmākslas tradīcijām, piemēram, Ferencs Lista improvizatoriskajam muzicēšanas stilam, kurā, pēc pētnieku atziņas, dažādām apstākļiem, ieklausoties skaņas atbalsī, bijusi būtiska loma. Cita starpā to apliecina Jakova Milšteina rakstītais: *Ārkārtīgi lielu uzmanību Lists piedēvējis cezūrām, pauzēm un fermātām. Izpildīt cezūru vai paūzi viņam bija ne mazāk svarīgi kā izpildīt vienu vai otru pasāžu* (Milštein 1961: 67).

Latvijas Radio arhīvā glabājas trimdā ieskaņotais Hertas Lūses un Anatolija Bērzkalna ieraksts dziesmai *Grūtā brīdī* (gads nav zināms). To klausoties, varam secināt, ka arī Lūsei raksturīgs ļoti līdzīgs muzicēšanas stils kā Brehmanei-Štengelei, viņas sirdsraudzenei un līdz pat emigrācijai (1944) biežai dueta partnerei – izteikts *rubato*, pauzes, ekspresīvs glisando, balansējot uz sentimenta robežas (šī pēdējā iezīme mūsdienu dziedātāju sniegumam noteikti nav raksturīga). Līdzīgā ritmiski brīvā manierē, pieskaņojoties dziedātājam, spēlēja pavadītājs Anatolijs Bērzkalns. Romantisks *rubato*, izklausot katru niansi, un nosliece uz lēniem tempiem raksturīga arī Žermēnas Heines-Vāgneres dziedājumam (dziesma *Devēji*, ieskaņota kopā ar Vilmu Cīruli, 1971, un Intu Villerušu, 1977).

¹²⁶ Piemēram, dziesmas *Lietiņš* 15.–16. taktī labās rokas partijā *des* vietā viņa spēlē *es*. Līdzīgas sīkas neprecizitātes sastopamas arī turpmāk. Dziesmā *Mēness laiva* dzirdamas vairākas izmaiņas: 29. taktī kreisās rokas partijā harmonija papildināta ar skaņu *d*, bet kulminācijā – 30.–31. taktī – variēts gan ritms, gan skaņaugstums.

No mūsdienu dziedātājiem ekspresīvs *rubato* ir īpaši tuvs tenoram Ingum Pētersonam, kurš tvartā *Kvēlot, liesmot, sadept* (2010) ieskaņojis Garūtas dziesmas *Meitēn, manu meitenīt* un *Mans sapni*: viņa muzicēšanas brīvība visspilgtāk izpaužas plašajās, aizrautīgajās kulminācijās. Otrs mūsdienu dziedātājs, kas labprāt lieto *rubato*, ir baritons Aivars Krancmanis; šajā pašā tvartā viņš ieskaņojis patriotisko un reizē nemierpilno, 30. gadu valstvēriem veltīto dziesmu *Tautai* (teksts *Dēli, kas dzimtenes likteņus vadāt, augstāk par sevi Latviju stādāt..*). Krancmaņa piedāvātā versija ir ļoti savdabīga, deklamatoriski bagāta: lai palielinātu atsevišķu tekstā pausto domu *svaru*, viņš ar izteiksmīgām pauzēm sadalījis dziesmu sīkākos posmos un tādējādi sasniedzis teju vai oratora runai līdzīgu patosu. *Rubato* bagātīgi izmantots arī mecosoprāna Baibas Berķes ieskaņotajās dziesmās *Ziemas pasaciņa* un *Kalnā kāpējs* (*Kvēlot, liesmot, sadept*, 2010). No mūsdienu koncertmeistariem, kam sevišķi tuvs improvizatoriskais *rubato* princips, var atzīmēt Pēteri Plakidi, kurš kopā ar soprānu Maiju Kovaļevsku (2004) Latvijas Radio ieskaņojis dziesmu *Mēness laiva*.

Taču ne mazums ir arī mākslinieku, kas Garūtas vokālo kameramūziku interpretē citādi. Viņu sniegumam raksturīga stingra sekošana nošu tekstam, tai skaitā ritmam un autores ieteiktajiem štrihiem, izlīdzināta, ne tik kontrastaina interpretācija. *Rubato*, turklāt minimāls, aprobežojas tikai ar tempa atkāpēm, kuras nošu tekstā piedāvā pati komponiste. Šāda atskaņojuma maniere raksturīga, piemēram, Jāņa Zābera sniegumam dziesmā *Kaija brīnišķā* (skaņuplate izdota 1975), kurā kaisle un trauksme vienojās ar filigrānu intonatīvo un ritma precizitāti. Interesanti, ka viņa koncertmeistare Lūcija Garūta šajā ieskaņojumā negaidīti atklājas gluži citā aspektā nekā *Meditācijas* soloierakstā (1958) un duetā ar Mildu Brehmani-Štengeli, kur viņas spēli raksturo varens *forte*, plaša akordu un oktāvu tehnika. Dziesmā *Kaija brīnišķā* šīs iezīmes parādās tikai vietumis (īpaši klavieru ievadā un izskaņā), tomēr dominē gluži cits, *sīkajā* tehnikā sakņots spēles veids – smalkas un straujas, franču pianisma stilā ieturētas virtuozu pasāžu virknes. Nav vērojams arī citkārt Garūtas spēlei tik raksturīgais *rubato*.

Dažā ziņā līdzīgu atskaņojuma manieri pārstāv dziedātājs Kārlis Zariņš, kurš kopā ar Intu Villerušu ieskaņojis Garūtas dziesmas *Kalnā kāpējs*, *Meitēn, manu meitenīt*, *Grūtā brīdī*, *Lietiņš* un *Draugs* (1971). Otra spilgta dziedātāja, kas tikpat kā nelieto *rubato*, ir Leonarda Daine, kura kopā ar Intu Villerušu interpretē dziesmu *Grūtā brīdī* (1977). Šīs mākslinieces sniegumam (arī dziesmā *Svētā mīla* kopā ar Radio simfonisko orķestri Romualda Kalsona vadībā, 1975) raksturīga sevišķi smalka formas izjūta un intonācijas kristāldzidra skaidrība, bez jebkādiem glisando – atskaņojuma maniere ļoti koncentrēta, bez notīs neparedzētām pauzēm un apstājām, kuras tik labprāt izbauda *rubato* stila piekritēji. No mūsdienu māksliniekiem minimālu *rubato* Garūtas mūzikas atskaņojumā lieto dziedātāja Anda Martina

(Francija; *Mans sapni, Ej, saulīte, drīz pie Dieva, Aijā dziesmiņa*; koncertieraksts DVD Mazajā Ģildē 2009), kā arī Vilma Indra Vītols (Kanāda; *Mans sapni, Ej, saulīte, drīz pie Dieva, Aijā dziesmiņa*; koncertieraksts DVD *Heliconian* koncertzālē Toronto 2011).¹²⁷

Katrai no iepriekš raksturotajām interpretācijas manierēm ir savi plusi un mīnusi. Atsakoties no *rubato* vai lietojot to minimāli, mazinās Garūtas mūzikai tik būtiskā spontanitāte, improvizatoriskas brīvības gars un emocionālā aizrautība. Taču, no otras puses, *rubato* muzicēšana reizēm apdraud centienus veidot viengabalainu, nesadrumstalotu formu – it īpaši tas attiecas uz lēnā tempā ieturētām dziesmām, kurās, ņemot vērā arī jau iepriekš raksturoto variācijveida attīstību, papildus pauzes un fermātas var radīt pārlieku statisku iespaidu. To apliecina, piemēram, dziesmas *Grūtā brīdī* salīdzinājums divu duetu – Hertas Lūses un Anatolija Bērzkalna (ieskaņojuma gads nezināms), kā arī Leonardas Daines un Intas Villerušas (1977) sniegunā. Lai gan hronometrāža ir gandrīz vienāda, tomēr pirmajā ansablī pārspīlēta koncentrēšanās uz atsevišķu momentu izteiksmību, izceļot tos ar *rubato*, aizēno formas viengabalainību, kamēr otrajā versijā tā atklāta visnotaļ spilgti. Jāatzīst arī, ka improvizatoriski brīva muzicēšanas maniere var apdraudēt ansambļa saliedētību: lai vienlaikus veidotu *ritenuto*, *accelerando* u. c. atkāpes no pamattempa, nepieciešama spēja uztvert partnera ieceri jau no pusvārda, no tikko jaušamām zīmēm – taču ne vienmēr starp dziedātāju un koncertmeistaru pastāv tik ideāla saskaņa kā starp Brehmani-Štengeli un Garūtu, arī personiskajā dzīvē sirdsraudzenēm.¹²⁸

Salīdzinot **tempu** izvēli dažādu paaudžu mākslinieku sniegunā, redzam, ka mūsdienu mūziķi nereti izvēlas ātrākus tempus nekā iepriekšējo paaudžu pārstāvji – samērā lēni tempi raksturīgi gan pašas Garūtas un viņas partneres Mildas Brehmanes-Štengeles duetam, gan Hertas Lūses un Anatolija Bērzkalna, Leonardas Daines un Intas Villerušas, arī Žermēnas Heines-Vāgneres un Intas Villerušas sniegunam. Arī šai gadījumā abām atskaņojuma manierēm ir savi plusi un mīnusi. To apliecina, piemēram, *Aijā dziesmiņas* salīdzinājums Mildas Brehmanes-Štengeles/Lūcijas Garūtas un Andas Martinas¹²⁹/Dzintras Erlihas versijā (hronometrāža Brehmanes-Štengeles/Garūtas ierakstā ir 2'55", savukārt Martinas/Erlihas ieskaņojumā gandrīz uz pusi mazāka – 1'30").

¹²⁷ Klavierpartiju gan Andas Martinas, gan Vilmas Indras Vītols ieskaņojumos spēlē Dzintra Erliha. DVD versija glabājas viņas privātarhīvā.

¹²⁸ Zīmīgas ir Brehmanes-Štengeles privātmuzeja vadītājas Maijas Andersones atmiņas, kas raksturo abu mākslinieču lielisko ansambļa izjūtu: reiz laukos koncerta laikā negaidīti nodzisusi gaisma, tomēr viņas veiksmīgi turpinājušas uzstāšanos bez jēlkāda pārtraukuma (Andersones 2008).

¹²⁹ Anda Martina ir franču atskaņotājskolas pārstāve, izglītojusies Parīzē, Sergeja Rahmaņinova konservatorijā. Viņas sniegums izceļas arī ar smalki niansētu štrihu precizitāti.

Lēnākā tempā ir iespēja ilgāk pakavēties pie atsevišķām intonācijām vai harmoniskajām krāsām – klausoties Mildas Brehmanes-Štengeles nesteidzīgo ieskaņojumu, šķiet, ka apstāties laika ritējums, un tas ļauj pilnībā iegremdēties šūpļa dziesmas iemidzinošajā noskaņā. Anda Martina turpretī savā atskaņojumā vairāk pievērš uzmanību nevis šūpļa dziesmas, bet ainaviskajam aspektam tekstā, dabas – saulrieta, mežu un lauku – tēlojumam. Tas, iespējams, arī nosaka raitāka tempa izvēli un līdzenāku plūdumu: nav Brehmanei-Štengelei raksturīgo fermātu, frāzējums veidojas nevis pa vienu, bet pa divām taktīm. Taču emocionālā intensitāte šajā ieskaņojumā ir mazāka.¹³⁰

Daudzos gadījumos tomēr tempu dažādība izriet nevis no paaudžu atšķirības un mūzikas izglītības tradīcijas, bet gan no māksliniecisكو personību atšķirības. Piemēram, interesanti salīdzināt divus mūsdienu dziedātājus – Aivaru Krancmani un Ingu Pētersonu. Abi viņi ir romantiskā *rubato* meistari, taču atkāpes no tempa tiecas veidot diametrāli pretēji. Pētersona dziedājumam jau no pirmajām dziesmas taktīm, bet jo īpaši kulminācijā, raksturīga tieksme uz izteiktu *accelerando* – līdz ar to pavadītājam jābūt īpaši vērīgam, lai tik ātrā tempā realizētu visas komponistes norādītās nianšes. Piemēru vidū ir *Mans sapni*, *Bērna sirdij* un *Meitēn, manu meitenīt*. Šāds atskaņojuma veids, bagāts ar negaidītiem, impulsīviem *izrāvieniem*, atspoguļo Pētersona radošajam rokrakstam vispār piemītošo temperamentu un dedzību. Savukārt Aivaram Krancmanim, gluži otrādi, tipisks ir lēns dziedājums; līdzīgi kā Brehmane-Štengele, viņš mīl pakavēties pie atsevišķām intonācijām un kulminācijas taktis, gluži pretēji Pētersonam, izceļ ar palēninājumu. Šāds interpretācijas veids gan nedaudz sadrumstalo formu, bet tai pat laikā lieliski atklāj visas teksta nianšes, satura nozīmību un vērienu.

Interpretāciju analīze ļauj secināt, ka Lūcijas Garūtas vokālās kameramūzikas atskaņojumā nu jau turpat vai 90 gadu gaitā iezīmējas vairākas pēctecības līnijas. Mildas Brehmanes-Štengeles tradīcijas daudzējādā ziņā turpina jaunā dziedātāja Baiba Berķe: abas šīs mākslinieces apveltītas ar izcili plašu balsu amplitūdu, tāpēc pievēršusās visdažādākās ievirzes un noskaņas dziesmām – sākot no plaši vērienīgās *Svētās mīlas* līdz pat klusi intīmajai *Vakara blāzmā*. Aivars Krancmanis un Krišjānis Norvelis labprāt iekļauj repertuārā Garūtas patriotiskās, spēkpilni vērienīgās dziesmas (*Tautai*, *Ziemciešu tauta*, *Vētra*) – šai ziņā viņus var uzskatīt par Ādolfā Kaktiņa tradīciju mantiniekiem. Ingu Pētersons turpina Paula

¹³⁰ Jāpiebilst, ka abu šo mākslinieču sniegums arī tembrāli izgaismo gluži dažādas Garūtas mūzikas šķautnes: Brehmanes-Štengeles dziedājums ir ekspresīvi kupls, bagāts, kamēr Andas Martinas – kamerstilā ieturēts, dzids, akvarelisks. Mazliet atkāpjoties no tempa apskata, jāatzīmē, ka atšķirības izpaužas arī dinamikas plāksnē – Brehmanes-Štengeles dziedājumam raksturīga plaša dinamikas gradāciju amplitūda, kurā daudz galējību (dziedātāja nevairās ne no spēcīga skanējuma, ne klusa, trausla *pianissimo*), savukārt Andas Martinas dinamikas gradāciju amplitūda ir šaura, klusināta, tomēr ļoti izteiksmīga ar smalkajām pustoņu niansēm – it īpaši spilgti šīs iezīmes parādās dziesmā *Mēnesnīca*, kur māksliniece rotaļājas ar *pp* un *ppp* niansēm.

Saksa un Marisa Vētras līniju: viņš īpaši spilgti interpretē Garūtas intīmās, emocionāli niansētās dziesmas ar *rubato* un smalki detalizētām komponistes remarkām (*Meitēn, manu meitenīt, Bērna sirds, Mans sapni*).

Šeit iezīmētās attīstības līnijas daudzējādā ziņā raksturo pēctecību ne tikai Garūtas skaņdarbu traktējumā, bet latviešu vokālajā mākslā kopumā. Tādējādi nodaļas gaitā paustās atziņas, domājams, varētu kļūt par pateicīgu vielu, kas nākotnē rosinātu arī plašākus interpretācijas vēstures pētījumus.

– Garūtas daiļradē ieskanas neparasti spēcīgi pat uz viņas laika latviešu mūzikas kopējā fona. To apliecina gan pašas komponistes vārdi, gan laikabiedru viedokļi.¹³²

Visticamāk, sapnis par ilgstošām ģimeniskām attiecībām ar mīļoto cilvēku palika neīstenots ne tikai ārēju apstākļu, bet arī Garūtai jau kopš bērnības piemītošā ķermeņa defekta – neliela muguras izliekuma – dēļ. Komponistes māsas mazmeita Daina Pormale gan uzskata, ka šī problēma saasināta nepamatoti:

Garūtai bija īpaši gracioza gaita, un viņa bija ļoti kustīga, izteiksmīgām rokām; par to liecina dokumentālo filmu uzņēmumi, kas ir ģimenes arhīvā. Starp citu, šī kustību grācija piemita visām trim māsām Garūtām – it sevišķi Ernai, kura jaunībā bija „zvaigzne” Annas Ašmanes deju studijā. Bet, atgriežoties pie Lūcijas – ja uz pleciem uzklāja šalli, to muguras izliekumu pat īsti redzēt nevarēja! (Pormale 2008)

Tomēr, lai cik maza, pieminētā auguma nepilnība bija Garūtas pavadone gadiem ilgi un, iespējams, raisīja viņā kā sievietē sāpīgus pārdzīvojumus.

No otras puses, varbūt tieši te meklējams dzinulis, kas, laupot komponistei tradicionālo sievietes laimi, rosināja viņu tik daudz sasniegt citā – radošajā – sfērā? Uz šādu domu rosina Zīgmunda Freida sekotāja Alfrēda Ādlera 1907. gadā izvirzītā teorija par cilvēka organisma spēju nepilnības vienā sfērā kompensēt ar spožiem panākumiem citā (plašāk par šo teoriju saistībā ar paša Ādlera un Frīdriha Ničes personībām sk., piemēram: Golomb, Santaniello, Lehrer 1999: 267 u. c.). Vēsture zina daudz šādu piemēru, viens no tiem – arī Garūtas domubiedre, literatūrzinātniece un filozofe Zenta Mauriņa, kas gandrīz visu mūžu pavadīja ratiņkrēslā. Tomēr Ādlera teorijas izpausme pašas Garūtas dzīvē un jaunradē ir tikai pieņēmums: nav saglabājušās ne komponistes, ne viņas laikabiedru liecības, kas ļautu šajā jomā paust kādus neapstrīdamus secinājumus.

Dažādu, taču lielākoties dramatisku risinājumu Garūtas kameramūzikā guvusi dzimtenes tēma. Promocijas darbā atzīmēti vairāki ar to saistīti biogrāfijas motīvi – gan vecāku un vecvecāku spēja *rīdznieciskajā* vidē augušo Lūciju aizraut ar latviešu tautasdziesmām, gan māsas Olgas stenogrāfistes darbs Saeimā 30. gadu sākumā. Kā jau atzīmēts, tas regulāri pārrunāts ģimenes lokā, un, iespējams, šo pārrunu ietekmē komponiste sekojusi līdzī Latvijai likteņa pavērsieniem bažīgāk un modrāk nekā daudzi līdzpilsoņi (atbalsis kameramūzikā – 30. gadu pirmajā pusē tapušās solodziesmas *Drūmās dienās* un

¹³² Īss kopsavilkums par darba gaitā jau citētajām šādā veida liecībām. Lūcija Garūta: *Kādreiz vairākas stundas pēc kārtas gāju pie profesora [Jāzepa Vītola] tukšām rokām – nevarēju uzrakstīt prasīto darbiņu, kas saturētu vieglu, rotaļīgu figurāciju, jo tai brīdī gribējās rakstīt traģiskas pilnu skaņdarbu* (Stumbre 1969: 32). Jēkabs Poruks: *Latviešu oriģināldziesmai pa laikam piemīt skumjš raksturs; tāds bieži ir A. Kalniņš, vēl biežāk Jānis Mediņš. Bet viņi neviens neattiecinā šo lirisko pesimismu tik tieši uz sevi, kā Garūtu Lūcija* (Poruks 1929). Jēkabs Graubiņš: *Harmoniskais pamats dažviet tik nekustīgs, tik kūtrs mainās, ka runā līdz vārdiem un pasvītro, cik neatlaidīga un neaizdzenama ir sāpīgā doma* (Mieru, sirds) (Graubiņš 1942). Arvīds Žilinskis: *[...] mažors skanēja viņai arī kā minors* (Žilinskis 1949).

Tautai). Zīmīgi arī, ka dzimtenes un tautas tēma Garūtas kamerdzīvē bieži risināta kara kontekstā. To acīmredzot noteicis gan laikmets – komponiste savā mūžā pieredzējusi abus pasaules karus –, gan viņas pašas dramatiskā dzīves izjūta, kas savureiz izpaudās arī traģiskās priekšnojautās. Ne velti vienu no saviem ievērojamākajiem klavierdarbiem – Variācijas par *Karavīri bēdājās* – Garūta sacerējusi laikā, kad vēl nekas (vai gandrīz nekas) Latvijā un citviet Eiropā neliecināja par pirmskara gaisotni, proti, 1933. gadā. Un, protams, šī tematiskā līnija kulminē Otrā pasaules kara laikā. Promocijas darbā pirmoreiz plašāk raksturotas Garūtas dzīves norises šajā laikposmā saiknē ar viņas vokālo kamerdzīvi (sk. 1.4. nodaļu).

Gan kara tematiku, gan daudzkārt arī citu tēmu tvērumu Garūtas solo un ansambļa darbos raksturo kamerstilam netipisks vērienīgums. Un šeit vērts minēt vēl vienu biogrāfisko vadlīniju – proti, ar operē ātri saistītās komponistes dzīves lappuses. To vidū ir gan Rīgas operē ātri pusaudzes gados gūtie iespaidi, gan pašas komponistes darbs Latvijas Nacionālajā operā repetītores statusā 1919.–1921. gadā, gan, visbeidzot, regulārā sadarbība ar daudzām operas slavenībām 20.–30. gadu un 40. gadu pirmās puses koncertos; ar dažām no tām – pirmām kārtām Mildu Brehmani-Štengeli, arī Marisu Vētru – komponisti saistīja cieša personiskā draudzība vairāku desmitgažu garumā. Tieši operas un operdziedātāju vidē kristalizējās vairākas Garūtas kamerdzīves izteiksmes īpatnības, kas fiksētas arī šajā promocijas darbā. To vidū ir gan neparasti plašais vokālais diapazons, gan orķestrāliem efektiem (stīgu instrumentu tremolo, pūšaminstrumentu fanfaru atveids utt.) bagātā klavierpartija – tā vērojama daudzās patriotiskajās un aicinājuma tematikas solodziesmās, piemēram, *Liec ausi pie zemes un klausies, Ziemciešu tauta, Vētra*, arī vokālajos duetos *Gaismas bērnu aicinājums, Dzīvībai, Atmoda*.

Svarīga biogrāfiskā vadlīnija ir Garūtas dziļā interese par tehnikas pasauli. Tās dažādās izpausmes (no autovadīšanas entuziasma 30. gados līdz aizrautīgajai jūsmai par lidotāju un vēlāk arī kosmonautu sasniegumiem) aplūkotas promocijas darba gaitā. Minēts arī, ka Garūtas jaunrade šajā ziņā atspoguļo 20. gadsimta pirmās puses mūzikai vispār raksturīgu tendenci. Rezumējot šīs tematikas apskatu, gribētos iezīmēt arī Garūtas savdabīgo pieeju tās risinājumam. Citi komponisti, kuru mūziku ietekmējis tehnikas laikmeta gars (Sergejs Prokofjevs t. s. industriālajā baletā *Tērauda auļojums*, Arturs Onegērs orķestra darbā *Pacific 231*, Edgars Varēzs *Jonizācijā* 13 sitaminstrumentālistiem u. c.¹³³) lielākoties savos tehnikas iedvesmotajos skaņdarbos nav romantiskās tradīcijas turpinātāji; gluži otrādi, daži no viņiem, piemēram, franču *sešinieka* pārstāvis Onegērs, zinātniskajā literatūrā raksturoti saiknē ar

¹³³ Starp latviešu komponistiem – Garūtas laikabiedriem – šajā ziņā viņai domubiedrus gandrīz neatradīsim. Tiesa, 1963. gadā tapusi Ādolfa Skultes Trešā (*Kosmiskā*) simfonija, tomēr Garūtas daiļradē lidojumu/mašīnu tematika ienāca jau krietni agrāk, 20. gadsimta 20. gadu beigās.

antiromantisma estētiku (sk., piem., Spratt 1987: 143). Garūtas personībā turpretī jūsma par tehniku nepārprotami sadzīvo ar romantisku pasaules uztveri, un arī tehnikas varenību viņa savā ziņā *romantizē*. Zīmīgi, ka raksturīgie *lidojuma* motīvi – strauji augšupvērstas pasāžas, kas bieži beidzas ar gaisīgu aprāvumu, it kā *pazūdot* tālēs – sastopamas ne vien solodziesmās *Kaija brīnišķā* un *Nākotnes cilvēks* (teksts vēsta par cilvēka un viņa *gaisakuģa* pacelšanos debesīs), bet daudzviet arī skaņdarbos, kur parādās romantiķu iecienītie debesu simboli – *Pie zvaigžņotās jūras*, *Zvaigznes un zeme*, *Vienīgā zvaigzne* u. c.

Jūsma par tehnikas sasniegumiem jau citā jomā – klavierbūvē – iedvesmojusi Četras etīdes *Steinway* ilgskāņas pedālim. Savukārt 20. gadsimta otrajā pusē vēlme *izzināt skaņu* izpaudusies arī komponistes dedzīgajā interesē par skaņierakstu tapšanas procesu – to aplicina skaņu režisors Jāzeps Kulbergs.¹³⁴

Viena no Garūtas kamermūzikas vadlīnijām, kas promocijas darbā pieminēta daudzkārt, ir reliģiskā tematika. Tā atbalsojas gan klavierdarbos (*Meditācija*), gan vokālajā kamermūzikā (*Krusts jūras krastā*, *Lūgšana*), gan instrumentālajos kameransambļos (*Lūgšana*, *Largo e andante religioso*, netieši arī *Sēru pasakalja par Veronikas Rekevičas tēmu*). Tieši šai daiļrades līnijai ciešas, nepārprotamas saknes Garūtas biogrāfijā gan nav izdevies rast. Komponistes māsas mazmeita Daina Pormale stāsta, ka Garūta, līdzīgi kā māsas, baznīcā regulāri nav gājusi, taču Ziemassvētkus, Lieldienas ģimene aizvien svinējusi, arī padomju laikā – kā jau vairums latviešu. Mirušo piemiņas dienā vienmēr aizdegtas sveces gan mājā, gan kapos (Pormale 2008). Katrā ziņā varam secināt, ka Garūtas ticība bijusi drīzāk sevī vērsta un kalpojusi viņai kā mierinājums, saduroties ar dzīves satricinājumiem. Jo sevišķi skaidri to rāda reliģiskās tematikas savijums ar citām tematiskajām līnijām. Tā, piemēram, solodziesma *Svētā mīla*, kas veltīta Rūdolfam Miķelsonam kāzu dienā, netieši uztverama arī kā savveida reakcija uz agrākajiem mīlas pārdzīvojumiem, smeļoties spēku ticībā; atšķirībā no šajā pašā gadā tapušās *Skumstošās mīlas* (1929), *Svētā mīla* izskan bez smeldzes un rūgtuma, apskaidroti. Savukārt dziesmas *Lūgšana* un *Latviešu ticība* (1941/1943) atspoguļo tieci rast spēku reliģijā arī kara dienās. Promocijas darba gaitā raksturoti arī konkrēti paņēmieni, kas saistīti ar reliģiskās tematikas risinājumu – *ērģeliska* klavieru faktūra, kas imitē reģistru pārslēgšanu (*Meditācija*, *Svētā mīla*, *Largo e andante religioso*); īpaša, aprauta ritmintonācija augstā reģistrā, klusināti dzidrā izklāstā, kas asociējas ar eņģeļu balsīm (*Lūgšana* vijolei vai čellam ar klavierēm: 30.–35. t., arī pēdējās četras taktis; *Meditācija* klavierēm vai ērģelēm, 19.–26. t.; *Svētā mīla* balsij ar klavierēm, 41.–48. t.); *reliģisko* vārdu *Dievs*, *krusts* u. tml.

¹³⁴ Lūk, viņa atmiņas: *Jau studiju laikā (sākot no 3.sēmeštra) iestājos darbā Latvijas radio. Ar docenti iznāca saruna arī par šejienes jautājumiem un dažādu interešu sfairām. Manu noslieci uz tehnikas izmantošanu mūzikas labā (skaņu režiju) viņa atbalstīja un atklāja arī dažu labu man nezināmu lietu par savām interesēm* (Kulbergs 2003: 3536).

īpašs izcēlums ar ritma pulsācijas vai taktsmēra maiņu (solodiesmas *Bērna sirde*, *Krusts jūras krastā*) u. c.

* * *

Secinājumu otrajā sadaļā pievērsīšos Garūtas mūzikas **stilistiskajam spektram**. Promocijas darba 2. nodaļā jau izklāstīti galvenie komponistes daiļrades stilistiskie avoti – proti, romantiķu māksla; Aleksandra Skrjabinas un impresionistu mūzika; mazākā mērā – Onegēra u. c. 20. gadsimta pirmās puses komponistu paustās urbānisma, *mašīnu laikmeta* idejas. Raksturotas arī šī stilistiskā spektra izpausmes Garūtas kameramūzikas galvenajos žanros – klaviermūzikā, instrumentālo kameransambļu sfērā un vokālajā kameramūzikā (3.–5. nodaļa). Jau šo nodaļu gaitā kristalizējās atziņa, ka līdzīgi stilistiskie avoti (izņemot urbānismu) ietekmējuši arī citus viņas paaudzes latviešu skaņražus. Kā tādā gadījumā raksturot komponistes stila savdabību, tā specifiku sava laika latviešu mūzikas kontekstā? Lai to noskaidrotu, rezumējumā piedāvāju Garūtas kameramūzikas detalizētāku salīdzinājumu ar vairāku latviešu komponistu daiļradi šajā žanrā. No plašā laikabiedru pulka izraudzījos četrus – Jāzepu Vītoli, Alfrēdu Kalniņu, Jāni Zālīti un Jāni Mediņu. Izvēli noteica šādi faktori:

- Garūta ir Jāzepa Vītola kompozīcijas skolas pārstāve; tāpēc būtiski noskaidrot, ko viņa pārmantojusi (un arī – ko nav pārmantojusi) no sava pedagoga;
- Garūtas pianistes repertuārā latviešu mūziku līdzās komponistes pašas darbiem visbiežāk pārstāvēja Alfrēda Kalniņa mūzika, t. sk. viņa Noveletes, poēmas, Skice, Noktirne, Šūpļa dziesma un arī Balāde *b moll* (Stumbre 1969: 162), kura promocijas darba gaitā dažos aspektos salīdzināta ar Garūtas *Sendienām* (sk. 3.1. nodaļu). Zināms arī, ka abus komponistus saistīja draudzīgas cilvēciskās attiecības: tieši Kalniņš 1950. gada 4. martā, pēc māsašmeitas Lailiņas (Lailas Reinvaldes) traģiskās nāves, kādā vēstulē sniedza Garūtai pirmo impulsu Klavierkoncerta tapšanai (Stumbre 1969: 107). Tādējādi ir svarīgi noskaidrot, vai un kā abu radošo personību garīgā tuvība izpaužas viņu mūzikā;
- vienīgais plašāk pazīstamais latviešu komponists pirms Garūtas, kurš stilistiskās ievirzes ziņā izgāja ārpus romantisma ietvariem, bija Jānis Zālītis, turklāt arī viņa daiļradi ietekmējusi Aleksandra Skrjabinas un impresionisma mūzika; šo paralēlu dēļ ir vērts aplūkot sasauces Zālīša un Garūtas kamerdarbos;
- visbeidzot, kameramūzikas žanru lokā Garūtai daudz kopīga ar Jāni Mediņu; abi komponisti pievērsušies ne vien visizplatītākajiem romantisma žanriem

(solodziesmām, klavieru prelūdiņām/prelīdēm u. c.), bet arī retāk sastopamiem – klavieru trio (Mediņš radījis pirmo šī žanra paraugu latviešu mūzikā, kas saglabājies), dainām (Mediņam 24 *Dainas* klavierēm, Garūtai viena vijolei un klavierēm). Tāpēc svarīgi noskaidrot, vai šī žanru spektra līdzība kādā veidā atbalsojas arī stila paralēlēs.

Turpinājumā pakavēšos pie katra no četriem minētajiem tandēmiem atsevišķi.

Lai cik atšķirīgas būtu Jāzepsa Vītola un Lūcijas Garūtas radošās personības, Vītola skola nenoliedzami ir atstājusi savas pēdas Garūtas daiļradē. Tomēr tās atklājas ne visos mūzikas žanros.

Gan Vītolam, gan Garūtai ir vairāki kopīgi daiļrades žanri, to vidū klaviermūzikas jomā – prelūdiņas (prelīdes), eīdes, variācijas par tautiskām tēmām (Vītolam – *Ej, saulīte drīz pie Dieva* op. 6, Garūtai – *Karavīri bēdājās* un *Arājiņi, ecētāji*) un tautasdziesmu apdaru cikli (Vītolam – Desmit latviešu tautasdziesmas op. 29 un Astoņas latviešu tautasdziesmas op. 32; Garūtai – Septiņas latviešu tautasdziesmas¹³⁵).

Tieši skaņdarbos ar tautisku ievirzi atrodam visvairāk paralēļu. Tās saistītas gan ar paša variēšanas principa nozīmīgo īpatsvaru, gan arī konkrētām šī principa izpausmēm. Piemēram, viens no promocijas darba gaitā raksturotajiem, Garūtai tuvajiem variēšanas paņēmieniem – tematiskā kodola pārstātijums citā reģistrā, šādi ieviešot jaunu kolorītu – nereti sastopams arī Vītola variāciju ciklos.¹³⁶ Tieksmi uz melodijas reģistrālās un arī tembrālās nokrāsas biežu maiņu Vītols, domājams, mantojis no krievu mūzikas tradīcijām – kā jau zināms, variācijas par melodijas ostinato, kas šādā gadījumā izpaužas formas pirmajā vai vismaz otrajā plānā, mēdz dēvēt arī par Gļinkas variācijām. Kā atzīmē Valentīna Holopova, tās labprāt izmantojis arī Nikolajs Rimskis-Korsakovs (Holopova 1999: 141) – Vītola kompozīcijas profesors Pēterburgas konservatorijā.

Līdzās variēšanas principa izpausmēm abu komponistu daiļradī vieno arī konkrēti paņēmieni tautas instrumentu tembru atveidā. Piemēram, uzmanību saista priekšskaņi, kas Vītola Desmit latviešu tautasdziesmu finālā (8.–18. t. u. c.) lietoti jo īpaši bagātīgi un asociējas ar tridekšņa skanējumu. Garūtai līdzīgs efekts sastopams Septiņās latviešu

¹³⁵ Interesanti piebilst, ka skaitlis *septiņi* figurē arī Vītola ciklā simfoniskajam orķestrim op. 29a (Septiņas latviešu tautasdziesmas).

¹³⁶ Vītola Desmit latviešu tautasdziesmas, otrā apdare: 1. takts materiāls pārstātijts divreiz, ikreiz oktāvu zemāk; fināls, 9.–14. t. – oktāvu augstāk; Variācijas par *Ej, saulīte* – astotā variācija, 1.–4., 6.–9. t. u. c. Līdzīgas paralēles rodam arī citos kamermūzikas žanros. Sestajai daļai no Vītola Desmit latviešu tautasdziesmām pamatā ir melodija *Pūt, vējiņi*, kuru Garūta izmanto arī savā Klavieru trio kā pirmās daļas blakuspartijas otro tēmu (53.–68. t.). Un interesanti, ka Vītola apdarē tēma sākotnēji izskan vidējā reģistrā, taču pēcāk – 10. taktī – oktāvu augstāk, labās rokas partijā, radot asociāciju ar melodijas ieskanēšanos vijoles solo pēc tās izklāsta čella un klavierpartijā: gluži kā Garūtas trio.

tautasdziesmās (*Ganīdama saganīju*). Savukārt arpedžēti akordi kā kokles atveids sastopami gan Vītola Variāciju par *Ej, saulīte, drīz pie Dieva* piektajā variācijā, gan Garūtas Variāciju par *Arājiņi, ecētāji* septītajā un devītajā variācijā. Vītola *Daugavas zvejnieku dziesma* balsij un klavierēm ar raksturīgo akordu faktūru, *tukšās* kvintas kolorītu un maiņu taktismēru ietver visu to izteiksmes līdzekļu kompleksu, kas parādās arī Garūtas tautiskajās solodziesmās un klavierdarbos, piemēram, Variācijās par *Arājiņi, ecētāji* tēmu (sk., piemēram, tēmu, pirmo, trešo variāciju u. c.).

Neraugoties uz līdzību tautiskuma izpausmēs, Garūtas un Vītola mūzikā tomēr visai spilgti izpaužas arī radošo personību dažādība. Var piekrist Pētera Plakida vērojumam:

Personīgo izjūtu izpausmēs Jāzeps Vītols visbiežāk gan ir aristokrātiski atturīgs, it kā neatļaujoties par tuvu nākt klausītājam ar „emocionāliem pārdzīvojumiem”. Komponista princips – vairāk tomēr likt just un darboties tēliem, nevis paust savas izjūtas (Plakidis 1988: 6).

Garūtas mūzikā savukārt emocijas atklājas daudz tiešāk, kaismīgāk. No tā izriet vairākas atšķirības. Faktūra komponistes kamerdarbos lielākoties ir kuplāka, piesātinātāka nekā Vītolam; arī disonanšu īpatsvars viņas skaņurakstā daudz spilgtāk izteikts, šai ziņā tuvinoties jau citas paaudzes Vītola audzēknim – viņa kompozīcijas klases absolventam Jānim Ivanovam.¹³⁷ Prelūdijas (prelīdes) žanrā (op. 30) Vītols saglabā savai mūzikai kopumā raksturīgo formas stingrību, kamēr Garūta seko Skrjabina modelim, piešķirot mūzikai izteikti improvizatorisku raksturu.

Tiesa, arī starp Vītola kamerdarbiem var atzīmēt nedaudzus izņēmumus, kuros izpaužas sasauces ar Garūtas mūzikas kvēlo emocionalitāti – to vidū ir *Romance* vijolei un klavierēm (1894). *Ar savu plašo elpu un viscaur ekspresīvo melodiku tā radniecīga labākajiem krievu vijoļmūzikas paraugiem*, uzskata Joahims Brauns (Brauns 1962: 304). Patiesi, *Romance* piesātinātā vijoles melodija un *rahmaņinoviskā* ekspresija priekšvēsta vairākus Garūtas kameransambļus, piemēram, *Elēģiju* čellam ar klavierēm u. c. Arī uz šo opusu varētu attiecināt vārdus, ar kuriem Konstantīns Zenkins raksturo Rahmaņinova Melodiju *E dur* op. 3 nr. 3 kā Čaikovska *dziedājuma-runas* mantinieci: *tiek izcelta katra skaņa (uz pavadījuma figurācijas fona), kas tādējādi paspēj izdzīvot pati savu dzīvi* (Zenkin 1997: 391). Vītola *Romance* sākummotīvs ar mazo tercetu, kas apspēlēta arī kulminācijā un reprīzē, sasaucas ar Garūtas *Rudenī* un *Largo e andante religioso* – kā jau promocijas darbā atzīmēts, kantātes *Dievs, Tava zeme deg!* intonatīvajiem priekšvēstnešiem. Līdzīga,

¹³⁷ Lai gan Garūtas un Ivanova daiļradē, protams, dominē atšķirīgais, tomēr interesanti atzīmēt, ka viņu daiļradi vieno arī variēšanas principa lielā loma: Ivanova daiļradē to apliecina, piemēram, Poēma *b moll*, Variācijas *e moll* un Variācijas efīdes klavierēm.

romantisma tradīcijās sakņota, ir arī kulminācijas izveide – klavierpartijā vairākkārt atkārtoti akordi, kas kāpina spriedzes izjūtu; te vērojama sasauce ar Garūtas *Nožēlu*.

Kā jau promocijas darbā konstatēts, būtiskas paralēles ar Garūtas *Sendienām* rosina Alfrēda Kalniņa apjomīgā Balāde *b moll* (1905). Vienlaikus tomēr jāatzīst, ka tā nepārstāv viņa klaviermūzikai raksturīgāko izteiksmes sfēru, un abu komponistu daiļradē ir daudz vairāk atšķirīgā, nekā kopīgā. Tas attiecas gan uz tēlainību un žanru izvēli, gan arī izteiksmes līdzekļiem. Alfrēda Kalniņa skaņdarbi balstās galvenokārt uz mazu, filigrānu frāžu mozaīkām. Arnolds Klotiņš pamatoti raksta:

Lielas kulminācijas, kas izaugtu no plašiem, attīstītiem mūzikas posmiem, nav komponista klavierdarbiem raksturīgas. Savukārt mazās, katram periodam, teikumam vai frāzei atsevišķi veidotās kulminācijas, ir ļoti plastiskas, melodiskās līnijas virsotne parasti nav metroritmiski pasvītota, un pēc tās nekavējoties seko straujš melodikas slīdējums lejup. Šī īpatnība ir ļoti spilgts individuāls vilciens komponista rokrakstā un, protams, cieši saistīta ar viņa liriskas trauslo, atturīgo izteiksmes veidu (Klotiņš 1970: 32).

Savukārt Garūtas mūzika, metaforiski izsakoties, allaž *tiekusies pēc zvaigznēm*, un to nekādā ziņā nevarētu raksturot kā atturīgu, gluži otrādi – skanējums ir emocionālā ziņā tik piesātināts, ka vietām sasniedz pat ekstatisku plašumu un spēku, un spilgtas, grandiozas kulminācijas viņas kamerdarbiem ļoti raksturīgas.

Otra nozīmīga atšķirība: gan Alfrēda Kalniņa solodziesmās, gan viņa instrumentālajos kamerdarbos melodija parasti ir izteikti vokāla un ietver pārsvarā nelielus intervālus.¹³⁸ Klotiņš, rakstot par klavierdarbiem, atzīst:

Intonatīvā uzbūve nodrošina raksturīgo A. Kalniņa mūzikas dziedamību, specifiski melodisko dabu [...], kas izpaužas pakāpeniskā melodiskā kustībā, viegli intonējamās intervālos, vienkāršā, viegli uztveramā ritmikā (Klotiņš 1970: 76).

Turpretī Garūtas melodiku raksturo lēcieni – kā jau atzīmēts, tajā bieži izmantots kvartas, kvintas (*Meditācija, Leģenda, eņģeļu Zēns ar brīnumkoklīti, Sēru melodija*), tritona (eņģeļu *Sēru melodija*), sekstas intervāls (Otrā, Trešā, Ceturtā prelīde, *Leģenda*) vai pat septima (Pirmā prelīde). Intonatīvā ziņā Garūtas melodika ir krietni vien *neērtāka*, un alterāciju īpatsvars tajā daudz lielāks.

Arī faktūras aspektā vairāk ir atšķirīgu iezīmju – Alfrēda Kalniņa kamermūzikā pārsvarā valda pavisam trausli, maigi, gaiši tēli, tāpēc būtiskāka loma ir vidējam un augšējam reģistram, klusinātas dinamikas niansēm (*pp, ppp*).¹³⁹ Līdzīgi kā Jānis Mediņš (un atšķirībā no Garūtas), arī Kalniņš gan savos klavierdarbos, gan solodziesmu un instrumentālo ansambļu

¹³⁸ Raksturīgi, ka, piemēram, Garūtas un Rahmaņinova plašo melodiju interprets Krišjānis Norvelis Kalniņa solodziesmas, pēc paša vārdiem (Norvelis 2010), dzied ar grūtībām.

¹³⁹ Kā piemērus var minēt skaņdarbus klavierēm ****, Naktī* (no cikla *Trīs skices*), Prelīdi, Poēmu (no Svītas) u. c. Vērienīgākas kompozīcijas, piemēram, jau minētā Balāde, arī solodziesma *Jūras vaidī*, tomēr drīzāk uzlūkojamas kā izņēmumi.

klavierpartijā visbiežāk izmantojis smalko (pirkstu) tehniku. Ja arī akordu faktūra sastopama, tad lielākoties (atšķirībā no Garūtas) tas ir šaurais salikums. No divām Garūtas solodzesmu tēlainajām sfērām, kas promocijas darbā nosacīti apzīmētas kā *makrokosmos* (zvaigžņu tēma) un *mikrokosmos* (dabas ainavas), Kalniņam neapšaubāmi dominē otrā.

Zināmas paralēles ar Kalniņu tomēr saklausāmas Garūtas ainaviskajās dziesmās ar Kārļa Skalbes vārdiem – *Lietiņš, Rudenī*. Ne velti Skalbe bijis viens no Kalniņa mīļākajiem dzejniekiem, kura dzejai viņa mūzikā ir līdzīga loma kā Garūtas darbos – Bārdas dzejai. Savukārt klaviermūzikas žanrā radniecību varam saskatīt programmatisko miniatūru laukā. Garūtas daiļradē tām ir mazāks īpatsvars; tomēr tieši šajā jomā komponiste dažreiz atkāpjas no ierastajām *eļļas krāsām* un rada filigrānus, smalki niansētus pasteļtoņu tēlus, savā ziņā tuvinoties Kalniņa noskaņām (Kalniņam *Rudens, Pie Daugavas, Naktī* u. c.; Garūtai *Teika, Zēns ar brīnumkoklīti* no Četrām etīdēm *Steinway* ilgskanās pedālim u. c.). Visbeidzot, instrumentālo kameransambļu vidū līdzība saista Kalniņa *Elēģiju* vijolei ar klavierēm un Garūtas *Dainu* tādām pašām atskaņotājsastāvam – šis ir viens no tiem komponistes pēckara gadu darbiem, kurā izpaužas viņas tiece uz vienkāršu, diatonisku un klusinātu mūzikas izteiksmi.

Garūtas laika latviešu skaņradis, ar kuru viņas kameramūziku vieno visspilgtāk izteiktas stilistiskās paralēles, ir Jānis Zālītis. Šis autors kļuva par jauna ceļa aizsācēju latviešu vokālajā mūzikā jau gandrīz desmit gadu, pirms Garūta sāka komponistes darbību, un izpelnījies sava pedagoga Jāzepa Vītola atziņu: *Zālīša centieni pielietot visus modernās harmonijas līdzekļus vainagojas neapstrīdamiem panākumiem* (citēts pēc: Bērziņa 1984: 130), kā arī: *Zālītis – vissvaigākais un nerātņākais ne tik vien mūsu jaunāko autoru starpā* (turpat, 131). Kā jau atzīmēts, Zālīša mūzikā, līdzīgi kā Garūtas daiļradē, atspoguļojas gan Skrjabina skaņuraksta, gan impresionisma iespaids. Piemēram, viņa solodzesmas *Mēnessērdzīgais* pašā sākumā izbaudīta paralēlu mažora sekstakordu krāsainība, kas rada īsti impresionistisku kolorītu. Arī Garūtas harmonijai impresionistisku niansi nereti piešķir paralēlu saskaņu – kvintu vai lielo tercū virknes (piem., solodzesmas *Ziemas pasaciņa, Mēnesnīca*, etīde *Steinway* ilgskanās pedālim *Zēns ar brīnumkoklīti*). Savukārt vienkāršas trijdaļu formas vidusposmā (remarka *It kā steidzīgi*) parādās *skrjabiniskā* šķautne, kas sasaucas ar daudziem Garūtas darbiem: fonā skan mažora nonakords ar pazeminātu kvintu, tad uzslāņojas *lidojoši* motīvi ar trioļu pulsāciju, kas raksturīga gan Skrjabina, gan Garūtas mūzikai, pēdējo skaņu trioļu grupā aizturot un vēl pasvītrotot nervozitātes, satraukuma izjūtu; *lidojuma* motīva kulmināciju – melodisko virsotni – akcentē disonanta akorda straujas repetīcijas, kas arī sasaucas ar vienu no Garūtai tuvajām ritmintonācijām (sk., piem., *Ziemciešu tautu* – 52. piemēru 4. pielikumā); ātrā reģistru maiņa un kulminācijas izcēlums ar

diapazonu no kontroktāvas līdz pirmajai oktāvai atgādina Garūtas mūzikas orķestrālo vērienu. Uzmanību saista akordu tehnika smagnēji plašajā pavadījumā, kas arī tipiska abiem komponistiem (Zālītim bez dziesmas *Mēnessērdzīgais* vēl, piemēram, *Ziedu nakts*; arī šajā dziesmā daudz izmantoti dominantes akordi ar pamazinātu tercu).

Zālītim vienīgajam no Garūtas laikabiedriem solodziesmās bieži parādās tāds arī viņai tuvs tembrālais efekts kā tremolo. Šeit piemēru vidū ir dziesma *Ko zobenu cilā* (vidusposms, 25.–37. t.). Vēl viena paralēle – arī Zālītis ir iecienījis daudzdzimju tonalitātes: tās sastopamas, piemēram, solodziesmās *Uguns milna*, *Ceļinieks*, *Meitenes dziesma (es moll)*, *Tu dusēji laivā (Des dur)*, *Pelīt, velc miedziņu (H dur)*, klavierminiatūrā *Viegla jūsma (b moll/Des dur)*, Mazurkā *Ges dur* u. c. Jāzepe Vītols šajā sakarā raksta:

Ja Zālītis savu Ges-dūru maina pret Cis-dūru, tad tas noteikti nenotiek ērtākas lasīšanas dēļ [..] katrai no šīm toņu kārtām ir jūtami sava krāsa (citēts pēc: Bērziņa 1984: 234).

Un vēl: Vītols savulaik uzsvēris, ka Jānis Zālītis ir *bagātākais no visiem koloristiem* (Bērziņa 1984: 222). Interesanti, ka šie kolorīta meklējumi reizēm saistīti ar Garūtai tik tuvo pedalizācijas jomu. Piemēram, Jēkabs Poruks atmiņās raksta par kādu epizodi mēģinājumā ar Reitera kori, kur skanējusi Zālīša *Birstaliņa*:

[..] mēmais autors pie klavierēm izdarījis mazu akustisku triku, viņš uz to gažo šalcošo akordu, nespēlēdam taustiņiem, nospiedis pedāli. Fantastiskā saskaņā rezonē stīgas (Poruks 1968: 4–5).

Līdzīgi kā Garūta, Zālītis labprāt dziesmās un klavierdarbos izmanto vienkāršu trijdaļu formu. Tiesa, kopumā tajā daudz spēcīgāk izteikts kontrastu gars, nav variācijveidības, vidusposms iezīmē krasu pretstatu malējiem posmiem kā, piemēram, jau aplūkotajā dziesmā *Mēnessērdzīgais*. Arī harmoniskā valoda, salīdzinot ar Garūtu, ir vēl sarežģītāka, disonantāka.

Jānis Mediņš ir viens no nedaudzajiem komponistiem – Garūtas latviešu laikabiedriem, kura kamermūzikai, līdzīgi kā viņas pašas darbiem, raksturīgs orķestrāls vēriens: izmantots plašs skanējuma diapazons, koloristikas nolūkos – arī galējie reģistri (atšķirībā no Garūtas, gan tikai klavierpartijā, nevis vokālajā partijā), daudzviet iespējamās asociācijas ar orķestra instrumentiem. Līdzīgs ir arī frāzējums – biežāk nevis niansēts, smalks kā vairumā Alfrēda Kalniņa darbu, bet plašās līnijās veidots; mūzikai raksturīga vienmērīga, ilgstoša attīstība. Mediņa un Garūtas klavierdarbus, arī solodziesmu un instrumentālo kameransambļu klavierpartiju ieteicams spēlēt ar vienādi intensīvu, ekspresīvu pirkstgalu kustību – it kā imitējot vijoles vai čella skanējumu. Savukārt Kalniņa daiļradē jāizvairās no tik izteismīga spēles paņēmiena, lai viņa mūzikai raksturīgās *akvareļkrāsas* nepārvērstu par *eļļas krāsām*.

Atskaņojot, piemēram, Jāņa Mediņa dainas nr. 2, 5, 10, 11, 12 u. c., sastopamies ar tiem pašiem tehnikas paņēmieniem, kas izmantojami Garūtas Četrās prelīdēs. Gan kulmināciju orķestrālais plašums, pilnskanība un akordu faktūra, gan pakāpeniskais, ilgstošais ceļš uz tām iezīmē paralēles. Tomēr ne visos skaņdarbos jaušama šāda līdzība. Piemēram, dainās nr. 5, 6, 7, 10, 13, solodziesmu *Priekš mīlā, Naktī* u. c. klavierpartijā atradīsim daudzas sarežģītas *sīkās* tehnikas epizodes, kas akcentē trauslumu, vieglumu un Garūtai ar viņas bieži smagnējo, *ērģelisko* klavieru traktējumu nav raksturīgas. Arī kopumā gan Mediņa klaviermūzika, gan solodziesmu klavierpartija izceļas ar spilgtāk izteiktu virtuozitāti. Abu komponistu melodika, lai arī līdzīga toņa piesātinātības un izteiksmības ziņā, tomēr intonatīvi nav radniecīga. Pretstatā Garūtas melodijām, kurām tipiski bieži melodijas *zigzagi* pa lieliem intervāliem (kvartas, kvintas utt.), Mediņa kamerdarbos melodija ir plūstoša; tā virzās pa maziem intervāliem un ir viegli izdziedama. Visbeidzot, dažāda ir abu komponistu mūzikā jūtamā pasaules uztvere: Mediņa kamerdarbos daudz biežāk valda mažora kolorīts, gaišas un dzīvespriecīgas noskaņas, arī straujāki tempi.

Kā redzam, neraugoties uz daudzām sasaucēm ar laikabiedru daiļradi, Garūtas mūzikā tomēr dominē atšķirīgais. Tajā krietni biežāk nekā viņas laikabiedriem (izņemot Jāni Zālīti) izpaužas dramatiska, skarba, disonanta izteiksme, nereti saiknē ar minora tonalitātēm, spēcīgu dinamiku; melodija veidota lauztās līnijās, ar *zigzagu* zīmējumu; mūzikas materiālam raksturīgi orķestrāli efekti, plašas elpas vokālais plūdums. Tomēr, lai arī šāds skaņuraksts ir pārsvarā, tas neaptver visu komponistes kameramūzikas spektru – kā jau promocijas darbā parādīts, bērnišas un dabas tematikas solodziesmās (*Bērns sirds, Mēnesnīca*), kā arī folkloras iespaidotajās miniatūrās (*Daina vijolei ar klavierēm, Šūpuļa dziesma vijolei vai flautai ar klavierēm*) Garūta atklājas gluži citā gaismā.

* * *

Visbeidzot, pievērsīšos promocijas darba trešajai vadtēmai – **Lūcijas Garūtas kameramūzikas interpretācijai**. 3.–5. nodaļā galvenā uzmanība tika veltīta interpretācijas saiknei ar Garūtas dramaturģijas, formveides un mūzikas valodas īpatnībām un arī dažādu interpretāciju salīdzinošam izvērtējumam, iezīmējot komponistes un atskaņotājmākslinieku radošo personību mijiedarbi. Šie jautājumi tika aplūkoti saiknē ar katra atsevišķa kameramūzikas žanra specifiku. Tomēr vienlaikus iezīmējās arī paralēles, atskaņojuma alternatīvas, kas vienlīdz spilgti izpaužas visos Garūtas kameramūzikas žanos. Tieši pie šīm, pašām vispārējākajām tendencēm pakavēšos darba noslēgumā.

Jau iepriekš atzīmēts, ka Garūtas pašas ieskaņojumiem bijis raksturīgs izteikts *rubato*; uz šāda veida spēli rosina arī daudzas viņas skaņdarbos sastopamās remarkas, kas brīžam liecina par tempu maiņām bezmaz vai katrā taktī. Tāpēc skaidrs, ka pilnīgi bez *rubato* Garūtas

darbus izpildīt nav iespējams. Tomēr šis *rub ato* var izpausties dažādā mērā, un šajā ziņā Garūtas skaņdarbu interpretācijā varam nodalīt divas galvenās tendences. Pirmo variantu nosacīti dēvēšu par akadēmisku sniegumu: interpreti akurāti seko visām komponistes norādītajām remarkām, tempa ritējums ir izlīdzināts, skaņdarba attīstības gaita – loģiska un pārredzama. Arī dinamikas ziņā nav vērojamas atkāpes no komponistes piedāvātā modeļa. Šādu atskaņojuma manieri klaviermūzikā pārstāv Vilma Cīrule un Hermanis Brauns (prelīžu ieskaņojumi), Valdis Krastiņš un Ieva Zariņa (*Sendienas*), Daina Vīlpa (Septiņas latviešu tautasdziesmas), Daiga Blumberga (Variācijas par *Karavīri bēdājās*), Juris Žvikovs (Otrā un Ceturtā prelīde). Līdzīgu atskaņojuma manieri demonstrē vairāki dažādu paaudžu instrumentālo kameransambļu dalībnieki – Rasma Lielmane un Ventis Zilberts (*Daina*), Tatjana Ostrovska un Dzintra Erliha (*Daina, Nožēla* jeb *Dramatisks moments*), Māris un Inta Villeruši (*Elēģija*), Vilnis Strautiņš un Inta Villeruša (*Nāras dziesma*), Āzijas mākslinieku trio (Klavieru trio). Vokālās kamermūzikas jomā šeit var minēt dziedātāju Jāni Zāberu ansablī ar Lūciju Garūtu (*Kaija brīnišķā*), Kārli Zariņu ar Intu Villerušu (*Kalnā kāpējs, Meitēn, manu meitenīt, Grūtā brīdī, Lietiņš un Draugs*), Leonardu Daini ar Intu Villerušu (*Grūtā brīdī*), Andu Martinu (*Aijā dziesmiņa, Mans sapni, Ej, saulīte, drīz pie Dieva*) un Vilmu Indru Vītols (*Aijā dziesmiņa, Mans sapni, Ej, saulīte, drīz pie Dieva*) ar Dzintru Erlihu.

Otrs atskaņojuma veids paredz romantiski brīvu, impulsīvu, zināmā mērā improvizatorisku spēles manieri, kam raksturīga tempu maiņa, atsevišķu melodisko līniju vai harmonisko krāsu spilgts, negaidīts izcēlums. Šādi Garūtas klaviermūziku līdzās pašai komponistei (*Meditācija*) spēlē pianisti Valdis Jancis, Arturs Ozoliņš, Armands Ābols (prelīžu ieskaņojumi) un Agija Ozoliņa (Septiņas latviešu tautasdziesmas). Uz šiem interpretiem vistiešāk varētu attiecināt muzikoloģes Nensijas Behusas vārdus, ar kuriem viņa raksturo klavieru lomu romantiskās tradīcijas mūzikā: *Klavieres kļuva par romantisma gara individuālisma un brīvības izpausmes muzikālo simbolu* (Bachus, Glover 2006: 12).

Klavieru trio jomā līdzīgu, romantiski improvizatorisku spēles veidu spilgti demonstrē Altenberga trio un kādreizējais Latvijas filharmonijas (jeb Valda Janča) trio. Starp dziedātājiem pirmām kārtām jāizceļ Milda Brehmane-Štengele ar pašu Lūciju Garūtu pie klavierēm (*Mēness laiva, Aijā dziesmiņa, Lietiņš*), arī Herta Lūse un Anatolijs Bērzkalns (*Grūtā brīdī*), Žermēna Heine-Vāgnere (dziesma *Devēji* ansablī gan ar Vilmu Cīruli, gan Intu Villerušu), no mūsdienu māksliniekiem – Ingus Pētersons (*Mans sapni, Bērna sirds, Meitēn, manu meitenīt*), Baiba Berķe (*Ziemas pasaciņa, Kalnā kāpējs, Vakara blāzmā, Svētā mīla*), Aivars Krancmanis (*Tautai, Dzimtene pavasarī*) un Krišjānis Norvelis (*Ziemciešu tauta, Vētra*), kuri veikuši ieskaņojumus tvartā *Kvēlot, liesmot, sadegt* (klavierpartiju atskaņo Dzintra Erliha).

Līdzās mākslinieku radošās personības īpatnībām akadēmiskā vai romantiskā stila izvēli nosaka vēl kāds faktors, proti, saikne ar to vai citu atskaņotājskolu. Akadēmiskais stils sakņojas franču skolas tradīcijās, kurām raksturīga stingra sekošana komponista remarkām un ritma precizitāte. Piemēram, šī stila pārstāve Inta Villeruša, kas kopā ar Kārli Zariņu un Leonardu Daini ieskaņojusi vairākas Garūtas solodziesmas, mācījusies pie Hermaņa Brauna – pianista, kurš 20. gadsimta 30. gadu beigās papildinājies Parīzē un Latvijas pianisma vēsturē daudzējādā ziņā reprezentē franču skolas principus.

Turpretī romantiski brīvais atskaņojuma stils vairāk atspoguļo saikni ar Latvijā tradīcijām bagāto krievu skolu. To apliecina arī pašas Garūtas paustais, atceroties savu sadarbību ar Brehmani-Štengeli:

Mūsu dziedātāju priekšnesums tuvāks krievu skolas vokālajai mākslai. Arī M. Brehmanes-Štengeles izpildījums ar katru vārda nozīmes izcelšanu un pārdzīvojumu bija raksturīgs krievu vokālajai skolai (Stumbre 1969: 65–66).

Pirmajā mirklī varētu šķist, ka tieši otrais – romantiski improvizatoriskais – atskaņojuma veids ir vēlamais, jo tas turpina Garūtas spēles tradīcijas. Un tomēr šis būtu pārsteidzīgs secinājums, jo rodas jautājums: kāpēc tad pati komponiste mūža otrajā pusē par saviem ciešākajiem sadarbības partneriem un darbu atskaņotājiem lielākoties izraudzījās tieši māksliniekus, kuriem spilgti izteikts *rubato* nebija raksturīgs un kuri priekšroku deva emocionāli līdzsvarotai atskaņojuma manierei – piemēram, Vilmu Cīruli un Hermani Braunu? Garūtas vēlīnajā daiļrades periodā viņas skaņdarbos biežāk nekā agrāk parādījās mierīgi apcerīga, harmoniska izteiksme, un varbūt viņa arī savā jaunības dienu mūzikā tagad saklausīja citu stīgu, kurai vairs nešķīta tik piemērots brīvais, romantiski sakāpinātais atskaņojuma stils? Pierādījumus šim pieņēmumam vairs nav iespējams gūt. Taču katrā gadījumā māksliniekiem, kas *rubato* lieto askētiski, vēl jo vairāk būtu jāpatur prātā pašas komponistes muzicēšanas improvizatoriskā būtība – piemēram, jācenšas tempa vienveidību kompensēt ar dinamikas, artikulācijas krāsainību. Šajā ziņā starp akadēmiskā stila interpretācijām sevišķi pārlicinoši piemēri ir Hermaņa Brauna veiktie prelīžu ieskaņojumi (Otrā, Trešā, Ceturtā, 1962), kur klasiski izlīdzināts temps vienojas ar pietiekami bagātu nianšu spektru dinamikas, artikulācijas ziņā un līdz ar to nerodas statikas iespaids.

Un vēl viens jautājumu loks, ko rosināja šajā darbā analizētie skaņieraksti. Cik lielas var būt interpreta atkāpes no autora norādēm, un vai ir attaisnojama spilgta, pārsteigumiem un negaidītiem pavērsieniem bagāta interpretācija, kas nav saskaņā ar autora tekstu? Aktualizēt šo tēmu liek fakts, ka Garūtas kamerdarbu interpretācijā atkāpju no nošu teksta nav mazums. Klaviermūzikas ieskaņojumu analīzes gaitā (3.1. nodaļa) jau vairākkārt nācās fiksēt, ka viens no pianistiem, proti, Armands Ābols, komponistes nošu tekstu izmainījis dažādos aspektos.

Šajā ziņā zīmīgs ir viņa salīdzinājums ar otru improvizatoriskā spēles stila pārstāvi, proti, Arturu Ozoliņu. Pēdējais (varbūt tādēļ, ka savulaik mācījies Parīzē pie Nadjas Bulanžē, kura, atbilstoši franču pianisma tradīcijām, nepieļauj atkāpes no nošu teksta¹⁴⁰) spontanitātes, pārsteiguma efektu rada, akurāti ievērojot autora norādes un tās spilgti *izgaismojot* vienā vai otrā rakursā; savukārt Armands Ābols seko paša sirdsbalsij un abās prelīdēs (Pirmajā un Otrajā) atkāpjas no notīs rakstītā gan tempa, gan dinamikas ziņā.

Līdzīgu brīvību apliecina arī citu žanru mūzikas interpreti – Altenberga trio mākslinieki (Klavieru trio) un vairāki mūziķi, ar kuriem esmu sadarbojusies tvarta *Kvēlot, liesmot, sadegt* tapšanas procesā un koncertatskaņojumos: flautiste Ilona Meija (*Nāras dziesma*), čellists Ivars Bezprozvanovs (*Elēģija*) un dziedātājs Ingus Pētersons (*Mans sapni, Bērna sirds, Meitēn, manu meitenīt*).¹⁴¹ Vēl kāds empīrisks vērojums – kopīgi muzicējot mēģinājumos un koncertos, konstatēju, ka gan Pētersona dziedātais *Mans sapni*, gan Bezprozvanova spēlētā *Elēģija*, kā arī Meijas atskaņotā *Nāras dziesma* ikreiz stipri atšķīrās no iepriekšējā varianta. Taču šajā neparedzamībā bija daudz interesanta.

Protams, šāds atskaņojuma veids raisa diskusiju par skaņdarba un interpreta attiecībām. Kāda ir interpreta loma skaņdarba atklāsmē? Te parādās vispārestētiska problēma, kas jau iziet ārpus Garūtas kamerdarbu atskaņojuma ietvariem, un mūzikas zinātnieku vidū šajā jautājumā nav vienprātības. Vienu nometni pārstāv viedoklis, kas pausts krievu-amerikāņu muzikologa Ričarda Taruskina grāmatā *Text and Act: Essays on Music and Performance*:

[..] *kompozīciju nosacījumi atšķiras no atskaņojuma nosacījumiem: līdzko skaņdarbs ir pabeigts, komponistam no tā jāatvadās un jāklūst vai nu par tā atskaņotāju (ja tas ir iespējams), vai arī vienkārši par klausītāju* (Taruskin 1995: 54).

Tātad Taruskina ieskatā interprets gūst būtisku lomu skaņdarba satura atklāsmē; savukārt komponistam pēc sacerēšanas pār savu *garabērnu* vairs nav nekādas varas. Tomēr daudzi mūzikas zinātnieki šādai nostādnei iebilst, un viņu pozīciju trāpīgi formulējis Jaunzēlandes-Anglijas muzikologs Kristofers Smols. Viņa skatījumā interprets ir tikai komponista ideju paudējs: *Interpretam nav nekādas lomas skaņdarba radošajā procesā. Viņš*

¹⁴⁰ Ozoliņš atzīst, ka studijas pie Nadjas Bulanžē viņam pirmām kārtām ir iemācījušas pedantisku attieksmi pret nošu tekstu, skaņdarba struktūru un visām detaļām, kas ar to saistītas. Skaņdarba iestudēšanas pamatā bijusi izvēsta mūzikas (jo īpaši sonātes formas) analīze, un, ja *konkrētajā skaņdarbā bija jebkādas atkāpes no vispārpieņemtajām normām, tad tās bija jāaskata un argumentēti jāizskaidro* (citēts pēc: Daktere-Duhanovska 2002: 32).

¹⁴¹ Meijas vēlme ieviest savu tempa modeli *Nāras dziesmā* (sk. 4.3.3. nodaļu) dzima spontāni, prasot no pavadītāja īpašu koncentrēšanos un spēju reaģēt uz jauniem, negaidītiem pavērsieniem atskaņojuma brīdī. Šī flautiste arvien apzināti tiecas uz *neprognozējamību*, pat cenšas to *provocēt* atskaņojuma brīdī. Savukārt Ivars Bezprozvanovs, iestudējot *Elēģiju* čellam un klavierēm, uzsvēra: *Darba procesā kategoriski atsakos klausīties citu interpretu ieskaņojumus, tostarp pat Māra Villeruša veikto. Nevēlos, lai tie ietekmētu manu individuālo skatījumu* (Bezprozvanovs 2010).

ir tikai līdzeklis, ar kura palīdzību izolēts, pašpietiekams skaņdarbs sasniedz savu mērķi – klausītāju (Small 1998: 5). Muzikologs iet vēl tālāk, apgalvodams, ka interprets var būt tikai nepilnīgs un aptuvenš skaņdarba *tulks* – vistiešāko atklāsni klausītājs sasniedz, pats *lasot* partitūru:

Tā kā atskaņojums pat labākajā gadījumā ir tikai nepilnīgs un aptuvenš darba atspulgs, tas nozīmē, ka mūzikas iekšējo saturu atskaņojuma gaitā nav iespējams pietiekami precīzi atainot. To patiesi var atklāt tikai tie, kas spēj lasīt un studēt partitūru, līdzīgi kā Johaness Brāmss, kurš reiz atteica ielūgumu apmeklēt Mocarta „Dona Žuana” izrādi, jo viņš varot to „izlasīt” mājās. [...] Par atskaņotājiem kā mūzikas satura atklājējiem mēs dzirdam ļoti maz. Viņi var atspoguļot darbu, atklāt to adekvāti vai neadekvāti, taču tā saturs un nozīme pilnībā ir noteikta jau sen, pirms interprets pirmo reizi paskatās uz nošu tekstu (Small 1998: 5).

Viennozīmīgu atbildi, kuram no abiem šeit citētajiem viedokļiem taisnība, nevar sniegt – iespējami ļoti daudzveidīgi argumenti *par* un *pret*. Tomēr, atgriežoties pie promocijas darba pamattēmas – Garūtas kameramūzikas – jāatgādina: Lūcija Garūta arī pati bijusi lieliska improvizatore, kura improvizējusi, spēlējot savus skaņdarbus: to apliecina promocijas darbā aplūkotais *Meditācijas* ieskaņojums (sk. 3.3.1. nodaļu). Kā jau esmu minējusi, šajā ierakstā dzirdams, kā komponiste brīvi maina nošu tekstu, papildinot gan ar basa skaņām, gan jaunām figurācijām labās rokas partijā.

Šāda brīvība pašas autorei sniegumā zināmā mērā varētu kalpot kā attaisnojums interpretācijām, kuras, lai arī dažos aspektos patvaļīgas, tomēr ir emocionāli spilgtas, pārlicinošas. Taču noteikt *robežu*, ciktāl drīkst mainīt nianšes autortekstā – tas nav viegls uzdevums. Interpretam, kurš nav dziļi un daudzpusīgi studējis Garūtas mūzikas stilu, šādus eksperimentus – lai cik spilgti tie izskan dažos analizētajos skaņierakstos –, noteikti negribētu ieteikt.

Kopumā varam secināt: nav viena vēlāmā Garūtas kamerdarbu atskaņojuma modeļa – dziļu, pārlicinošu iespaidu iespējams panākt dažādā ceļā. Tas tikai apliecina šīs mūzikas iekšējo bagātību, daudznozīmību, kas ļauj ik interpretam atrast tajā jaunas, citu mākslinieku vēl nepamanītas nianšes. Un šis aspekts, līdzīgi kā mūsdienu komponistu interese par Lūcijas Garūtas mākslu¹⁴², pārlicinoši pierāda tās dzīvotspēju.

¹⁴² Lūcijas Garūtas mūzikas savveida *interpretāciju*, rosinot tās dialogu ar mūsdienu mūzikas stilu, snieguši vairāki komponisti. 2006. gadā Imants Zemzaris sacerējis noslēgumu variācijai *Kāpu priedes rudens naktī (Largo. Molto espressivo)*, no simfonisko variāciju *Manā dzimtenē* klavierpārlikuma). 2007. gadā Aivars Kalējs pabeidzis Garūtas *Mazu tokātu* klavierēm. Savukārt 2010. gadā tapusi Anitras Tumševicas kompozīcija *Gaiss un gaisma (L'air et la lumière)* akordeonam un klavierēm (pārlikums arī alta flautai un klavierēm), kas veltīta Lūcijai Garūtai un Olivjē Mesiānam.

IZMANTOTO AVOTU ALFABĒTISKS RĀDĪTĀJS

- Adžemov, Konstantin (1965). Vstuplenie k knige: Korto, Al'fred. *O fortepiannom iskusstve*. Moskva: Muzyka, 3–11
- Aide, Inese (2003). Latviešu kultūras darbinieki Ventspilī 1944. un 1945. gadā. *Latvijas Arhīvi* 3: 90–101
- Alekseev, Aleksandr (1982). *Istorija fortepiannogo iskusstva*. Čast' III. Moskva: Muzyka
- Almazov, S. (1926a). Večer kompozicij Lucii Garut. *Slovo*. 13 janvarja
- Almazov, S. (1926b). Večer lat. modernistov. *Segodnja Večerom*. 18 oktjabrja
- Almazov, S. (1929). Večer kompozicij Lucii Garut. *Segodnja Večerom*. 30 nojabrja
- Almazov, S. (1931). Koncert Rudol'fa Mikelsona. *Segodnja Večerom*. 20 aprilja
- Andersons, Maija (2008). Intervija Dzintrai Erlihai. Oktobris. Diktofona ieraksta atšifrējums D. Erlihas privātarhīvā
- Apkalns, Longīns (1968). Alfrēds Kalniņš. Komponista Alfrēda Kalniņa 80. dzimumdienā. *Latvju Mūzika* 1: 11–17
- Apkalns, Longīns (1977). Lūcija Garūta. *Latvju Mūzika* 9: 820–829
- Apkalns, Longīns (1982). „Dievs, Tava zeme deg!” *Darba Jaunatne* 24, 25/26, 27
- Arnolds, J. [Graubiņš, Jēkabs] (1924). Rūdolfis Miķelsons. *Latvis*. 26. oktobris
- Aumele, Māra (1987). *Lūcijas Garūtas klavierdarbi*. Rīga: Mācību iestāžu metodiskais kabinets
- Ābola, Mirdza (1955). *V. Plūdonis. Dzeja un proza*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība
- Bachus, Nancy; Glover, Daniel (2006). *The Modern Piano: The Influence of Society, Style and Musical Trends on the Great Piano Composers*. USA: Alfred Music Publishing
- Berķe, Baiba (2009). Intervija Dzintrai Erlihai. Oktobris. Pieraksts D. Erlihas privātarhīvā
- Bezprozvanovs, Ivars (2010). Intervija Dzintrai Erlihai. Oktobris. Pieraksts D. Erlihas privātarhīvā
- Bērziņa, Vizbulīte (1978). *Jānis Zālītis*. Rīga: Liesma
- Bērziņa, Vizbulīte (1984). *Jānis Zālītis atmiņās un apcerēs, dienasgrāmatas lappusēs, vēstulēs*. Rīga: Zinātne
- Bobrovskij, Viktor (1978). *Funkcional'nye osnovy muzykal'noi formy*. Moskva: Muzyka
- Brauns, Joahims (1962). *Vijoļmākslas attīstība Latvijā*. Rīga: LVI

- Brehmane-Štengele, Milda (1986). *Laime*. Autobiogrāfija. Rīga: Liesma
- Brēms, Maksis (1926). Latvju modernistu vakars. *Latvijas Kareivis*. 19. oktobris
- Brēms, Maksis (1933). Ar Lūcijas Garūtas trausli trauksmaino, mākslinieciski radošo darbu [..]. *Latvijas Kareivis*. 31. marts
- Brower, Harriette (2011). *Piano Mastery: Talks with Master Pianists and Teachers*. New York: Frederick A Stokes Company
- Brusubārda, Ernests (1923). Konservatorijas orķestra simfoniskais koncerts. *Jaunākās Ziņas*. 24. aprīlis
- Brusubārda, Ernests (1926). Lūcijas Garūtes kompozīciju vakars. *Jaunākās Ziņas*. 12. janvāris
- Cilvēki degošā zemē (1988). Dažādu autoru sagatavotos materiālus apkopojis Imants Zemzaris (1988). *Literatūra un Māksla*. 19. augusts
- Cīrule, Vilma (2007). Intervija Dzintrai Erlihai. Aprīlis. Pieraksts D. Erlihas privātarhīvā
- Cīrulis, Jānis (1929). Lūcijas Garūtas kompozīciju vakars. *Latvis*. 1. decembris
- Cortot, Alfred (1930). *La musique française de piano, I*. Paris: Les Éditions Rieder
- Daktere-Duhanovska, Ingrīda (2002). *Mūzikas maigais spēks*. Monogrāfiska eseja par pianistu Arturu Ozoliņu. Rīga: Musica Baltica
- Dambis, Pauls (2003). *20. gadsimta mūzikas vēsture. Ceļi un krustceļi*. Rīga: Zvaigzne ABC
- Dārziņš, Emīls (1951). *Par mūziku*. Sakārtojais Jēkabs Vītoliņš. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība
- Dārziņš, Volfgangs (1937). Rūdolfā Miķelsona koncerts. *Rīts*. 6. aprīlis
- Dārziņš, Volfgangs (1940). Lūcijas Garūtas darbu vakars. *Rīts*. 12. aprīlis
- Demuth, Norman (1959). *French Piano Music with Notes on Its Interpretation*. London: Museum Press
- Druskin, Mihail (1994). *Zarubežnaja muzykal'naja istoriografija*. Moskva: Muzyka
- Egliena, Anna (2007). Priekšvārds. *Andrejs Eglītis. Lūcija Garūta. Rīgas kamerkoris „Ave sol”*. Dievs, Tava zeme deg! Rīga: Valters un Rapa, 3–6
- Eihvalds, Vilnis (1980). Zemes dēls ar zvaigžņu dvēseli. *Varavīksne 1980 / Sast. un iev. sarakst. Silvija Radzobe un Līvija Volkova*. Rīga: Liesma, 32–85
- Einstein, Alfred (1947). *Music In The Romantic Era*. London: J. M. Dent & Sons LTD
- Erliha, Dzintra (2007). *Lūcijas Garūtas klaviermūzika*. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, Musica Baltica

- Erliha, Dzintra (2009). Lūcija Garūta – pianiste, savu skaņdarbu interprete. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais, I*. Daugavpils: Saule, 57–73
- Erliha, Dzintra (2010). Lūcijas Garūtas solodziesmu interpretācija 20./21. gadsimta atskaņotājmākslas tendenču kontekstā. *Radoša personība, VIII*. Rīga: RPIVA Kreativitātes institūts, 280–287
- Erliha, Dzintra (2011). Lūcijas Garūtas Klavieru trio dažādu zemju interpretu sniegunā. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais, III*. Daugavpils: Saule, 253–263
- Gailis, Daumants (1979). *Latviešu kora literatūra*. Rīga: Liesma
- Gakkel', Leonid (1976). *Fortepiannaja muzyka XX veka*. Leningrad–Moskva: Sovetskij kompozitor
- Garūta, Lūcija (b. g. a). [Atmiņas par Mariju fon Žilinsku un Hansu Šmitu]. *Materiāli par L. Reinholdes darbību Pieminekļu aizsardzības biedrībā* – 1. burtn. (materiāli pianisma vēsturei). Glabājas Rakstniecības un mūzikas muzejā. Inventāra nr. 418546: 3–5
- Garūta, L. (b. g. b). Dzīves apraksts. *Personas lieta*. Glabājas Latvijas Valsts arhīvā.¹⁴³ 423-4-85: 2, 5, 11
- Garūta, Lūcija (b. g. c). Vēstule Mildai Brehmanei-Štengelei bez datuma. Glabājas LU Akadēmiskās bibliotēkas rokrakstu un reto grāmatu nodaļā: M. Brehmanes-Štengeles fonds, 2. apraksts, 5. vienība
- Garūta, Lūcija (1929). [Piezīmes par Četru etīžu *Steinway* ilgskāņas pedālim tapšanu] 5. septembris. Glabājas Ilmas Grauzdiņas privātarhīvā
- Garūta, Lūcija (1935). Mans pirmais lielais draugs. *Sievietes Pasaule* 2: 3
- Garūta, Lūcija (1944). Vēstule Andrejam Eglītim 28. novembris. Glabājas Rakstniecības un mūzikas muzejā. Inventāra nr. 393885
- Garūta, Lūcija (1945). Vēstule Andrejam Eglītim Zlūkās, 26. janvāris. Glabājas Rakstniecības un mūzikas muzejā. Inventāra nr. 393886
- Garūta, Lūcija (1955). *Autobiogrāfija*. 14. aprīlis. Glabājas Latvijas Valsts arhīvā. 472-29-105: 23
- Garūta, Lūcija (1962a). Vēstule Mildai Brehmanei-Štengelei. 16. janvāris. Glabājas LU Akadēmiskās bibliotēkas rokrakstu un reto grāmatu nodaļā: M. Brehmanes-Štengeles fonds, 2. apraksts, 9. vienība
- Garūta, Lūcija (1962b). *Latvijas PSR Komponistu Savienības valdei*. 20. februāris. Glabājas Oļģerta Grāvīša privātarhīvā
- Garūta, Lūcija (1964). Manas atmiņas par prof. Jāzepu Vītoli. *Latviešu mūzika III*. Sakārtojis Arvīds Darkevics. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 169–185

¹⁴³ Šeit un turpmāk Latvijas Valsts arhīva fondu aprakstos pirmais skaitlis apzīmē fonda numuru, otrs – apraksta numuru, trešais – lietas numuru (skaitļi, kas seko kolam, apzīmē lappuses).

- Garūta, Lūcija (1972a). Audzēkņi visā Latvijā. Intervēja A. Antonoviča. *Padomju Jaunatne*. 14. maijs
- Garūta, Lūcija (1972b). Vēstule Mildai Brehmanei-Štengelei. 3. septembris. Glabājas LU Akadēmiskās bibliotēkas rokrakstu un reto grāmatu nodaļā: M. Brehmanes-Štengeles fonds, 2. apraksts, 21. vienība
- Garūta, Lūcija (1972c). Vēstule Reitera kora saimei. 22. aprīlis. Glabājas Rakstniecības un mūzikas muzejā. Inventāra nr. 217163
- Garūta, Lūcija (1973). *Atsveice Jānim Zāberam*. 26. marts. Glabājas Rakstniecības un mūzikas muzejā. Inventāra nr. 429916
- Garūta, Lūcija (1975). Intervija Oļģertam Grāvītim 28. novembra raidījumam. Glabājas Oļģerta Grāvīša privātarhīvā
- Golomb, Jacob, & Weaver Santaniello, Ronald Lehrer (1999, eds.). *Nietzsche and Depth Psychology*. Albany: State University of New York Press
- Graubiņš, Jēkabs (1930). Lūcijas Garūtas kompozīciju vakars. *Daugava* 1: 118–119
- Graubiņš, Jēkabs (1940). Lūcijas Garūtas V kompozīciju vakars. *Brīvā Zeme*. 12. aprīlis
- Graubiņš, Jēkabs (1942). Lūcijas Garūtas dziesmas par mīlu M. Brechmanes-Štengeles koncertā. *Tēvija*. 22. oktobris
- Grauzdiņa, Ilma (1987). *Tūkstoš mēlēm ērģeles spēlē*. Rīga: Liesma
- Grauzdiņa, Ilma (2010). Kā dzīvoja un strādāja Latvijas Konservatorija 1940./1941. gadā. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais*. Zinātnisko rakstu krājums II. Daugavpils: Saule, 41–65
- Grauzdiņa, Ilma (2011). Leonīda Breikša dzeja mūzikā un mūzika dzejā. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais*. Zinātnisko rakstu krājums III. Daugavpils: Saule, 82–96
- Grāvītis, Oļģerts (1956). *Lūcijas Garūtas Klavierkoncerts*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība
- Grāvītis, Oļģerts (1968). *Garūta pēc autorkoncerta Rīgas 6. vidusskolā, 1968, 26. aprīlī*. Glabājas Oļģerta Grāvīša privātarhīvā
- Grāvītis, Oļģerts (1972). Lūcijas Garūtas skaņu pasaulē. *Karogs* 5: 171
- Grāvītis, Oļģerts (1977). Lūciju Garūtu pieminot. *Literatūra un Māksla*. 18. februāris
- Grāvītis, Oļģerts (2003). Runa Lūcijas Garūtas simtgadei veltītā zinātniskajā konferencē Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā. Pieraksts D. Erlihas privātarhīvā
- Grāvītis, Oļģerts (2008). Intervija Dzintrai Erlihai. Aprīlis. Pieraksts D. Erlihas privātarhīvā
- Graubiņš, Jēkabs (1930). Lūcijas Garūtas kompozīciju vakars. *Daugava* 1: 118–119
- Graubiņš, Jēkabs (1940). Lūcijas Garūtas V kompozīciju vakars. *Brīvā Zeme*. 12. aprīlis

- Graubiņš, Jēkabs (1942). Lūcijas Garūtas dziesmas par mīlu M. Brechmanes-Štengeles koncertā. *Tēvija*. 22. oktobris
- Grigulis, Arvīds (1980). Ievads izlasei *Kārlis Skalbe. Dzīvības siltums, stāsti un tēlojumi*. Rīga: Liesma
- Günther, Richard Otto (1928). Kompositions-Abend. *Rigasche Rundschau*. 25. Januar
- Hentova, Sof'ja (1962). Zаметки о Skrjabinе-pianiste. *Voprosy muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva*. Tretij sbornik stat'ei. Moskva: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 37–64
- Hentova, Sof'ja (1971). *Artur Rubins`tein*. Moskva: Sovetskij kompozitor
- Hofmann, Josef (1976). *Piano Playing: With Piano Questions Answered*. New York: Dover Publications, INC.
- Holopova, Valentina (1979). *O prototipah funkcij muzykal'noi formy*. Moskva: Sovetskij kompozitor, 4–22
- Holopova, Valentina (1984). *Melodika*. Moskva: Muzyka
- Holopova, Valentina (1999). *Formy muzykal'nyh proizvedenij*. Sankt-Peterburg: Lan'
- Istorija russskoi muzyki*.
http://209.85.129.132/search?q=cache:u1nw-hUk7K0J:art.grsu.by/Chairs/dir/copy2_of_academic_process/umo/rus_muz/pr1 – tiešsaiste 2009. gada 1. jūnijā
- Jancis, Valdis (2010). Intervija Dzintrai Erlihai. Aprīlis. Diktofona ieraksta atšifrējums D. Erlihas privātarhīvā
- Jaunslaviete, Dace (1970). *Klavieru trio klausoties*. Literatūra un Māksla. 7. marts
- Jaunslaviete, Dace (2009). Intervija Dzintrai Erlihai. Augusts. Pieraksts D. Erlihas privātarhīvā
- Jērumš, Alberts (1943). Koncertos. *Tēvija*. 16. aprīlis
- Jupp, Victor (2006, ed.). *The SAGE Dictionary of Social Research Methods*. London: SAGE Publications
- Kārklīņš, Ludvigs (1973). *Simfoniskie darbi latviešu mūzikā*. Rīga: Liesma
- Kārklīņš, Ludvigs (1993). *Harmonija*. Rīga: Zvaigzne
- Kleinschmidt, Erich (2009). *Die Lesbarkeit der Romantik: Material, Medium, Diskurs*. Berlin: Walter de Gruyter
- Klotiņš, Arnolds (1966). Par mūsu mūzikas šodienu. Polemiskas piezīmes par latviešu padomju komponistu jaunradi. *Latviešu mūzika, V*. Sakārtojuši Arvīds Darkevics un Ludvigs Kārklīņš. Rīga: Liesma, 7–47

- Klotiņš, Arnolds (1970). *Alfrēda Kalniņa klaviermūzika*. Rīga: Liesma
- Klotiņš, Arnolds (1979). *Alfrēds Kalniņš*. Rīga: Zinātne
- Klotiņš, Arnolds (2002). Lūcijai Garūtai – 100. *Mūzikas Saule* 3: 10–12
- Klotiņš, Arnolds (2011, red.). *Mūzika okupācijā. Latvijas mūzikas dzīve un jaunrade 1940–1945*. Rīga: Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts
- Komponiste Lūcija Garūta mums raksta* (1958). 27. oktobris. Glabājas Oļģerta Grāvīša privātarhīvā
- Krasinska, Lija (1983). *Latviešu simfoniskā mūzika 20. gs. 20.–30. gados*. Rīga: Mācību iestāžu metodiskais kabinets
- Krancmanis, Aivars (2009). Intervija Dzintrai Erlihai. Oktobris. Pieraksts D. Erlihas privātarhīvā
- Krastiņš, Valdis (1987). *Sarunas par mūziku*. Rīga: Liesma
- Krjučkov, Nikolai (1961). *Iskusstvo akkompanementa kak predmet obučenija*. Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo
- Kruks, Sergejs (2008). „*Par mūziku, skaistu un melodisku!*”. *Padomju kultūras politika, 1932–1964*. Rīga: Neputns
- Kudiņš, Jānis (2008). 19. gadsimta romantisma faktors latviešu simfoniskās mūzikas ģenēzē un attīstības sākumposmā. *Mūzikas akadēmijas raksti*, 4. Rīga: JVLMA, Musica Baltica, 95–117
- Kulbergs, Jāzeps (2012). Intervija Dzintrai Erlihai. Janvāris. Pieraksts D. Erlihas privātarhīvā
- Kulbergs, Jāzeps (2003). Sirdsskaidra cilvēka piemiņai. *Latvju mūzika* 29: 3531–3537
- L., J. (1941). Lūcija Garūta. *Hallo Latvija* 9: 4–5
- Leikin, Anatole (2011). *The Performing Style of Alexander Scriabin*. England: Ashgate Publishing Limited
- Liepiņš, Jānis. Maijs – Lūcijas Garūtas gaismā (1992). *Rakstnieka Vārds*. 4. jūnijs
- Lesiņš, Knuts (1939). *Problēmas un sejas latviešu mūzikā*. Rīga: Grāmatu izdevniecība A. Gulbis
- Lesiņš, Knuts (1985). Jauna strāva latviešu dziesmā. *Latvju Mūzika* 15: 1441–1454
- Lhévinne, Josef (1972). *Basic Principles in Pianoforte Playing*. New York: Dover Publications, INC.
- LPKS jaunrades sanāksmju protokoli (1946). Glabājas Latvijas Valsts arhīvā. F-423-1-13
- LPKS jaunrades sanāksmju protokoli (1949). Glabājas Latvijas Valsts arhīvā. F-423-1-42

- LPKS jaunrades sanāksmju protokoli (1951). Glabājas Latvijas Valsts arhīvā. F-423-1-63
- LPKS jaunrades sanāksmju protokoli (1952). Glabājas Latvijas Valsts arhīvā. F-423-1-77
- LPKS jaunrades sanāksmju protokoli (1953). Glabājas Latvijas Valsts arhīvā. F-423-1-92
- M., E. (1926). Rūdolfā Miķelsona koncerts. *Brīvā Zeme*. 13. decembris
- Machlis, Joseph (1961). *Introduction to Contemporary Music*. New York: W. W. Norton & Company, INC.
- McCalla, James (2003). *Twentieth-Century Chamber Music*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group
- Malinkovskaja, Avgusta (2005). *Klass osnovnogo muzykal'nogo instrumenta. Isskustvo fortepiannogo intonirovanija*. Moskva: Vlados
- Martinsone, Edīte (1934). Latvju sievietē – skaņrade. *Latviete* 7/8: 106–108
- Mauriņa, Zenta (b. g.). *Esejas*. Rīga: Zvaigzne ABC
- Mauriņa, Zenta (1937). Sveiciens Lūcijai Garūtai. *Sievietes Pasaule* 14: 3
- Mauriņa, Zenta (1939). Sveiciens Lūcijai Garūtai. *Kopoti raksti*. 1. sējums. Rīga: Valters un Rapa, 223–227
- Mauriņa, Zenta (1955). *Latviešu esejas*. [Vesterosa]: Dzintars
- Mazel', Lev (1986). *Stroenie muzykal'nyh proizvedenij*. Moskva: Muzyka
- Mazvērsīte, Daiga (2004). Sirds, kas aizlidoja [Par Lūciju Garūtu stāsta Daina Pormale]. *Una*. 11: 72–75
- Mediņš, Jēkabs (1924). Koncerts. *Latvijas Sargs*. 27. oktobris
- Meija, Ilona (2010). Intervija Dzintrai Erlihai. Janvāris. Pieraksts D. Erlihas privātarhīvā
- Mil'stein, Jakov (1961). *Etjudy F. Lista*. Moskva: Gosudarstvennoe muzikal'noe izdatel'stvo
- Morgan, Robert P. (1991). *Twentieth-Century Music. A History of Musical Style in Modern Europe and America*. New York, London: W. W. Norton & Company
- Muške, Vija. *Mana garīgā māte*. Glabājas Rakstniecības un mūzikas muzejā. Inventāra nr.445330: 6, 8
- Müller, Gerhild (1989). Lucija Garuta. In: Brunhilde Sonntag und Renate Matthei (Hrsg.). *Annäherung V – an sieben Komponistinnen*. Kassel: Furore Verlag, 35–42
- Mūrniece, Laima (1977). *Jāzeps Mediņš*. Rīga: Liesma
- Nazaikinskij, Evgenij (1965). *O muzykal'nom tempe*. Moskva: Muzyka

- Nazaikinskij, Evgenij (1982). *Logika muzykal'noi kompozicii*. Moskva: Muzyka
- Nazaikinskij, Evgenij (2003). *Stil' i žanr v muzyke*. Moskva: Vlados
- Neigauz, Genrih (1982). *Ob iskusstve fortepiannoï igry*. Moskva: Muzyka
- Nemenova-Lunc, Marija (1965). Otryvki iz vospominanij o A. N. Skrjabinе. V kn.: *Voprosy fortepiannogo ispolnitel'stva / Vypusk pervyj*. Moskva: Muzyka, 226–234
- Norvelis, Krišjānis (2009). Intervija Dzintraï Erlihai. Novembris. Pieraksts D. Erlihas privātarhīvā
- Olivier, Antje; Braun, Sevgi (1996). *Komponistinnen aus 800 Jahren. Ein Lexikon zur Musikgeschichte der Frauen*. Essen: Sequentia Verlag
- Ostrovskā, Tatjana (2010). Intervija Dzintraï Erlihai. Decembris. Pieraksts D. Erlihas privātarhīvā
- Ozoliņš, Arturs (2011). Meistarklasēs sniegtie ieteikumi (Toronto). Novembris. Pieraksts D. Erlihas privātarhīvā
- Pasler, Jann (2001). Impressionism. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: Second Edition*. Edited by Stanley Sadie. Vol. 12. London: MacMillan Publishers Limited, 90–94
- Pētersons, Ingus (2009). Intervija Dzintraï Erlihai. Novembris. Pieraksts D. Erlihas privātarhīvā
- Plakidis, Pēteris (1988). Priekšvārds. *Jāzeps Vītols. Dziesmas balsij un klavierēm*. Rīga: Liesma, 5–6
- Pormale, Daina; Jaunslaviete, Baiba. *Lūcija Garūta*
<http://www.lmic.lv/core.php?pageId=722&id=285&profile=1> – tiešsaiste 2009. gada 11. jūnijā
- Pormale, Daina (2004). 1944. gada 15. marta rīts... Kā izšķīrās kantātes „Dievs, Tava zeme deg!” pirmatskaņojuma liktenis. *Brīvā Latvija*. 10.–16. aprīlis
- Pormale, Daina (2007). Lūcija Garūta 14.05.1902–15.02.1977. *Andrejs Eglītis. Lūcija Garūta. Rīgas kamerkoris „Ave sol”*. *Dievs, Tava zeme deg!* Rīga: Valters un Rapa, 126–136
- Pormale, Daina (2008). Intervija Dzintraï Erlihai. Jūlijs. Pieraksts D. Erlihas privātarhīvā
- Poruks, Jēkabs (1929). Lūcijas Garūtas kompozīciju vakars. *Pēdējā Brīdī*. 1. decembris
- Poruks, Jēkabs (1968). Jānis Zālītis. *Latvju mūzika*. Nr. 1: 5–10
- Pumpure, Regīna (2007). Intervija Dzintraï Erlihai. Jūnijs. Pieraksts D. Erlihas privātarhīvā
- Pupa, Guntars (1972). *Kā ābele ziedonī*. Rīgas Balss. 25. maijs
- Purvlīce, Jana (1990). *Lūcijas Garūtas un Andreja Eglīša kantāte Dievs, „Tava zeme deg!”*.

- Dzejas un mūzikas mijiedarbe* (diplomdarbs). Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija
- Ramats, Eduards (1923). Konservatorijas audzēkņu kompozīciju vakars. *Latvijas Kareivis*. 11. februāris
- Romantisms (1986). *Latvijas Padomju enciklopēdija*. Galvenais redaktors Pēteris Jērāns. 8. sēj. Rīga: Galvenā enciklopēdiju redakcija, 448
- Rubenis, Juris (2008). *Ievads kristīgajā meditācijā*. Rīga: Zvaigzne ABC
- Rozenbergs, Kārlis (1933). Lūcijas Garūtas kompozīciju vakars. *Pēdējā Brīdī*. 31. marts
- Salaks, Artūrs (1931). Vijolnieka Rūdolfa Miķelsona koncerts. *Pēdējā Brīdī*. 10. novembris
- Samts, Andris (2005). Vēstule Ilmai Grauzdiņai. 20. janvāris. Glabājas Ilmas Graudziņas privātarhīvā
- Samts, Andris (2012). Intervija Dzintrai Erlihai. Februāris. Pieraksts D. Erlihas privātarhīvā
- Siegmund-Schultze, Walther (1966). *Johannes Brahms*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik
- Sipola, Maija (1985). *Osobennosti stilja fortepiannyh proizvedenij latyšskih kompozitorov*. Rīga: Metodiskij kabinet učebyh zavedenij
- Sipola, Maija (1988). *Obrazno-stilevye čerty fortepiannyh variacij i koncertov latyšskih kompozitorov*. Rīga: Mācību iestāžu metodiskais kabinets
- Sipola, Maija (1990). *Fortepiannaja kul'tura Latvii 20–80-h godov XX veka*. Avtoreferat dissertacii na soiskanie učenoj stepeni kandidata iskusstvovedenija. Vilnius: Litovskaja konservatorija
- Smilktiņa, Benita (1999). Laikmeta konturējums. *Latviešu literatūras vēsture*: 2. sējums / Redkolēģijas zinātniskais vadītājs Viktors Hausmanis. Rīga: LZA Literatūras, folkloras un mākslas institūts, Zvaigzne ABC, 8–47
- Small, Christopher (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening (Music Culture)*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press
- Sokolova, Ingrīda (1991). *Zenta Mauriņa. Dzīves un daiļrades lappuses*. Rīga: Liesma
- Spratt, Geoffrey K. (1987). *The Music of Arthur Honegger*. Cork: Cork University Press
- Stumbre, Lelde (2010). Intervija Dzintrai Erlihai. Marts. Pieraksts D. Erlihas privātarhīvā
- S. Stumbres grāmatas „Zvaigznes un zeme” apspriešana KS 1969., 11. XI*. Glabājas Oļģerta Grāvīša privātarhīvā
- Stumbre, Silvija (1969). *Zvaigznes un zeme*. Rīga: Liesma
- Stumbre, Silvija (1972). *Ar saules dzīvo kvēli sirdī / Saruna ar komponisti: pierakst. Silvija*

Stumbre. *Literatūra un Māksla*. 13. maijs

Stumbre, Silvija (1978). Atsveices vārdi Lūcijai Garūtai. *Latviešu mūzika XIII*. Sastādījuši Arvīds Darkevics un Ludvigs Kārklīšs. Rīga: Liesma, 149–157

Stūresteps, Voldemārs (1977). Lūcijas Garūtas atceres koncertā. *Literatūra un māksla*, 1. jūlijs

Šarkovska-Liepīņa, Ilze (2011). Latvian women composers: gender identity and research perspective. *Mūzikas akadēmijas raksti*, 8. Rīga: JVLMA, Latvijas Komponistu savienība, 99–109

Šusters, Klauss Kristiāns (2007). Intervija Dzintrai Erlihai. Maijs. Pieraksts D. Erlihas privātarhīvā

Švolkovskis, Juris (2010). Intervija Dzintrai Erlihai. Aprīlis. Pieraksts D. Erlihas privātarhīvā

Švolkovskis, Juris (b. g.). *Piezīmes par Lūcijas Garūtas Klavieru trio atskaņojuma vēsturi* (manuskripts). Glabājas Jura Švolkovska privātarhīvā

Taruskin, Richard (2007). *Text and Act: Essays on Music and Performance*. USA: Oxford University Press

Timbrell, Charles (1992). *French Pianism*. New York: Pro/Am Music Resources, Inc.

Torgāns, Jānis (1993). Latviešu kameramūzika 20. un 30. gados – kopskats un process. *Kultūras mantojums: bilance, process, perspektīvas*. Rīga: Mākslas augstskolu asociācija, 123–138

Torgāns, Jānis (1997). Hanss Šmits kā mūziķis un cilvēks vācu, latviešu, igauņu un krievu kultūrā. *Gadsimtu skaņulokā*. Rīga: Zinātne, 165–177

Torgāns, Jānis (2010). *Latviešu mūzikas virsotnes*. Palīgļīdzeklis mūzikas vidusskolām latviešu mūzikas literatūras kursā. Rīga: Zinātne

Vārdaune, Dzidra (2007). Andrejs Eglītis 21.10.1912.–23.02.2006. *Andrejs Eglītis. Lūcija Garūta. Rīgas kamerkoris „Ave sol”*. Dievs, Tava zeme deg! Rīga: Valters un Rapa, 115–125

Vecgrāvis, Viesturs (1999). Dzeja. *Latviešu literatūras vēsture: 2. sējums / Redkolēģijas zinātniskais vadītājs Viktors Hausmanis*. Rīga: LZA Literatūras, folkloras un mākslas institūts, Zvaigzne ABC, 389–400

Vētra, Mariss (1930). Lūcija Garūte mākslā un dzīvē. *Zeltene*. Nr. 24: 6

Vētra, Mariss (1935). Garūtu Lūcija. *Sievietes Pasaule*. Nr. 2: 4

Vētra, Mariss. Baltās svītriņas. *M. Vētras raksti, referāti un esejas par operu māksliniekiem u. c. tematiem ar pavadvēstuli*. Glabājas Latvijas Valsts arhīvā. 2315-1-5: 156–173

Vītoliņš, Jēkabs (1933). Lūcijas Garūtas jauno kompozīciju vakars. *Mūzikas Apskats*. Nr. 6: 183–184

- Vītoliņš, Jēkabs (1973). *Mūzikas kritika*. Rīga: Liesma
- Wolff, Konrad (1972). *The Teaching of Arthur Schnabel. A Guide to Interpretation*. New York: Praeger
- Zālītis, Jānis (1928). Lūcijas Garūtas kompozīciju vakars. *Jaunākās Ziņas*. 25. janvāris
- Zālītis, Jānis (1929). Lūcijas Garūtas kompozīciju vakars. *Jaunākās Ziņas*. 30. novembris
- Zālītis, Jānis (1931). Rūdolfa Miķelsona koncerts. *Jaunākās Ziņas*. 9. novembris
- Zālītis, Jānis (1933). Lūcijas Garūtas skaņdarbu vakars. *Jaunākās Ziņas*. 29. marts
- Zālītis, Jānis (1960). *Raksti*. Sast. Milda Zālīte. Rīga: LVI
- Zadonskij, Andrej (1926). Večer kompozicij L. Garut. *Segodnja Večerom*. 12 janvarja
- Zandberga, Diāna (2011). Romantisma klaviermūzikas figuratīvā izklāsta iezīmes un tā izpausmes latviešu komponistu skaņdarbos. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais*, III. Daugavpils: Saule, 108–131
- Zemzaris, Imants (2007). Intervija Dzintrai Erlihai. Oktobris. Pieraksts D. Erlihas privātarhīvā
- Zenkin, Konstantin (1997). *Fortepiannaja miniatjura i puti razvitija muzykal'nogo romantizma*. Moskva: Moskovskaja konservatorija
- Ziediņš, Jūlijs (1923). *Audzēkņu kompozīciju vakaru* [...] // Latvijas Sargs. 11. februāris
- Zirnītis, Edmunds (1980). *Andrejs Eglītis. Teiksma*. Lincoln, Nebraska: Vaidava
- Znotiņš, Armands (2010). Lūcijas Garūtas romantisms. *Kultūras Forums*, 10.–17. maijs
- Žune, Inese (2011). *Vijole Latvijas mūzikas kultūras vēsturiskajā attīstībā*. Promocijas darbs mākslas doktora zinātniskā grāda (*Dr. art.*) iegūšanai / darba vad. prof. *Dr. art.* Ilma Grauzdiņa. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija

BIBLIOGRĀFIJA

Zinātniskā literatūra

Adžemov, Konstantin (1965). Vstuplenie k knige: Korto, Al'fred. *O fortepiannom iskusstve*. Moskva: Muzyka, 3–11

Aide, Inese (2003). Latviešu kultūras darbinieki Ventspilī 1944. un 1945. gadā. *Latvijas Arhīvi* 3: 90–101

Alekseev, Aleksandr (1982). *Istorija fortepiannogo iskusstva*. Čast' III. Moskva: Muzyka

Ābola, Mirdza (1955). *V. Plūdonis. Dzeja un proza*. Rīga: Latvijas valsts izdevniecība

Bachus, Nancy; Glover, Daniel (2006). *The Modern Piano. The Influence of Society, Style and Musical Trends of the Great Piano Composers*. USA: Alfred Music Publishing

Bērziņa, Vizbulīte (1984). *Jānis Zālītis atmiņās un apcerēs, dienasgrāmatas lappusēs, vēstulēs*. Rīga: Zinātne

Bobrovskij, Viktor (1978). *Funkcional'nye osnovy muzykal'noi formy*. Moskva: Muzyka

Brauns, Joahims (1962). *Vijoļmākslas attīstība Latvijā*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība

Brower, Harriette (2011). *Piano Mastery: Talks with Master Pianists and Teachers*. New York: Frederick A Stokes Company

Cortot, Alfred (1930). *La musique française de piano, I*. Paris: Les Éditions Rieder

Daktere-Duhanovska, Ingrīda (2002). *Mūzikas maigais spēks*. Monogrāfiska eseja par pianistu Arturu Ozoliņu. Rīga: Musica Baltica

Demuth, Norman (1959). *French Piano Music with Notes on Its Interpretation*. London: Museum Press

Druskin, Mihail (1994). *Zarubežnaja muzykal'naja istoriografija*. Moskva: Muzyka

Egliena, Anna (2007). Priekšvārds. *Andrejs Eglītis. Lūcija Garūta. Rīgas kamerkoris „Ave sol”*. Dievs, Tava zeme deg! Rīga: Valters un Rapa, 3–6

Eihvalds, Vilnis (1980). Zemes dēls ar zvaigžņu dvēseli. *Varavīksne 1980* / Sast. un iev. sarakst. Silvija Radzobe un Līvija Volkova. Rīga: Liesma, 32–85

Einstein, Alfred (1947). *Music In The Romantic Era*. London J. M. Dent & Sons LTD

Erliha, Dzintra (2007). *Lūcijas Garūtas klaviermūzika*. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, Musica Baltica

Erliha, Dzintra (2009). Lūcija Garūta – pianiste, savu skaņdarbu interprete. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais, I*. Daugavpils: Saule, 57–73

- Erliha, Dzintra (2010). Lūcijas Garūtas solodziesmu interpretācija 20./21. gadsimta atskaņotājmākslas tendenču kontekstā. *Radoša personība, VIII*. Rīga: RPIVA Kreativitātes institūts, 280–287
- Erliha, Dzintra (2011). Lūcijas Garūtas Klavieru trio dažādu zemju interpretu sniegunā. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais, III*. Daugavpils: Saule, 253–263
- Gakkel', Leonid (1976). *Fortepiannaja muzyka XX veka*. Leningrad–Moskva: Sovetskij kompozitor
- Golomb, Jacob, & Weaver Santaniello, Ronald Lehrer (1999, eds.). *Nietzsche and Depth Psychology*. Albany: State University of New York Press
- Grauzdiņa, Ilma (1987). *Tūkstoš mēlēm ērģeles spēlē*. Rīga: Liesma
- Grauzdiņa, Ilma (2010). Kā dzīvoja un strādāja Latvijas Konservatorija 1940./1941. gadā. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais*. Zinātnisko rakstu krājums II. Daugavpils: Saule, 41–65
- Grauzdiņa, Ilma (2011). Leonīda Breikša dzeja mūzikā un mūzika dzejā. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais*. Zinātnisko rakstu krājums III. Daugavpils: Saule, 82–96
- Grāvītis, Oļģerts (1956). *Lūcijas Garūtas klavierkoncerts*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība
- Grigulis, Arvīds (1980). Ievads izlasei *Kārlis Skalbe. Dzīvības siltums, stāsti un tēlojumi*. Rīga: Liesma
- Hentova, Sof'ja (1962). Zаметки о Скрјабине-пианисте. *Voprosy muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva / Tretij sbornik stat'ei*. Moskva: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 37–64
- Hentova, Sof'ja (1971). *Artur Rubins`tein*. Moskva: Sovetskij kompozitor
- Hofmann, Josef (1976). *Piano Playing: With Piano Questions Answered*. New York: Dover Publications, INC.
- Holopova, Valentina (1979). *O prototipah funkcij muzykal'noi formy*. Moskva: Sovetskij kompozitor, 4–22
- Holopova, Valentina (1984). *Melodika*. Moskva: Muzyka
- Holopova, Valentina (1999). *Formy muzykal'nyh proizvedenij*. Sankt–Peterburg: Lan'
- Kārkliņš, Ludvigs (1973). *Simfoniskie darbi latviešu mūzikā*. Rīga: Liesma
- Kārkliņš, Ludvigs (1993). *Harmonija*. Rīga: Zvaigzne
- Kleinschmidt, Erich (2009). *Die Lesbarkeit der Romantik: Material, Medium, Diskurs*. Berlin: Walter de Gruyter
- Klotiņš, Arnolds (1966). Par mūsu mūzikas šodienu. Polemiskas piezīmes par latviešu padomju komponistu jaunradi. *Latviešu mūzika, I*. Rīga: Liesma, 7–47

- Klotiņš, Arnolds (1970). *Alfrēda Kalniņa klaviermūzika*. Rīga: Liesma
- Klotiņš, Arnolds (1979). *Alfrēds Kalniņš*. Rīga: Zinātne
- Klotiņš, Arnolds (2011, red.). *Mūzika okupācijā. Latvijas mūzikas dzīve un jaunrade 1940–1945*. Rīga: Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts
- Kudiņš, Jānis (2008). 19. gadsimta romantisma faktors latviešu simfoniskās mūzikas ģenēzē un attīstības sākumposmā. *Mūzikas akadēmijas raksti*, 4. Rīga: JVLMA, Musica Baltica, 95–117
- Krasinska, Lija (1983). *Latviešu simfoniskā mūzika 20. gs. 20.–30. gados*. Rīga: Mācību iestāžu metodiskais kabinets
- Krastiņš, Valdis (1987). *Sarunas par mūziku*. Rīga: Liesma
- Krjučkov, Nikolai (1961). *Iskusstvo akkompanementa kak predmet obučenija*. Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo
- Kruks, Sergejs (2008). „Par mūziku, skaistu un melodisku!”. *Padomju kultūras politika, 1932–1964*. Rīga: Neputns
- Leikin, Anatole (2011). *The Performing Style of Alexander Scriabin*. England: Ashgate Publishing Limited
- Lhévinne, Josef (1972). *Basic Principles in Pianoforte Playing*. New York: Dover Publications, INC.
- Machlis, Joseph (1961). *Introduction to Contemporary Music*. New York: W. W. Norton & Company, INC.
- Malinkovskaja, Avgusta (2005). *Klass osnovnogo muzykal'nogo instrumenta. Isskustvo fortepiannogo intonirovanija*. Moskva: Vlados
- McCalla, James (2003). *Twentieth-Century Chamber Music*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group
- Mauriņa, Zenta (1955). *Latviešu esejas*. [Vesterosa]: Dzintars
- Mazel', Lev (1986). *Stroenie muzykal'nyh proizvedenij*. Moskva: Muzyka
- Mil'stein, Jakov (1961). *Etjudy F. Lista*. Moskva: Gosudarstvennoe muzikal'noe izdat'eļ'stvo
- Morgan, Robert P. (1991). *Twentieth-Century Music. A History of Musical Style in Modern Europe and America*. New York, London: W. W. Norton & Company
- Müller, Gerhild (1989). Lucija Garuta. In: Brunhilde Sonntag und Renate Matthei (Hrsg.). *Annäherung V – an sieben Komponistinnen*. Kassel: Furore Verlag, 35–42
- Mūrniece, Laima (1977). *Jāzeps Mediņš*. Rīga: Liesma
- Nazaikinskij, Evgenij (1965). *O muzikal'nom tempe*. Moskva: Muzyka

- Nazaikinskij, Evgenij (1982). *Logika muzykal'noi kompozicii*. Moskva: Muzyka
- Nazaikinskij, Evgenij (2003). *Stil' i žanr v muzyke*. Moskva: Vlados
- Neigauz, Genrih (1982). *Ob iskusstve fortepiannoi igry*. Moskva: Muzyka
- Plakidis, Pēteris (1988). Priekšvārds. *Jāzeps Vītols. Dziesmas balsij un klavierēm*. Rīga: Liesma, 5–6
- Pormale, Daina (2007). Lūcija Garūta 14.05.1902–15.02.1977. *Andrejs Eglītis. Lūcija Garūta. Rīgas kamerkoris „Ave sol”. Dievs, Tava zeme deg!* Rīga: Valters un Rapa, 126–136
- Purvlīce, Jana (1990). *Lūcijas Garūtas un Andreja Eglīša kantāte „Dievs, Tava zeme deg!”*. *Dzejas un mūzikas mijiedarbe* (diplomdarbs). Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija
- Rubenis, Juris (2008). *Ievads kristīgajā meditācijā*. Rīga: Zvaigzne ABC
- Siegmund-Schultze, Walther (1966). *Johannes Brahms*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik
- Sipola, Maija (1985). *Osobennosti stilja fortepiannyh proizvedenij latyšskih kompozitorov*. Rīga: Metodiskij kabinet učebyh zavedenij
- Sipola, Maija (1988). *Obrazno-stilevye čerty fortepiannyh variacij i koncertov latyšskih kompozitor*. Rīga: Metodiskij kabinet učebyh zavedenij
- Sipola, Maija (1990). *Fortepiannaja kul'tura Latvii 20– 80-h godov XX veka*. Avtoreferat dissertacii na soiskanie učenoj stepeni kandidata iskusstvovedenija. Vilnius: Litovskaja konservatorija
- Small, Christopher (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening (Music Culture)*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press
- Smilktiņa, Benita (1999). Laikmeta konturējums. *Latviešu literatūras vēsture: 2. sējums*. Redkolēģijas zinātniskais vadītājs Viktors Hausmanis. Rīga: LZA Literatūras, folkloras un mākslas institūts, Zvaigzne ABC, 8–47
- Sokolova, Ingrīda (1991). *Zenta Mauriņa. Dzīves un daiļrades lappuses*. Rīga: Liesma
- Spratt, Geoffrey K. (1987). *The Music of Arthur Honegger*. Cork: Cork University Press
- Stumbre, Silvija (1969). *Zvaigznes un zeme*. Rīga: Liesma
- Šarkovska-Liepiņa, Ilze (2011). Latvian women composers: gender identity and research perspective. *Mūzikas akadēmijas raksti*, 8. Rīga: JVLMA, Latvijas Komponistu savienība, 99–109
- Taruskin, Richard (2007). *Text and Act: Essays on Music and Performance*. USA: Oxford University Press

- Timbrell, Charles (1992). *French Pianism*. New York: Pro/Am Music Resources, Inc.
- Torgāns, Jānis (1993). Latviešu kameramūzika 20. un 30. gados – kopskats un process. *Kultūras mantojums: bilance, process, perspektīvas*. Rīga: Mākslas augstskolu asociācija, 123–138
- Torgāns, Jānis (1997). Hanss Šmits kā mūziķis un cilvēks vācu, latviešu, igauņu un krievu kultūrā. *Gadsimtu skaņulokā*. Rīga: Zinātne, 165–177
- Vārdaune, Dzidra (2007). Andrejs Eglītis 21.10.1912–23.02.2006. *Andrejs Eglītis. Lūcija Garūta. Rīgas kamerkoris „Ave sol”. Dievs, Tava zeme deg!* Rīga: Valters un Rapa, 115–125
- Vecgrāvis, Viesturs (1999). Dzeja. *Latviešu literatūras vēsture: 2. sējums / Redkolēģijas zinātniskais vadītājs Viktors Hausmanis*. Rīga: LZA Literatūras, folkloras un mākslas institūts, Zvaigzne ABC, 389–400
- Wolff, Konrad (1972). *The Teaching of Arthur Schnabel: A Guide to Interpretation*. New York: Praeger
- Zandberga, Diāna (2011). Romantisma klaviermūzikas figuratīvā izklāsta iezīmes un tā izpausmes latviešu komponistu skaņdarbos. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais*, III. Daugavpils: Saule, 108–131
- Zenkin, Konstantin (1997). *Fortepiannaja miniatjura i puti razvitija muzykal'nogo romantizma*. Moskva: Moskovskaja konservatorija
- Zirnītis, Edmunds (1980). *Andrejs Eglītis. Teiksma*. Lincoln, Nebraska: Vaidava
- Žune, Inese (2011). *Vijole Latvijas mūzikas kultūras vēsturiskajā attīstībā*. Promocijas darbs mākslas doktora zinātniskā grāda (*Dr. art.*) iegūšanai / darba vad. prof. *Dr. art.* Ilma Grauzdiņa. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija

Mācību un uzziņu literatūra

- Aumele, Māra (1987). *Lūcijas Garūtas klavierspēles darbi*. Rīga: Mācību iestāžu metodiskais kabinets
- Dambis, Pauls (2003). *20. gadsimta mūzikas vēsture. Ceļi un krustceļi*. Rīga: Zvaigzne ABC
- Olivier, Antje & Sevgi Braun (1996). *Komponistinnen aus 800 Jahren. Ein Lexikon zur Musikgeschichte der Frauen*. Essen: Sequentia Verlag
- Pasler, Jann (2001). Impressionism. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: Second Edition*. Edited by Stanley Sadie. Vol. 12. London: MacMillan Publishers Limited, 90–94
- Torgāns, Jānis (2010). *Latviešu mūzikas virsotnes*. Palīgglīdzeklis mūzikas vidusskolām latviešu mūzikas literatūras kursā. Rīga: Zinātne

Publicistika

- Almazov, S (1926a). Večer kompozicij Lucii Garut. *Slovo*. 13 janvarja
- Almazov, S (1926b). Večer lat. modernistov. *Segodnja Večerom*. 18. oktjabrja
- Almazov, S (1929). Večer kompozicij Lucii Garut. *Segodnja Večerom*. 30. nojabrja
- Almazov, S (1931). Koncert Rudol'fa Mikelsona. *Segodnja Večerom*. 20. aprilja
- Apkalns, Longīns (1968). Alfrēds Kalniņš. Komponista Alfrēda Kalniņa 80. dzimumdienā. *Latvju Mūzika*, Nr. 1: 11–17
- Apkalns, Longīns (1977). Lūcija Garūta. *Latvju Mūzika* 9: 820–829
- Apkalns, Longīns (1982). „Dievs, Tava zeme deg!” *Darba Jaunatne* 24, 25/26, 27
- Arnolds, J. [Graubiņš, Jēkabs] (1924). Rūdolfis Miķelsons. *Latvis*. 26. oktobris
- Brēms, Maksis (1926). Latvju modernistu vakars. *Latvijas Kareivis*. 19. oktobris
- Brēms, Maksis (1933). Ar Lūcijas Garūtas trausli trauksmaino, mākslinieciski radošo darbu [..]. *Latvijas Kareivis*. 31. marts
- Brusubārda, Ernests (1923). Konservatorijas orķestra simfoniskais koncerts. *Jaunākās Ziņas*. 24. aprīlis
- Brusubārda, Ernests (1926). Lūcijas Garūtes kompozīciju vakars. *Jaunākās Ziņas*. 12. janvāris
- Cilvēki degošā zemē (1988). Dažādu autoru sagatavotos materiālus apkopojis Imants Zemzaris (1988). *Literatūra un Māksla*. 19. augusts
- Cīrulis, Jānis (1929). Lūcijas Garūtas kompozīciju vakars. *Latvis*. 1. decembris
- Dārziņš, Emīls (1951). *Par mūziku*. Sakārtojis Jēkabs Vītoliņš. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība
- Dārziņš, Volfgangs (1937). Rūdolfā Miķelsona koncerts. *Rīts*. 6. aprīlis
- Dārziņš, Volfgangs (1940). Lūcijas Garūtas darbu vakars. *Rīts*. 12. aprīlis
- Garūta, Lūcija (1935). Mans pirmais lielais draugs. *Sievietes Pasaule*. Nr. 2: 3
- Garūta, Lūcija (1964). Manas atmiņas par prof. Jāzepu Vītolu. *Latviešu mūzika* III. Sakārtojis Arvīds Derkēvics. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 169–185
- Garūta, Lūcija (1972a). Audzēkņi visā Latvijā. Intervēja A. Antonoviča. *Padomju Jaunatne*. 14. maijs
- Graubiņš, Jēkabs (1930). Lūcijas Garūtas kompozīciju vakars. *Daugava* 1: 118–119

- Graubiņš, Jēkabs (1940). Lūcijas Garūtas V kompozīciju vakars. *Brīvā Zeme*. 12. aprīlis
- Graubiņš, Jēkabs (1942). Lūcijas Garūtas dziesmas par mīlu M. Brechmanes-Štengeles koncertā. *Tēvija*. 22. oktobris
- Grāvītis, Oļģerts (1977). Lūciju Garūtu pieminot. *Literatūra un Māksla*. 18. februāris
- Günther, Richard Otto (1928). Kompositions-Abend. *Rigasche Rundschau*. 25. Januar
- Jaunslaviete, Dace (1970). Klavieru trio klausoties. *Literatūra un Māksla*. 7. marts
- Jērums, Alberts (1943). Koncertos. *Tēvija*. 16. aprīlis
- Klotiņš, Arnolds (2002). Lūcijai Garūtai – 100. *Mūzikas Saule* 3: 10–12
- Kulbergs, Jāzeps (2003). Sirdsskaidra cilvēka piemiņai. *Latvju mūzika*. Nr.29: 3531–3537
- L., J. Lūcija Garūta (1941). *Hallo Latvija*. Nr. 9: 4–5
- Liepiņš, Jānis (1992). Maijs – Lūcijas Garūtas gaismā. *Rakstnieka Vārds*. 4. jūnijs
- Lesiņš, Knuts (1939). *Problēmas un sejas latviešu mūzikā*. Rīga: Grāmatu izdevniecība A.Gulbis
- Lesiņš, Knuts (1985). Jauna strāva latviešu dziesmā. *Latvju mūzika*. Nr. 15: 1441–1454
- M., E. (1926). Rūdolfa Miķelsona koncerts. *Brīvā Zeme*. 13. decembris
- Martinsons, Edīte (1934). Latvju sievietes – skaņrade. *Latviete*. Nr. 7/8: 106–108
- Mauriņa, Zenta (1937). Sveiciens Lūcijai Garūtai. *Sievietes Pasaule*. 14: 3
- Mauriņa, Zenta (1939). Sveiciens Lūcijai Garūtai. *Kopoti raksti*. 1. sējums. Rīga: Valters un Rapa, 223–227
- Mauriņa, Zenta (b. g.). *Esejas*. Rīga: Zvaigzne ABC
- Mazvērsīte, Daiga (2004). Sirds, kas aizlidoja [Par Lūciju Garūtu stāsta Daina Pormale]. *Una*. 11: 72–75
- Mediņš, Jēkabs (1924). Koncerts. *Latvijas Sargs*. 27. oktobris
- Pormale, Daina (2004). 1944. gada 15. marta rīts... Kā izšķīrās kantātes „Dievs, Tava zeme deg!” pirmatskaņojuma liktenis. *Brīvā Latvija*. 10.–16. aprīlis
- Poruks, Jēkabs (1929). Lūcijas Garūtas kompozīciju vakars. *Pēdējā Brīdī*. 1. decembris
- Poruks, Jēkabs (1968). Jānis Zālītis. *Latvju mūzika*. Nr. 1: 5–10
- Pupa, Guntars (1972). *Kā ābele ziedonī*. Rīgas Balss. 25. maijs
- Ramats, Eduards (1923). Konservatorijas audzēkņu kompozīciju vakars. *Latvijas Kareivis*. 11. februāris

- Rozenbergs, Kārlis (1933). Lūcijas Garūtas kompozīciju vakars. *Pēdējā Brīdī*. 31. marts
- Salaks, Artūrs (1931). Vijolnieka Rūdolfa Miķelsona koncerts. *Pēdējā Brīdī*. 10. novembris
- Stumbre, Silvija (1972). Ar saules dzīvo kvēli sirdī / Saruna ar komponisti: pierakst. Silvija Stumbre. *Literatūra un Māksla*. 13. maijs
- Stumbre, Silvija (1978). Atsveices vārdi Lūcijai Garūtai. *Latviešu mūzika XIII*. Sastādījuši Arvīds Darkevics un Ludvigs Kārklīšs. Rīga: Liesma, 149–157
- Stūresteps, Voldemārs (1977). Lūcijas Garūtas atceres koncertā. *Literatūra un Māksla*. 1. jūlijs
- Vētra, Mariss (1930). Lūcija Garute mākslā un dzīvē. *Zeltene*. Nr. 24: 6
- Vētra, Mariss (1935). Garūtu Lūcija. *Sievietes Pasaule*. Nr.2: 4
- Vītoliņš, Jēkabs (1933). Lūcijas Garūtas jauno kompozīciju vakars. *Mūzikas Apskats*. Nr. 6: 183–184
- Vītoliņš, Jēkabs (1973). *Mūzikas kritika*. Rīga: Liesma
- Zālītis, Jānis (1928). Lūcijas Garūtas kompozīciju vakars. *Jaunākās Ziņas*. 25. janvāris
- Zālītis, Jānis (1929). Lūcijas Garūtas kompozīciju vakars. *Jaunākās Ziņas*. 30. novembris.
- Zālītis, Jānis (1931). Rūdolfa Miķelsona koncerts. *Jaunākās Ziņas*. 9. novembris
- Zālītis, Jānis (1933). Lūcijas Garūtas skaņdarbu vakars. *Jaunākās Ziņas*. 29. marts
- Zālītis, Jānis (1960). *Raksti*. Sast. Milda Zālīte. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība
- Zadonskij, Andrej (1926). Večer kompozīcij L. Garut. *Segodnja Večerom*. 12 janvarja
- Ziediņš, Jūlijs (1923). Audzēkņu kompozīciju vakaru [...]. *Latvijas Sargs*. 11. februāris
- Znotiņš, Armands (2010). Lūcijas Garūtas romantisms. *Kultūras Forums*. 10.–17. maijs

Arhīvu materiāli

- Garūta, Lūcija (b. g. a). [Atmiņas par Mariju fon Žilinsku un Hansu Šmitu]. *Materiāli par L. Reinholdes darbību Pieminekļu aizsardzības biedrībā* – 1. burtn. (materiāli pianisma vēsturei). Glabājas Rakstniecības un mūzikas muzejā. Inventāra nr. 418546: 3–5
- Garūta, L. (b. g. b). Dzīves apraksts. *Personas lieta*. Glabājas Latvijas Valsts arhīvā. 423-4-85: 2, 5, 11¹⁴⁴

¹⁴⁴ Šeit un turpmāk Latvijas Valsts arhīva fondu aprakstos pirmais skaitlis apzīmē fonda numuru, otrs – apraksta numuru, trešais – lietas numuru (skaitļi, kas seko kolam, apzīmē lappuses).

Garūta, Lūcija (b. g. c). Vēstule Mildai Brehmanei-Štengelei, bez datuma. Glabājas LU Akadēmiskās bibliotēkas rokrakstu un reto grāmatu nodaļā: M. Brehmanes-Štengeles fonds, 2. apraksts, 5. vienība

Garūta, Lūcija (1929). [Piezīmes par Četru etīžu *Steinway* ilgskanās pedālim tapšanu] 5. septembris. Glabājas Ilmas Grauzdiņas privātarhīvā

Garūta, Lūcija (1944). Vēstule Andrejam Eglītim. 28. novembris. Glabājas Rakstniecības un mūzikas muzejā. Inventāra nr. 393885

Garūta, Lūcija (1945). Vēstule Andrejam Eglītim Zlēkās, 26. janvāris. Glabājas Rakstniecības un mūzikas muzejā. Inventāra nr. 393886

Garūta, Lūcija (1955). Autobiogrāfija. 14. aprīlis. Glabājas Latvijas Valsts arhīvā. 472-29-105: 23

Garūta, Lūcija (1962a). Vēstule Mildai Brehmanei-Štengelei. 16. janvāris. Glabājas LU Akadēmiskās bibliotēkas rokrakstu un reto grāmatu nodaļā: M. Brehmanes-Štengeles fonds, 2. apraksts, 9. vienība

Garūta, Lūcija (1962b). *Latvijas PSR Komponistu Savienības valdei*. 20. februāris. Glabājas Oļģerta Grāvīša privātarhīvā

Garūta, Lūcija (1972b). Vēstule Mildai Brehmanei-Štengelei. 3. septembris. Glabājas Glabājas LU Akadēmiskās bibliotēkas rokrakstu un reto grāmatu nodaļā: M. Brehmanes-Štengeles fonds, 2. apraksts, 5. vienība

Garūta, Lūcija (1972c). Vēstule Reitera kora saimei. 22. aprīlis. Glabājas Rakstniecības un mūzikas muzejā. Inventāra nr. 217163

Garūta, Lūcija (1973). *Atsveice Jānim Zāberam*. 26. marts. Glabājas Rakstniecības un mūzikas muzejā. Inventāra nr. 429916

Garūta, Lūcija (1975). Intervija Oļģertam Grāvītim 28. novembra raidījumam. Glabājas Oļģerta Grāvīša privātarhīvā

Grāvītis, Oļģerts (1968). *Garūta pēc autorkoncerta Rīgas 6. vidusskolā, 1968, 26. aprīlī*. Glabājas Oļģerta Grāvīša privātarhīvā

Grāvītis, Oļģerts (2003). Runa Lūcijas Garūtas simtgadei veltītā zinātniskajā konferencē Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā. Pieraksts D.Erlihas privātarhīvā

Komponiste Lūcija Garūta mums raksta (1958). 27.oktobris. Glabājas Oļģerta Grāvīša privātarhīvā

LPKS jaunrades sanāksmju protokoli (1946). Glabājas Latvijas Valsts arhīvā. F-423-1-13

LPKS jaunrades sanāksmju protokoli (1949). Glabājas Latvijas Valsts arhīvā. F-423-1-42

LPKS jaunrades sanāksmju protokoli (1951). Glabājas Latvijas Valsts arhīvā. F-423-1-63

LPKS jaunrades sanāksmju protokoli (1952). Glabājas Latvijas Valsts arhīvā. F-423-1-77

LPKS jaunrades sanāksmju protokoli (1953). Glabājas Latvijas Valsts arhīvā. F-423-1-92

Muške, Vija. *Mana garīgā māte*. Glabājas Rakstniecības un mūzikas muzejā. Inventāra nr.445330: 6, 8

Samts, Andris (2005). Vēstule Ilmai Grauzdiņai. 20. janvāris. Glabājas Ilmas Grauzdiņas privātarhīvā

S. *Stumbres grāmatas „Zvaigznes un zeme” apspriešana KS 1969., 11. XI*. Glabājas Oļģerta Grāvīša privātarhīvā

Švolkovskis, Juris (b. g.). *Piezīmes par Lūcijas Garūtas Klavieru trio atskaņojuma vēsturi* (manuskripts). Glabājas Jura Švolkovska privātarhīvā

Vētra, Mariss. Baltās svītriņas. *M. Vētras raksti, referāti un esejas par operu māksliniekiem u. c. tematiem ar pavadvēstuli*. Glabājas Latvijas Valsts arhīvā. 2315-1-5: 156– 173

Intervijas

Andersone, Maija (2008). Intervija Dzintrai Erlihai. Oktobris. Diktofona ieraksta atšifrējums D. Erlihas privātarhīvā

Berķe, Baiba (2009). Intervija Dzintrai Erlihai. Oktobris. Pieraksts D. Erlihas privātarhīvā

Bezprozvanovs, Ivars (2010). Intervija Dzintrai Erlihai. Oktobris. Pieraksts D. Erlihas privātarhīvā

Cīrule, Vilma (2007). Intervija Dzintrai Erlihai. Aprīlis. Pieraksts D. Erlihas privātarhīvā

Grāvītis, Oļģerts (2008). Intervija Dzintrai Erlihai. Aprīlis. Pieraksts D. Erlihas privātarhīvā

Jancis, Valdis (2010). Intervija Dzintrai Erlihai. Aprīlis. Diktofona ieraksta atšifrējums

Jancis, Valdis (2010). Intervija Dzintrai Erlihai. Marts. Pieraksts D. Erlihas privātarhīvā

Jaunslaviete, Dace. (2009). Intervija Dzintrai Erlihai. Augusts. Pieraksts D. Erlihas privātarhīvā

Krancmanis, Aivars (2009). Intervija Dzintrai Erlihai. Novembris. Pieraksts D. Erlihas privātarhīvā

Kulbergs, Jāzeps (2012). Intervija Dzintrai Erlihai. Janvāris. Pieraksts D. Erlihas privātarhīvā

Meija, Ilona (2010). Intervija Dzintrai Erlihai. Janvāris. Pieraksts D. Erlihas privātarhīvā

Norvelis, Krišjānis (2009). Intervija Dzintrai Erlihai. Novembris. Pieraksts D. Erlihas privātarhīvā

Ostrovskā, Tatjana (2010). Intervija Dzintrai Erlihai. Decembris. Pieraksts D. Erlihas privātarhīvā

Ozoliņš, Arturs (2011). Meistarklasēs sniegtie ieteikumi (Toronto). Novembris. Pieraksts D. Erlihas privātarhīvā

Pētersons, Ingus (2009). Intervija Dzintrai Erlihai. Novembris. Pieraksts D. Erlihas privātarhīvā

Pormale, Daina (2008). Intervija Dzintrai Erlihai. Jūlijs. Pieraksts D. Erlihas privātarhīvā

Pumpure, Regīna (2007). Intervija Dzintrai Erlihai. Jūnijs. Pieraksts D. Erlihas privātarhīvā

Samts, Andris (2012). Intervija Dzintrai Erlihai. Februāris. Pieraksts D. Erlihas privātarhīvā

Stumbre, Lelde (2010). Intervija Dzintrai Erlihai. Marts. Pieraksts D. Erlihas privātarhīvā

Šusters, Klauss Kristiāns [Schuster, Klaus Christian] (2007). Intervija Dzintrai Erlihai. Maijs. Pieraksts D. Erlihas privātarhīvā

Švolkovskis, Juris (2010). Intervija Dzintrai Erlihai. Aprīlis. Pieraksts D. Erlihas privātarhīvā

Zemzaris, Imants (2007). Intervija Dzintrai Erlihai. Oktobris. Pieraksts D. Erlihas privātarhīvā

Interneta materiāli

Istorija ruskoj muzyki.

<http://209.85.129.132/search?q=cache:u1nw->

[hUk7KoJ:art.grsu.by/Chairs/dir/copy2_of_academic_process/umo/rus_muz/pr1](http://209.85.129.132/search?q=cache:u1nw-hUk7KoJ:art.grsu.by/Chairs/dir/copy2_of_academic_process/umo/rus_muz/pr1) – tiešsaiste
2009. gada 1. jūnijā

Pormale, Daina; Jaunslaviete, Baiba. *Lūcija Garūta.*

<http://www.lmic.lv/core.php?pageId=722&id=285&profile=1> – tiešsaiste 2009. gada
11. jūnijā