

Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija



**Dzintra Erliha**

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

**CHAMBER MUSIC OF LŪCIJA GARŪTA:  
BIOGRAPHICAL CONTEXT,  
STYLE AND INTERPRETATION**

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

Summary of Doctoral Thesis  
submitted for doctor's scientific degree (*Dr. art.*)  
in the sub-branch *Musicology*

Rīga, 2013

**Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija**

**Dzintras Erlihas**

promocijas darba kopsavilkums

**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

## Promocijas darbs izstrādāts

Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas Muzikoloģijas katedrā laikposmā no 2007. līdz 2012. gadam.

Šis darbs izstrādāts ar Eiropas Sociālā fonda atbalstu projektā *Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas doktorantūras studiju programmas atbalsts* (vienošanās nr. 2009/0169/1DP/1.1.2.1.2/09/IPIA/VIAA/001).



## Promocijas darba raksturs: disertācija

**Promocijas darba struktūra:** ievads, piecas nodaļas, noslēgums, literatūras un citu avotu saraksts – 204 lpp.; 6 pielikumi – 1) atsevišķu skaņdarbu plašāki analītiski raksturojumi, 2) Lūcijas Garūtas kamerdarbu rādītājs, 3) diskogrāfija, 4) nošu piemēri, 5) Lūcijas Garūtas kamermūzikas 40. gadu koncertprogrammu kopijas, 6) Lūcijas Garūtas rakstīto vēstļu kopijas (izlase)

**Zinātniskā vadītāja:** docente *Dr. art.* Baiba Jaunslaviete

## Recenzenti:

*Dr. art.* Ēvalds Daugulis  
Daugavpils Universitātes profesors

*Dr. art.* Jānis Kudiņš  
Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas asociētais profesors

*Dr. art.* Ilze Liepiņa-Šarkovska  
Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūta pētniece

Ar promocijas darbu un tā kopsavilkumu var iepazīties Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas bibliotēkā un JVLMA interneta mājas lapā: [www.jvlma.lv](http://www.jvlma.lv)

## Promocijas darba aizstāvēšana notiks

Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas Promocijas padomes atklātā sēdē 2013. gada 27. augustā plkst.16 Rīgā, K. Barona ielā 1, Ērģeļu zālē

ISBN 978-9984-49-893-5

Dzintra Erliha  
Lūcijas Garūtas kamermūzika: biogrāfiskais konteksts, stils un interpretācija  
Promocijas darba kopsavilkums

© Dzintra Erliha, 2013

© Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, 2013

# SATURS

<b>IEVADS</b> .....	5
<b>1. NODAĻA. KAMERMŪZIKA KOMPONISTES BIOGRĀFIJAS KONTEKSTĀ</b> .....	10
1.1. Bērnības impulsu loma radošo gaitu sākumposmā (1902–1918) .....	10
1.2. Studiju gadi (1919–1925).....	11
1.2.1. Dzīves un mūzikas iespaidi .....	11
1.2.2. Komponistes debija un pirmās atsauksmes presē.....	12
1.3. Pēc Konservatorijas beigšanas (1926–1940).....	12
1.3.1. Personiskā dzīve un tās iespaids uz mūziku .....	12
1.3.2. Jaundarbu spīgtākās raksturiezīmes un mūzikas kritiķu atsauksmes .....	14
1.4. 40. gadu pirmā puse: laikmeta drāmas atbalsis daiļradē .....	15
1.5. Pēckara periods: dzīve un radošā darbība .....	16
1.5.1. Laikmeta un personiskās dzīves ietekme uz radošo biogrāfiju .....	16
1.5.2. Pēckara gadu kameramūzika un laikabiedru atsauksmes.....	17
<b>2. NODAĻA. LŪCIJAS GARŪTAS KAMERMŪZIKAS STILA ZĪMES</b> .....	19
<b>3. NODAĻA. KLAVIERMŪZIKA UN TĀS INTERPRETĀCIJA</b> .....	23
3.1. Tēlainība un žanru spektrs.....	23
3.2. Klaviermūzikas stila ietekme uz interpretāciju .....	24
3.3. Lūcijas Garūtas klavierdarbu atskaņojums: vēsture un galvenās tendences .....	25
3.3.1. Lūcija Garūta – savas klaviermūzikas interprete.....	25
3.3.2. Citi pianisti – Lūcijas Garūtas klavierdarbu interpreti .....	26
3.3.2.1. Pirmā prelīde <i>h moll</i> interpretācijas spogulī.....	26
3.3.2.2. Otrā prelīde <i>E dur</i> interpretācijas spogulī.....	26
3.3.2.3. Būtiskāko interpretācijas aspektu salīdzinošs izvērtējums.....	28
<b>4. NODAĻA INSTRUMENTĀLIE KAMERANSAMBLI UN TO INTERPRETĀCIJA</b> .....	29
4.1. Žanru spektrs un tēlainība .....	29
4.2. Instrumentālo kameransambļu stila ietekme uz interpretāciju.....	29
4.3. Lūcijas Garūtas instrumentālo kameransambļu atskaņojums: vēsture un galvenās tendences .....	30
4.3.1. Kopējās vēsturiskās aprises .....	30
4.3.2. Lūcijas Garūtas Klavieru trio dažādu zemju mākslinieku sniegumā .....	31
4.3.3. Galvenās tendences Lūcijas Garūtas instrumentālo kameransambļu interpretācijā .....	32
<b>5. NODAĻA. VOKĀLĀ KAMERMŪZIKA UN TĀS INTERPRETĀCIJA</b> .....	34
5.1. Dzejas avoti .....	34
5.1.1. Lūcija Garūta – dzejniece .....	34
5.1.2. Citu autoru dzeja Lūcijas Garūtas vokālajos kamerdarbos .....	35
5.2. Oriģināldarbu tematikas vadlīnijas un to ietekme uz mūzikas valodu. 36	

5.3. Tautasdziesmu apdares.....	39
5.4. Vokālās kamerģmūzikas stila ietekme uz interpretāciju.....	39
5.5. Lūcijas Ģarūtas vokālās kamerģmūzikas atskaņojums: vēsture un galvenās tendences .....	41
5.5.1. Kopējās vēsturiskās aprises .....	41
5.5.2. Lūcijas Ģarūtas vokālās kamerģmūzikas interpretācijas pamattendences .....	42
<b>NOSLĒGUMS .....</b>	<b>45</b>
<b>ĪSA BIBLIOĢRĀFIJA/BRIEF BIBLIOGRAPHY .....</b>	<b>103</b>
Zinātniskā literatūra/Scientific Bibliography .....	103
Mācību un uzzinģu literatūra/Educational Bibliography .....	106
Publicistika/Publicistics.....	106
Arģģvu materiāli/Archival Materials .....	107
Intervijas/Interviews .....	109
Interneta materiāli/Internet Resources.....	110
<b>REFERĀTI KONFERENCĒS UN SEMINĀROS/ CONFERENCE AND SEMINAR PAPERS.....</b>	<b>111</b>
<b>PUBLIKĀCIJAS PAR DISERTĀCIJAS TĒMU/ PUBLICATIONS ON THE SUBJECT OF THESIS.....</b>	<b>112</b>

## IEVADS

Promocijas darbs veltīts latviešu komponistes Lūcijas Garūtas (1902–1977) kameramūzikai – biogrāfiskā konteksta, stila un interpretācijas rakursam. Tēmas **izpētes aktualitāte** izpaužas vairākos aspektos.

Pirmkārt, Garūtas kameramūzika savulaik, 20. gadsimta 20.–40. gados, guvusi nozīmīgu vietu Latvijas kultūrapritē – to apliecina arī preses materiālos sniegtās liecības (Brusubārda 1926, Günther 1928, Brēms 1933 u. c.). Mūsdienās šīs komponistes daiļrade raisa interesi ne vien Latvijas, bet arī ārzemju (Austrijas, Japānas u. c. valstu) klausītāju un interpretu vidū; tas ir fenomens, kas rosina izpētīt – kur slēpjas viņas mūzikas pievilcība?

Otrkārt, Garūtas kamerdarbi šobrīd zināmā mērā atrodas viņas populārāko citu žanru darbu – Klavierkoncerta, bet jo īpaši Latvijas kultūras kanonā iekļautās kantātes *Dievs, Tava zeme deg!* 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 – spīlgtas vērtības pašas par sevi – saista pētniecisku interesi arī kā abu iepriekšminēto izvērsto skaņdarbu stilistiskie priekšvēstneši.

Trešais aspekts: 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 iztīrājums promocijas darbā bagātinās priekšstatus par latviešu kameramūzikas evolūciju kopumā un varētu noderēt kā viens no izzīņas avotiem arī turpmākiem monogrāfiskiem pētījumiem latviešu kameramūzikas jomā.

Daļēji līdzīga nozīme ir ceturtajam aspektam, kas saistīts ar izraudzīto tēmu – 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 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 palīgglīdzeklis latviešu mūzikas vēsturē,
- viens no izziņas avotiem latviešu kameramūzikas vēstures pētniecībai,
- viens no izziņas avotiem latviešu atskaņotājmākslas vēstures pētniecībai.

**Pētījuma objekts** ir divu problēmjautājumu kopa:

- Lūcijas Garūtas kameramūzikas stils kā komponistes radošās personības un reizē laikmeta ietekmes atspoguļojums,
- Lūcijas Garūtas kamerdarbu interpretācijas vēsture, kas paspilgtina priekšstatu par viņas mūzikas stilistiskajām šķautnēm (vienu 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 sniegunā, 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,
- 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 paaudžu atskaņotājmākslinieku sniegunā,
- 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 kontentanālizē veikta galvenokārt trijos rakursos:

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

Līdzās kontentanālizēi promocijas darba metodoloģiskais pamats ietver vienu no diskursa analīzes pamatnostādņēm – 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 gan komponistei veltītos pētījumus, jo īpaši atšķirīgā politiskā vidē tapušos Silvijas Stumbres (Stumbre 1969) un Longīna Apkalna (Apkalns 1977) darbus, gan arī mūzikas kritiķu un pēckara gadu Komponistu savienības jaunrades sanāksmju dalībnieku spriedumus.

Garūtas dzīvesstāsta izklāstā izmantota monogrāfiskas metode, ko formulējis Mihails Druskins (Druskina 1994: 31): resp., biogrāfijas izklāsts sniegts, nevis detalizēti atspoguļojot visus dzīves notikumus (kā tipiski otrai Druskina formulētajai metodei – biogrāfikai), bet akcentējot galvenokārt saikni ar komponistes radošo personību un tās evolūciju – šajā gadījumā, atbilstoši pētījuma tēmai, tieši kameramūzikas žanrā.

Garūtas kameramūzikas būtiskāko iezīmju izpētē izmantotas divas stilistiskās analīzes metodes, kuru iespējas mūzikas kontekstā sīkāk aplūkojis Jevgeņijs Nazaikinskis (Nazaikinskij 2003: 73): stilu salīdzinājums, izceļot radniecīgo; stilu salīdzinājums, izceļot kontrastējošo. Raksturojot Garūtas kameramūzikas tēlainās attīstības īpatnības, daļēji izmantota arī Viktora Bobrovska piedāvātā dramaturģiskās analīzes metode (Bobrovskij 1978: 56–71).



Atsevišķu skaņdarbu formas analīzes balstās galvenokārt uz Valentīnas Holopovas piedāvāto metodoloģiju, kas apkopotā veidā ietver arī daudzu citu 20. gadsimta muzikologu – formas analīzes speciālistu – nostādnes (Holopova 1999).

Arī interpretāciju analīzē visplašāk lietotas abas jau pieminētās, Nazaikinska ieteiktās stilistikās analīzes metodes (Nazaikinskij 2003: 73). Bez tam, raksturojot Garūtas klavierdarbu interpretācijas specifiku, 3.2. nodaļā izmantota Augustas Maļinkovskas izstrādātā pianistiski intonatīvo kompleksu klasifikācija (Malinkovskaja 2004: 123), kas ļauj skaidrāk saskatīt Garūtas mūzikas pianistisko īpatnību vietu klaviermūzikas kopainā.

Raksturojot **tēmas izpētes pašreizējo stāvokli**, kā nozīmīgākais Lūcijas Garūtas daiļradei veltītais darbs jāmin Silvijas Stumbres monogrāfija *Zvaigznes un zeme* (Stumbre 1969). 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, kā arī sniedz vispārēju (ne detalizētu) priekšstatu par viņas mūzikas stilu, žanru loku un pazīstamākajiem skaņdarbiem.

Blakus daudzajām vērtīgajām grāmatā paustajām atziņām var minēt arī atsevišķas nepilnības. Galvenokārt tās izriet no objektīviem apstākļiem: grāmatas tapšanas laiks – padomju periods – ietekmējis arī tās saturu. Nodevas padomju ideoloģijai ir sastopamas daudzviet, taču it īpaši tās attiecas uz karagadu un pēckara perioda raksturojumu, kā arī aplūkoto skaņdarbu loku. Tādējādi jo būtiskāks šķiet šī promocijas darba ieguldījums Garūtas biogrāfijas un daiļrades izpētē.

Dažas liecības par tiem komponistes dzīves un radošās darbības aspektiem, kas Stumbres grāmatā nav skarti (kara gadu notikumi, to atbalsis pēckara periodā), rodām Longīna Apkalna (Apkalns 1977), Annas Eglienā (Egliena 2007), Dzidras Vārdaunē (Vārdaune 2007) un Dainas Pormales (Pormale 2007) rakstos. Promocijas darba kontekstā tie nozīmīgi kā materiāls, kas palīdz labāk izprast karagadu un pēckara laika kamerdarbu rašanās vēsturisko fonu. Savukārt Gerharda Millere (Müller 1989: 37, 38, 42) un Ilze Šarkovska-Liepiņa (Šarkovska-Liepiņa 2011: 105–106) iezīmējušas komponistes radošās personības saikni ar viņas dzimumidentitāti – interesantu un atsevišķa pētījuma vērtu tēmu, kas ietiecas mūzikas psiholoģijas jomā.

No Garūtas kameramūzikas žanriem pētniekus līdz šim vairāk saistījuši klaviermūzika (Aumele 1987, Sipola 1988, Sipola 1990), lai gan arī tās analīzē vēl saskatāms plašs izpētes lauks – it īpaši saiknē ar faktūras īpatnībām un atskaņotājmākslu. Mazāka uzmanība veltīta solodziesmām (Torgāns 1993: 129–130, Torgāns 2010: 131) un

instrumentālajiem kameransambļiem (Žune 2011: 218). 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 kameramūzikas stila un tā veidošanās faktoru detalizētā, vispusīgā raksturojumā,
- Garūtas kameramūzikas 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 sākumos (1902–1918)

1.1. nodaļā raksturota Lūcijas Garūtas radošās personības veidošanās bērnības gados un vide, kas to ietekmējusi. Balstoties uz publicētajiem avotiem, arhīvu materiāliem un nestrukturēto interviju ar komponistes māsu mazmeitu Dainu Pormali (Pormale 2008), plašāk aplūkoti šādi aspekti:

- Lūcijas tieksme jau kopš bērnības muzicēt improvizatoriskā manierē, kas vēlāk kļuvis par būtisku iezīmi gan viņas komponistes rokrakstā, gan pianistes sniegumā,
- Lūcijas trauklā veselība, kas rosināja vecākus rīdziniekus ik gadu īrēt vasarnīcu Jūrmalā; šeit dzimusī interese par jūru, kas daudzveidīgi atspoguļojas arī jaunradē,
- Jūrmalā vērotie izmēģinājuma lidojumi, kas rosina Lūcijas interesi gan par lidojumu, kosmosa tēmu, gan tehnikas sasniegumiem; nākamās komponistes veiktais *lidojums* ar pašdarinātiem *spārniem*, kas beidzas ar sāpīgu kritienu un kļūst par sākumu visā mūža gaitā jūtāmajām muguras problēmām,
- padsmiņnieces gados – Rīgas opereteātra regulārs apmeklējums kopā ar māsu Oļgu: sevišķa interese par Pētera Čaikovska mākslu,
- pirmie koncertdzīves iespaidi Jūrmalā, kur dominē klasiski romantisks repertuārs, tomēr skan arī citas ievirzes mūzika, piemēram, Kloda Debisī darbi,
- Pirmā pasaules kara gaisotne, kas vēlāk ietekmē kara tēmas tvērumu pašas Garūtas jaunradē.

Līdztekus komponistes biogrāfijas izpētei šajā nodaļā plašāk raksturota arī Lūcijas Garūtas pirmā kompozīcija, kas saglabājusies līdz mūsdienām – septiņu gadu vecumā tapusī solodziesma *Jūrmieks* ar pašas autores vārdiem. Kā komponistes stilam vēlāk tipiskas iezīmes tajā izceļas gan traģiskā teksta izvēle, gan harmoniskais kolorīts (īpaša krāsa – tonikas trijskanis ar sekstu) un tieksme pavadījumā izmantot gandrīz visu klaviatūru (dziesmas kulminācija).

## 1.2. Studiju gadi (1919–1925)

### 1.2.1. Dzīves un mūzikas iespāidi

1.2.1. nodaļā izvērtēti Lūcijas Garūtas studiju gadi Latvijas Konservatorijā (1924 viņa absolvējusi kompozīcijas klasi, 1925 – klavieru klasi). Pētot komponistes atmiņas par viņas skolotājiem, īpaša uzmanība pievērsta aspektiem, kas atspoguļo saikni ar viņas turpmāko gadu radošo darbību. Tā, piemēram, atmiņās par klavierspēles pedagogu Hansu Šmitu uzmanības centrā ir lielā vērība, ko viņš veltījis apjomā vērienīgiem, saturā dziļiem skaņdarbiem, kā arī īpašā pietāte pret Johannesu Brāmsu (Garūta b. g. a.: 4–5). Šajā kontekstā atzīmēta arī Brāmsa mūzikas lielā vieta Garūtas pianistes repertuārā un sīkāk aplūkota viņas *Meditācija* klavierēm vai ērģelēm (1935) – Hansam Šmitam veltīts skaņdarbs, kurā interesanti mijiedarbojas Brāmsa un pašas Garūtas mūzikas stilam raksturīgas iezīmes.

Otra nodaļas gaitā skartā tēma ir Garūtas koncertpianistes gaitu sākums. Secināts, ka viņas izraudzītā pianistes repertuāra dominantes šajā laikā ir Ludviga van Bēthovena un romantiķu mūzika, taču zīmīgs akcents ir arī Konservatorijas beigšanas eksāmenā spēlētais cikls – Artura Onegēra *Septiņi mazi klavierdarbi*, tolaik pavisam nesen (1920) tapis opuss. Tā iekļāvums programmā atklāj jaunās mākslinieces interesi par franču moderno mūziku, kas vēlāk viņas pašas daiļradē uzplaiksnīs vēl jo spilgtāk. Te izpaužas Latvijai 20.–30. gados kopumā raksturīgā orientācija uz Franciju kā uz laikmetīgās kultūras centru.

Īpaša uzmanība veltīta personiskās dzīves notikumam, kas piešķīra traģiskas zīmogu šim komponistes mūža posmam: tuva drauga un muzicēšanas partnera, topošā komponista Ādolfā Komisāra slimībai un nāvei. Akcentēta zīmīgā loma, kādu šajās attiecībās guvusi abiem tuvā Aleksandra Skrjabinā mūzika.

Vēl viena nodaļas gaitā iztirzātā tēma ir Lūcijas Garūtas darba gaitu sākums – līdztekus studijām viņa 1919.–1921. gadā bijusi pianiste repetitore jaundibinātajā Latvijas Nacionālajā operā. Šis apstāklis ietekmēja gan viņas kamerģimeliskās *operiski* vērienīgo izteiksmi, gan tās interpretu loku. Promocijas darbā pētīta īpašā vieta, kādu Garūtas dzīvē un mūziķes darbībā guva viņas radošā partnere un sirdsdraudzene Milda Brehmane-Štengelē.

## 1.2.2. Komponistes debija un pirmās atsauksmes presē

1.2.2. nodaļā aplūkoti Garūtas agrīnie kamerdarbi, kas tapuši studiju laikā un kopš 1921. gada atskaņoti koncertos. Raksturota šo skaņdarbu raisītā rezonanse presē, kā arī izvērtēta to stilistiskā ievirze, sākot ar tēlainību un beidzot ar konkrētiem mūzikas valodas paņēmieniem, kas nereti sasaucas. Kā darbs ar sevišķi savdabīgu dramaturģisko koncepciju izcelta *Teika* vijolei (vai čellam) ar klavierēm (1924): ilgstoši, lēni rādītā tuvošanās un pēc tam attālināšanās veido arku gan ar pašas Garūtas pirmo efīdi *Steinway* ilgskanās pedālīm *Sēru melodija* (1933), gan impresionista Kloda Debisī klavierprelūdiju *Nogrimusī katedrāle*.

Promocijas darbā aplūkota arī būtiskā loma, kāda Garūtas personiskajā dzīvē bijusi viņas draugam, visu šī perioda vijoldarbu pirmatskaņotājam Rūdolfam Miķelsonam. Netieša liecība par to ir skaņdarbā *Teika* iešifrētais komponistes uzvārds un Miķelsona vārds (mijoties nošu apzīmējumiem ar latīņu burtiem un klasiskā nošu raksta apzīmējumiem): *GAReUtA; ReŪtDoLaFaSol*. Pēc vijolnieka Jura Švolkovska atziņas, tādējādi Garūta ir pirmā latviešu komponiste, kas savu vārdu simbolisku zīmju veidā ietērpusi mūzikā (Švolkovskis 2010).

## 1.3. Pēc Konservatorijas beigšanas (1926–1940)

### 1.3.1. Personiskā dzīve un tās iespaids uz mūziku

1926.–1929. gads ir Garūtas dzīves periods, kad viņa visintensīvāk ceļo ārpus Latvijas. Pirmām kārtām te jāmin abi studiju braucieni uz Parīzi (1926, 1928). Promocijas darbā īpaša uzmanība veltīta kādam šo braucienu aspektam, kas Silvijas Stumbres grāmatā (Stumbre 1969) nav iztirzāts – mīlas attiecībām ar franču tēlnieku, Garūtas vienaudzi Žoržu Kruzā (*Georges Crouzat*, 1904–1976). Šis komponistes biogrāfijas lappuses atklājušās tikai pēc viņas nāves, Garūtas māsas Olgas Krastiņas un tēlnieka atraitnes Simonas Kruzā sarakstē. Žoržam Kruzā ir veltīta Garūtas solodziesma *Mans sapni* (komponistes teksts gan latviešu, gan franču valodā, 1926), kas, spriežot pēc visa, tapusi mīlas attiecību sākumfāzē. Netieša liecība par attiecību izjukšanu ir sāpju un vilšanās noskaņa daudzos 20. gadu beigu kamerdarbos, piemēram, solodziesmās *Džanemas dziesma* (1928) un *Skumstošā mīla* (1929; *Kādēļ tu nedusi, kādēļ tu nedusi, mana nāvei nolemtā mīla..*) ar komponistes vārdiem.

Savukārt Rūdolfam Miķelsonam kāzu dienā veltīta *Svētā mīla* (1929) – viena no populārākajām Garūtas solodziesmām, savdabīgs pretmets *Skumstošajai mīlai*. Radusies jau pēc rūgtiem personiskiem pārdzīvojumiem, tā atspoguļo pavērsienu komponistes pasauluztverē un citu, plašāku mīlas izpratni. Mīlestības jūtas vērstas nevis pret kādu konkrētu cilvēku, bet tvertas vispārīgi, ar reliģisku cildenumu.

Šī pavērsiena nozīmību apliecina kāds biogrāfijas fakts, kas promocijas darbā ieskicēts, balstoties uz komponistes krustdēla Andra Samta arhīva materiāliem. Proti, 30. gados mīlas attiecības vienojušas Lūciju Garūtu ar A. Samta tēvu Edgaru Samtu, taču tās pārtrūkušas, Samtam apprecot citu sievieti (Samts 2005, Samts 2012). Zīmīgi, ka, atšķirībā no 20. gadiem, šoreiz sāpīgie pārdzīvojumi nav raduši tiešu atbalsi Garūtas kamerzmūzikā.

Komponistes dzīves pozīcijas maiņu šajā periodā, iespējams, sekmēja viņas iepazīšanās ar filozofi un literatūrzinātnieci Zentu Mauriņu. Promocijas darbā secināts, ka Mauriņas iespaids varētu būt saskatāms Garūtas vokālajos darbos ar pašas komponistes vārdiem, kuros pausts aicinājums nepagurt dvēseles ciešanu priekšā, pārvarēt tās ar gara spēku – piemēram, solodziesmās *Griba* (1933), *Nāc, dosimies droši!* (*Gurdajam*, 1933), duetā *Aicinājums* (1938) u. c.

Jaunu ideālu meklējumus atspoguļo vairākas tematiskās līnijas, kas Garūtas mūzikā iezīmējās 30. gados:

- bērnu tematika (māsas Olgas Krastiņas meitai, Lūcijas Garūtas krustmeitai Gaismai veltītās solodziesmas; pēc Otrā pasaules kara šī daiļrades līnija gūs turpinājumu veltījumos otras māsas Ernas Reinvaldes meitai Lailai),
- jūsma par tehnikas varenību (sasauce personiskajā dzīvē – Garūta kā viena no pirmajām sievietēm Latvijā, kas vadījusi automašīnu); vistiešākā izpausme ir šajā laikā sāktais darbs pie operas *Sidrabotais putns*, savukārt vokālajā kamerzmūzikā šo tendenci pārstāv solodziesma *Nākotnes cilvēks* (1929),
- pievēršanās tautas likteņgaitu tēmai. No vienas puses, šeit izpaužas pozitīvisma tendence, ko literatūrzinātniece Benita Smilktiņa min kā būtisku 30. gadu laikmeta iezīmi (spilgtākais piemērs literatūrā – Edvarta Virzas romāns *Straumēni*) (Smilktiņa 1999: 46). Garūtas mūzikā pozitīvisma ietekmi atspoguļo, piemēram, *Teika* no Četrām efīdēm *Steinway* ilgskaņas pedālim (1933), solodziesma *Kas tie tādi spēka vīri* (1934) u. c. No otras puses, Garūtas mūzikā līdzās pozitīvismam ļoti bieži vērojams arī cits latvisku motīvu tvērumus

– nevis tautiskā idillizācija, bet bažas, nemiers par Latvijas nākotni. To apliecina, piemēram, dziesmas *Drūmās dienās* (1931) un *Tautai* (1932), daļēji arī Variācijas par tautasdziesmas *Karavīri bēdājās* tēmu (1933).

### 1.3.2. Jaundarbu spilgtākās raksturiezīmes un mūzikas kritiķu atsauksmes

1.3.2. nodaļā aplūkoti kameropusi, kas piedzīvojuši pirmatskaņojumus laikā pēc studiju beigšanas (lielākoties piecos Garūtas kompozīciju vakaros – 1926, 1928, 1929, 1933 un 1940). Plašāk analizēti atsevišķi skaņdarbi, kas promocijas darba autores skatījumā visspilgtāk atklāj komponistes mūzikai šajā periodā raksturīgās iezīmes un reizē – viņas radošo personību kopumā:

- Sonāte vijolei un klavierēm (1927) – saglabājusies tikai šī skaņdarba solopartija, kas tomēr sniedz visai pilnīgu priekšstatu par kompozīcijas iespējamo veidolu. Sonātes intonatīvajā valodā (galvenā partija), formveidē un dramaturģijā (ievada loma, galvenās/blakus partijas attiecības, izstrādājuma sākums) iezīmējas vairākas paralēles ar Pētera Čaikovska simfonismu – jo īpaši ar Sesto simfoniju, kas, kā liecina Silvijas Stumbres rakstītais (Stumbre 1969: 51), bija Garūtai ļoti tuva. Vienlaikus Sonāte sasauca ar citiem 20. gados un 30. gadu sākumā tapušajiem instrumentālajiem kamerdarbiem, piemēram, *Elēģiju* un *Nožēlu (Dramatisku momentu, 1931)*;
- solodziesma *Svētā mīla* (1929) – ieskandina jaunu kompozīcijas tipu 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, apcerīga, reliģiska (bijības pilna) noskaņa; liela loma ir korāliskai faktūrai un kustībai 4/4 pulsā. Gandrīz visiem šiem sacerējumiem eksistē vai nu pašas komponistes, vai citu veidoti pārlūkumi ērģelēm (vai ērģeļpavadījumi). Iespējams, Garūta jau iekšēji dzirdējusi reģistru un līdz ar to tembru maiņu (viena no galvenajām iezīmēm, kas šajos skaņdarbos dažādo attīstību);
- solodziesma *Tautai* (1932) – viens no darbiem, kas ieskandina citu satura līniju: tautas likteņgaitu tēmu. Mūzikas valoda izceļas ar vairākām jaunām, iepriekš komponistes vokālajai kameramūzikai neraksturīgām iezīmēm Var minēt, piemēram, *zvanveida* pavadījumu (zīmīgi, ka šajā pašā gadā tapusi arī etīde

Steinway ilgskaņas pedālim *Zvani*), skaņkārtisko koncepciju (no minora skaņkārtas darba lielākajā daļā uz himnisku mažoru izskaņā – sal. ar Variācijām par *Karavīri bēdājās*, 1933), klavierpavadījuma fakturālo vērienu (trijslāņu izklāsts), kas ir unikāls piemērs Garūtas pārējo tālaika solodziesmu vidū;

- *Largo e andante religioso* vijolei un klavierēm (1939) – reliģiskas ievirzes skaņdarbs, kas intonatīvās valodas un tonāli skaņkārtiskās koncepcijas ziņā priekšvēsta kantāti *Dievs, Tava zeme deg!*

Izvērtējot Garūtas kamerdarbu raisīto rezonansi presē, secināts, ka 20. gados komponiste bieži tika uztverta kā modernisma pārstāve, turklāt daži kritiķi (Brēms 1926, Almazov 1929) vērtēja šo faktu nosodoši – kā ļaušanos kaitīgām ietekmēm, kas tipiska tālaika jaunajai komponistu paaudzei kopumā. Šāda pieeja atspoguļo Rīgas mūzikas kritiķu vidē spēcīgi izteikto konservatīvismu. 30. gados Garūtas pievēršanās tautas likteņgaitu tēmai lielākoties gūst pozitīvus vērtējumus. Raksturojot komponistes mūzikas valodu, vairāki kritiķi (Zālītis 1928, Graubiņš 1940) viņai pārmet vienveidību, tomēr šiem viedokļiem iespējams oponent. Lai gan Garūtas skaņdarbi bieži balstās uz vienu tematisko materiālu, tā attīstībai, kā parāda analizētie piemēri (*Largo e andante religioso* u. c.), raksturīga liela nianšu daudzveidība.

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

1.4. nodaļā raksturota Garūtas dzīve un radošā darbība vēsturisku satricinājumu laikmetā – pirmās padomju okupācijas un sekojošās vācu okupācijas gados. Izzināti faktori, kas ietekmēja viņas jaunrades apsīkumu padomju laikā (pēc autorees pašas vārdiem, padomju varas gads viņai bijis *tukšs*: L. 1941: 5); galvenie no tiem – vispārējā gaisotne, represijas pret līdzpilsoņiem, vārda brīvības trūkums, kas būtiski ietekmējis arī koncertdarbību: cenzūras dēļ nācies mainīt atskaņoto solodziesmu tekstus.

Krievijas-Vācijas kara pirmajos gados (1941–1943) koncertdzīve Latvijā bijusi ļoti piesātināta: vācu varas iestādes izmantoja latviešu dziļo aizvainojumu un vēlmi arī mākslas jomā paust savu pretestību padomju varas gadā piedzīvotajam. Garūtas komponistes darbība iekļāvās šajā tendencē. Par galveno, arī skaitliski visplašāk pārstāvēto skaņdarbu veidu kļuva patriotiskās solodziesmas, turklāt bieži ar cīņas vai neseno politisko pārestību motīviem. Tieši šie joprojām neizdotie darbi, kurus Silvijas Stumbres grāmatā (Stumbre 1969) saprotamu iemeslu dēļ nedrīkstēja pieminēt, daudzējādā ziņā gatavoja kantātes *Dievs, Tava zeme deg!* stilu. Atšķirībā no 30. gadu



dziesmu *pozitīvisma* te patriotiskās tēmas tvērumā jūtama cita, saasināti dramatiskā pieeja; ne velti šī perioda solodziesmās bieži izmantota Andreja Eglīša dzeja (*Māte aizvestam dēlam, Latviešu karavīram* u. c.), kuru literatūrzinātnieks Viesturs Vecgrāvis pamatoti raksturo kā ekspresionistiski ievirzītu (Vecgrāvis 1999: 397). Jauno daiļrades ievirzi spilgti atspoguļo Garūtas pēdējais – Sestais kompozīciju vakars (1943).

Nodaļas turpinājumā sīkāk analizēta Garūtas klavierpavadītājas koncertdarbība kara periodā. Īpaša uzmanība veltīta oriģināli veidotām koncertprogrammām, kurās atspoguļojas, piemēram, spoguļsimetrijas ideja, dziesmu pāru ideja (*Paralēles latvju mūzikā*, 1942, 2. februārī: divu komponistu dziesmas ar vienu un to pašu tekstu, kopā 11 pāri). Secināts, ka šo koncertprogrammu izveidē saskatāma saikne ar pašas Garūtas jaunrades principiem: arī viņas kameramūzikā nereti sastopami pēc dažādiem principiem veidoti skaņdarbu pāri (solodziesmas *Svētā mīla* un *Skumstošā mīla*, 1929, *Viens no daudziem* un *Viena no daudzām*, 1933; u. c.).

Aplūkojot Kurzemē aizvadīto kara beigu posmu, pēfītas Garūtas vēstules Andrejam Eglītīm, kas glabājas Rakstniecības un mūzikas muzejā, kā arī citi avoti. Tie iezīmē gan komponistes tābrīža emocionālo stāvokli, gan viņas radošās darbības aprises: Garūta daudz muzicē dažādās Kurzemes vietās, turklāt priekšplānā atkal izvirzās patriotiskā tematika dramatiskā tvērumā (daudz atskaņota kantāte *Dievs, Tava zeme deg!*, no klavierdarbiem Variācijas par tautasdziesmu *Karavīri bēdējās*).

Kopumā raksturojot kara periodu, secināts, kas tas ir bijis viens no ražīgākajiem un piesātinātākajiem komponistes dzīvē. Diemžēl liela daļa Garūtas solodziesmu, kas 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**

1.5.1. nodaļā raksturots laikmeta fons, kas iespaidojis Garūtas dzīvi pēc atgriešanās no Kurzemes Rīgā 1945. gada augustā. Jaunās varas attieksme pret viņu, līdzīgi kā pret citiem latviešu inteliģences pārstāvjiem, sākotnēji bija atturīgi labvēlīga – *ienaidnieku meklēšana*, kam par impulsu kļuva PSKP CK politbiroja plēnuma lēmums

1948. gada 10. februārī, vēl nebija sākusies; gluži otrādi, jaunā vara ne tik daudzajos populārajos mūziķos, kas nebija aizbraukuši uz Rietumiem, meklēja sabiedrotos. Situācija saasinājās 40. gadu beigās/50. gadu sākumā, kad Garūta vairākkārt saņēma pārmetumus par nepareizu padomju īstenības izpratni.

Līdzīgi kā daudzi latviešu inteliģences pārstāvji, 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* viņa pēc kara demonstrēja savienības apspriedē ar jaunu nosaukumu *Intermezzo*, jo reliģisko tēmu saprotamu iemeslu dēļ nedrīkstēja pieminēt. Iespējams, šo apsvērumu ietekmē komponiste pat atteicās no savas ceturtais etīdes *Steinway* ilgskaņas pedālim *Traucētā lūgšana* (1933).

Tomēr, kā apliecina promocijas darbā citētā Dainas Pormales intervija (Pormale 2008), dziļi sirdī Garūta nebija zaudējusi uzticību agrākajiem ideāliem. Raksturīgi, ka no dažādām komponistes daiļrades līnijām 30. gados aizsāktais folkloras motīvu tvērumus pēckara gados iegūst jo sevišķi būtisku lomu – tas atspoguļojas Klavieru trio (1948), *Dainā* vijolei ar klavierēm (1949), Septiņās latviešu tautasdziesmās klavierēm (1952) u. c. Lielā daļā no šiem darbiem tautas mūzikas motīvi tverti gaišā vai gaiši skumjā, iekšējās harmonijas caustrāvotā raksturā – bez asā dramatisma un vērienīgajām kulminācijām, kas piemita, piemēram, Variācijām par *Karavīri bēdājās* (1933) – kā ideāls, kas paslēpts dziļi dvēselē.

Promocijas darbā akcentēta arī nozīmīgā loma, kāda komponistes dzīvē līdz pat mūža beigām bijusi viņas māsu ģimenēm.

### **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. Toties laikabiedru viedokļus par komponistes kamerdarbiem spilgti atspoguļo Latvijas Padomju komponistu savienības jaunrades sanāksmju protokoli, kas glabājas Latvijas Valsts arhīvā. Šo atsauksmju lielākā daļa aptver periodu līdz 1953. gadam, kad latviešu mūzikas vērtēšana noritēja staļiniskās kultūrpolitikas zīmē.

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



## 2. NODAĻA

### LŪCIJAS GARŪTAS KAMERMŪZIKAS STILA ZĪMES

Garūtas komponistes darbība noritējusi laikmetā, kad latviešu mūzikā valdīja nacionālais romantisms. Viņas pašas jaunradē romantisma motīvi izgaismojas dažādās šķautnēs – gan nacionāli episkā, gan intīmi subjektīvā. Agrīnajos darbos subjektīvu noskaņu loks dominē, turklāt Garūtu arvien visvairāk valdzinājušas minorīgās krāsas. Taču traģika viņas mūzikā bieži vienojas ar citu būtisku iezīmi – lielu gribasspēku un spēju pretoties pesimismam. Cīņasspārs Garūtas jaunradē modificējas divējādi – vai nu saiknē ar tautas likteņgaitu tēmu, vai arī (solodziesmas žanrā) sev pašam adresētu aicinājumu nepagurt, nepadoties savam vājumam, slimībai utt. Blakuslīnija, kas sastopama jau agrīnajos darbos, bet lielāku nozīmi iegūst mūža otrajā pusē, ir gaiša, trausli intīma lirika.

Radniecība Aleksandra Skrjabinā 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. Skrjabinā ietekme 20. gadsimta pirmajās desmitgadēs bija vērojama arī citu latviešu komponistu, piemēram, Jāņa Zālīša, Paulas Līcītes, Laumas Reinholdes skaņdarbos. Tomēr Garūtas mūzikā paralēles ar Skrjabinā stilu atspoguļo ne tik daudz laikmeta modes ietekmi, cik iekšēju radniecību: šī skaņražā mūzikas filozofijai būtiskā lidojuma tēma (tiešā un pārnestā nozīmē), kā jau iepriekšējā nodaļā norādīts, komponistei bijusi tuva kopš bērnības – visticamāk, pirms vēl Skrjabinā mūzika iepazīta.

Franču mūzika Garūtu saistīja dažādās tās izpausmēs: no Gabriēla Forē līdz viņas laikabiedram Olivjē Mesiānam. Pašas Garūtas kamerdarbos var atrast sasaucē galvenokārt ar vienu franču mūzikas stila virzienu – impresionismu (tās vērojamas tikai epizodiski un ne tik jūtami kā paralēles ar Skrjabinā daiļradi). Arī šeit atspoguļojas vairākiem tālaika latviešu komponistiem (piem., arī Jānim Zālītim, Paulai Līcītei) kopīga tendence.

Zināms, ka Garūtu savulaik ieinteresēja Artura Onegēra skaņdarbs *Pacific 231*, kas atspoguļo franču *sešinieka* urbānistiskās idejas un konkrētajā gadījumā – tehnikas, mašīnu varenības atklāsmi. Komponistes pašas kameramūziku šīs stila strāvājums gan nav ļoti būtiski iespaidojis, tomēr pāris interesantas sasaucē ir atrodamas. Tās vērojamas etīdē *Sēru melodija* (no Četrām etīdēm *Steinway* ilgskāņas pedālim), kur monotoni atkārtotā pamazinātas tercas saskaņa rada asociācijas ar metāliski aukstu džinkstoņu un

sēru tēlam piešķir jo dziļāku traģiku. Vēl daudz tiešāku interesi par mehānismu, tehnikas, mašīnu atveidu mūzikā atspoguļo Garūtas *Mašīnu dziesma*, kas iekļauta operā *Sidrobotais putns*, taču savulaik, Piektajā kompozīciju vakarā 1940. gada 11. aprīlī, atskaņota arī klavieru versijā.

Līdztekus Garūtas kameramūzikas stilistiskā spektra kopkrasturojumam nodaļas gaitā aplūkots komponistes stila zīmju iemiesojums konkrētos attīstības paņēmienos un skaņuraksta īpatnībās.

Raksturojot **formveides** parametru, plašāk iztirzāts Garūtas iemīļotais trijdaļības modelis, kura būtiska iezīme ir kulminācija vidusposma (vidusdaļas) beigās vai reprīzes sākumā, kam seko piepešs lūzums: mūzika skan plašā diapazonā, *forte* vai *fortissimo* dinamikā, bieži vien to paspilgtina arī *crescendo*, taču kāds disonants akords negaidot pārtrauc šo emocionālo lidojumu (Pirmā, Otrā un Trešā prelīde klavierēm, solodziesma *Mans sapni, Elēģija* čellam ar klavierēm u. c.). Promocijas darbā secināts, ka šādā dramaturģijas līknē atspoguļojas līdzība ar Pētera Čaikovska Sestās simfonijas pirmo daļu – kā jau iepriekš atzīmēts (sk. 1.3.2. nodaļu), Garūtai mīļu skaņdarbu.

Variēšanas principa nozīmīgā loma komponistes mūzikā atklājas vairākos aspektos:

- variācijas vai strofu forma kā skaņdarba pamatforma (Variācijas *fis moll*, Variācijas par tēmu *Arājiņi, ecētāji* un Variācijas par *Karavīri bēdājās* klavierēm, *Sēru pasakaļja par Veronikas Rekevičas tēmu* klavieru trio, daudzas solodziesmas),
- variēšanas princips trijdaļu formas ietvaros: vidusposms sākas kā variācija un tikai pēc tam pāraug caurviju attīstībā (Otrā un Trešā no Četrām prelīdēm klavierēm, etīde *Sēru melodija* no Četrām etīdēm *Steinway* ilgkaņas pedālīm),
- melodijas ostinato kā attīstības princips dažādu formu ietvaros, visbiežāk saiknē ar reģistra maiņām (klavieru etīde *Sēru melodija*, *Sendienas*, solodziesmas *Aijā dziesmiņa* un *Dzimentene pavasarī*),
- viena motīva divkārs izklāsts, 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 (*Elēģija* čellam ar klavierēm, Klavieru trio ievads u. c.).

Tiece uz spoguļsimetriju izpaužas galvenokārt apercīgos, lēni ritošos skaņdarbos (vai skaņdarbu posmos) un akcentē iekšējās harmonijas izjūtu – to neatradīsim

komponistes kamermūzikas trauksmainākajās, eksaltētajās lappusēs. Biežāk spoguļsimetrija aptver nevis visu skaņdarbu, bet saistīta ar kādu atsevišķu mūzikas valodas aspektu – piemēram, tonālo plānu (Klavieru trio pirmās daļas ievads), tēmas intervālisko struktūru (*Teika* čellam vai vijolei ar klavierēm, *Sēru pasakalja par Veronikas Rekevičas tēmu*).

Raksturojot Garūtas **harmonisko valodu**, izceļama tās pamatā romantiskā ievirze, bet vienlaikus arī – atsevišķas sasaucas ar impresionismu (piem., šad tad sastopamās paralēlu kvartu un kvintu secības). Promocijas darbā aplūkoti arī trīs Garūtai raksturīgi akordi ar iezīmīgu nokrāsu:

- septakords, starp kura divām skaņām veidojas pamazināta terca – vai nu pamazināts septakords ar pazeminātu tercu, vai mazais mažora septakords ar pazeminātu kvintas skaņu. Pamazināta terca piešķir akordam smeldzīgu, *patumšu* nokrāsu (piem., *Meditācija*, 2., 4. t.);
- pilns vai nepilns pamazinātais septakords (vai tā apvērsums) ar iekļautu pamazināto kvartu, kas sastopams komponistes skaņdarbu visspriegākajos, dramatiskākajos brīžos (piem., II variācijas noslēgums no Variācijām par tautasdziesmu *Karavīri bēdājās*);
- tonikas trijskanis ar iekļautu sekstu. Tas parādās dažādos skaņdarba posmos, t. sk. noslēgumā (piem., Variācijas par tautasdziesmu *Karavīri bēdājās*), tomēr visbiežāk sastopams sākumā (solodziesmas *Ziemas pasaciņa*, *Mans sapni* u. c.) un tādējādi līdzās tonalitātes izjūtai akcentē arī harmonisko krāsainību.

Garūtas kamerdarbu **melodika** pamatā veidota romantisko tradīciju gultnē. To apliecina, piemēram, daudz izmantotās t. s. liriskās sekstas, arī krītošu sekundu (*nopūtu*) intonācijas. Taču reizē nozīmīga loma ir kvartu, kvintu, dažkārt tritona intervālikai. Promocijas darbā aplūkoti raksturīgākie šo intervālu izmantojuma veidi, kurus var uzskatīt par Garūtas stilistiskajām intonācijām. To vidū ir, piemēram, lirizēta fanfara (kvartas intonācija punktētā ritmā, taču klusinātā skanējumā, korāliskā faktūrā, lēnā tempā – *Meditācija* klavierēm solo u. c.), skaudras vaimanas (krītoša kvarta/kvinta un tai sekojoša hromatiski slīdoša sekunda – solodziesma *Māte aizvestam dēlam* u. c.). Savukārt skaņdarbos, kas saistīti ar dzimtenes vai bērnības tematiku, bieži sastopams cits melodikas tips. Tā raksturiezīmes ir pentatonisks kolorīts (taču ne stingri izturēta pentatonika – piem., solodziesmas *Dzimtene pavasarī*, *Pavasars nāk*), kā arī trihorda intonācija+mažora III pakāpes trijskaņa apspēle (piem., *Aijā dziesmiņa*, *Dzimtene pavasarī*).

Garūtas kamerdarbu **ritmam** tipiska ir neregularitāte un ar to saistīta biežā taktsmēru maiņa, kas rada izrakstīta *rubato* iespaidu (piem., Otrā un Ceturtā prelīde klavierēm). Komponiste brīvi ļauj savas domas plūdumam un mūzikas metru pilnībā pakļauj tās tēlainajiem pavērsieniem. Ir vairākas Garūtai sevišķi tuvas ritmintonācijas:

- trīsdesmitdivdaļu motīvi apvienojumā ar punktētu ritmu, reizēm arī ar tremolo efektu – trauksmaini vibrējošs mūzikas valodas elements (piem., Trešā no Četrām prelīdēm klavierēm, 18.–19. t.),
- kāda akorda straujš, vibrējošs atkārtojums, arī spriegos un trauksmainos brīžos (piem., solodziesma *Zvaigznes un zeme*, 5., 8. t.),
- aprautas sešpadsmitdaļu figuratīvas grupas klusā dinamikā, turklāt uz vieglās taktsgaismas; bieži sastopamas reliģiskas ievirzes darbos un gaisīgā skanējuma dēļ asociējas ar eņģeļu balsīm (piem., *Lūgšana* vijolei vai čellam ar klavierēm: 30.–35. t., arī pēdējās četras taktis),
- *ciešanu intonācija*: vairāku mazu (reizēm hromatisku) sekundu virkne punktējumā, 4/4 soļojuma ritmā (piem., etīde *Sēru melodija*, sākums).

Kā Garūtas kameramūzikas **faktūras** spilgtākās iezīmes jāmin tembra krāsu bagātība, bieži pat fenomenālais diapazona plašums, kas pauž kaismi, emocionālu aizrautību. Savukārt tikai galējo reģistru vienlaicīgs izmantojums nereti saistīts ar gluži citu izteiksmes sfēru – ar klusinātu dinamiku un kamerstilu, radot noslēpumainu tāļu un plašuma izjūtu (*Teika* vijolei vai čellam ar klavierēm, solodziesma *Kalnā kāpējs*, 1.–4. t. u. c.). Korāliski cildenajos kamerdarbos, kas skar ticības un mūžības tēmu, Garūta labprāt piešķir faktūrai *ērģelisku* kolorītu (solodziesma *Svētā māla*, klavierdarbs *Meditācija, Largo e andante religioso* vijolei ar klavierēm). Šai ziņā liela nozīme ir straujajai reģistru maiņai, atskaņojot vienu un to pašu mūzikas materiālu: rodas analogija ar ērģelēm raksturīgo reģistra pārslēgšanu, kas liek jau dzirdētajai melodijai ieskanēties ne tikai citā oktāvā, bet arī (ja interpretā tonis ir niansēm bagāts) citā tembrālajā kolorītā.

### 3. NODAĻA

## KLAVIERMŪZIKA UN TĀS INTERPRETĀCIJA

### 3.1. Tēlainība un žanru spektrs

Šīs nodaļas sākumā iezīmētas Garūtas klaviermūzikas galvenās satura līnijas:

- intīmi subjektīvu, lirisku vai liriski dramatisku izjūtu pasaule (agrīnās Četras prelīdes),
- pārdomas par mūžību, reliģiskas noskaņas (*Meditācija* klavierēm vai ērģelēm, kā arī vairākas miniatūras – *Sēru melodija*, *Zvani* un pazudusī etiķe *Traucētā lūgšana* no Četrām etiķēm *Steinway* ilgskaņas pedālim),
- dažādas tautiskuma izpausmes – gan žanriskas sadzīves ainiņas, gan dramatiski, tautas likteņgaitu motīvu iedvesmoti darbi. Šī ir klaviermūzikā visplašāk pārstāvētā sfēra (Variācijas par *Karavīri bēdājās* un *Arājiņi, ecētāji*, Septiņas latviešu tautasdziesmas u. c.).

Izvērtējot Garūtas klaviermūzikas žanru spektru, secināts, ka tajā bieži sastopamais instrumentālās miniatūras žanrs (prelīdes, koncertetiķes) atspoguļo romantisma tradīciju ietekmi un raksturīgs arī viņas laika latviešu klaviermūzikai kopumā (sal. ar Jāzepa Vītola, Alfrēda Kalniņa, Jāņa Ivanova u. c. komponistu jaunradi). Tāpat nacionālā romantisma laikmetam tipiski ir balādiskas ievirzes žanri (Garūtas daiļradē tos pārstāv *Teika* no Četrām etiķēm *Steinway* ilgskaņas pedālim, *Leģenda* un *Sendienas*). Rakstot tautasdziesmu apdares klavierēm solo (Septiņas latviešu tautasdziesmas) un variācijas par tautasdziesmu tēmām (*Karavīri bēdājās* un *Arājiņi, ecētāji*), Garūta turpina sava skolotāja Jāzepa Vītola tradīcijas. Viņa ir vienīgā no Vītola audzēkņiem, kas savā klaviermūzikā izkopusi variāciju *tautisko* atzaru.

Taču dažu žanru traktējumā Garūta gājusi mazliet citādu ceļu nekā viņas latviešu laikabiedri. Koncertetiķēs viņa lielākoties akcentējusi nevis virtuozu, bet liriski apercerīgo šķautni, ko apliecina arī tempu izvēle (dominē lēnie un mērenie tempi); komponistes darbu klāstā pārsvarā ir programmatiskas etiķes, turklāt interpretācija bieži saistīta nevis ar tehniskiem uzdevumiem, kam jātrenē pianista rokas, bet pirmām kārtām ar *Steinway* ilgskaņas pedāļa koloristiskajiem efektiem. Savukārt meditācijas žanrs Garūtas laikabiedru – latviešu komponistu – kamermūzikā vispār nebija sastopams.



Tādējādi, lai gan atsevišķu žanru izvēle vai traktējuma īpatnības Garūtas klavierdarbos apliecina ciešu saikni ar laikmeta tendencēm, tomēr dažos aspektos vērojamas arī atšķirības. Tās atspoguļo tieši Garūtas radošo personību.

### 3.2. Klaviermūzikas stila ietekme uz interpretāciju

Garūtas klavieropusu klāstā neatradīsim nevienu izteikti virtuozu skaņdarbu, kur priekšplānā izvirzītos uzdevums apliecināt žilbinošu spēles tehniku. Tomēr ir ne mazums raksturīgu paņēmienu, kuri atskatotājam var sagādāt grūtības:

- faktūras trijsslāņu izklāsts (bieži arī pieraksts trīs līnijkopās), kur melodija lielākoties ir vidusslānī. Pianistam nepieciešama ļoti laba roku koordinācija, lai atklātu katra slāņa atšķirīgo būtību, sevišķi, ja katrai rokai vienlaikus jāatskaņo gan melodija, gan daļa no pavadījuma materiāla (etīde *Zvani*; sk. 36. piemēru 4. pielikumā);
- dažādas polifonijas izpausmes – gan stretas un kanoni, gan pavadījumbalsu melodizācija. Pianistam jāpievērš īpaša uzmanība pavadījumbalsīs slēptajām intonācijām, kas gūst vai nu koloristisku, vai emocionāli ekspresīvu funkciju (piem., Variācijas par tautasdziesmu *Karavīri bēdājās*: maza sekunda kā vaidu intonācija, kas tēmas 17. taktī *paslēpusies* basa balsī un vēlāk gūst būtisku lomu visā variāciju ciklā);
- akordu faktūra saiknē ar *forte* vai *fortissimo* dinamiku. Interpretam jābūt vērīgam, lai šajās pilnskanīgajās vietās tonis būtu kvalitatīvs, lai akordiem būtu dziļš un kupls skanējums (piem., Variācijas par tautasdziesmu *Karavīri bēdājās*, fināls no 64. t.);
- ļoti plašs diapazons, kas liek pianistam labi pārvaldīt gandrīz visu klaviatūru (piem., I variācija no iepriekšminētā darba);
- strauja, pēkšņa reģistru vai tehnikas paņēmienu maiņa (piem., VI variācija no Variācijām par *Karavīri bēdājās*);
- dubultoktāvas (*Sendienas*, Trešā un Ceturtā prelīde u. c.);
- roku koordinācijas tehnika, proti, kreisās rokas partija bieži ir ļoti augstā reģistrā vai arī rakstīta augstāk par labās rokas partiju (piem., etīde *Zvani* – sk. 36. piemēru 4. pielikumā);

- smalki izrakstītas pedalizācijas nianses, kas atšķir Garūtas klavierdarbus no citiem viņas laika latviešu komponistu klavieropusiem. Bieži vien pedalizācija pasvītro kādu neparastu, ekspresīvu saskaņu (piem., Četrās prelīdēs). Diemžēl nereti dzirdam, ka pianisti šādos brīžos rīkojas gluži pretēji vēlamajam – respektīvi, viņi tiecas izvairīties no it kā *nepareizās* saskaņas, bieži mainot pedāļus un cenšoties harmoniski sarežģītajām vietām *pārslidēt* pēc iespējas ātrāk pāri. No šādas rīcības būtu jāvairās, lai nezustu Garūtas stilam raksturīgās, izteismīgās harmoniskās krāsas.

### 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. 3.3.1. nodaļā raksturots viņas pianistes sniegums, balstoties uz vienīgo soloierakstu, kas saglabājies Latvijas Radio arhīvā – *Meditācijas* ieskaņojumu (1958). Konstatēts, ka Garūtas spēles stila spilgtākā īpašība bija improvizatoriskums. Viņas *rubato* dabiski un organiski iederas pat mūzikā, kas pirmajā mirklī nevedina uz improvizatorisku plūdumu. Piemēram, Garūtas *Meditācija* ir veidota pārsvarā līdzinā ceturtdaļu pulsācijā, un melodiju pavada korāliski akordi. Taču ieskaņojumā dzirdam, ka pašas komponistes brīvā, impulsīvā spēle šo korāliskumu transformē, piešķir tam apcerīga monologa iezīmes. Improvizatorisku brīvību atspoguļo arī daudzās atkāpes no nošu teksta (pašas komponistes manuskripta).

Nodaļas turpinājumā, meklējot Garūtai raksturīgā spēles stila saknes, izcelti divi faktori, kas to ietekmējuši visspēcīgāk. Pirmais no tiem ir aizraušanās ar Aleksandra Skrjabinas klaviermūziku agrā jaunībā. Spēles manieres iespējamu līdzību apliecina atskaņojumam veltītās remarkas viņu klavierdarbos – piemēram, biežās un impulsīvās tempa un dinamikas norāžu maiņas, attīstošos posmos nereti pat vairākkārt taktī. Kopīga ir arī lielā uzmanība, kas veltīta smalkām pedalizācijas niansēm. Tomēr dinamikas traktējumā abi citā ziņā radniecīgie mūziķi ir īsti pretmeti. Garūtas spēlē, kā rāda laikabiedru atmiņas, sevišķi iezīmīgs bija pilnskanīgs, plašs *forte* (Pumpure 2007), savukārt Skrjabinas interpretāciju vairāk raksturoja niansēts, klusināts, gaisīgi ēterisks un filigrāns sniegums (Nemenova-Lunc 1965: 229).

Otrs faktors, kas spēcīgi ietekmēja Garūtas klavierspēli, bija franču pianista Alfreda Korto skola (pie viņa Garūta papildinājusies Parīzē 1926 un 1928). Arī Korto bija raksturīgs izteikti improvizatorisks spēles veids un plašs *rubato* lietojums, no viņa latviešu komponiste pārmantojusi tieci uz klavieru orķestrālu traktējumu.

### 3.3.2. Citi pianisti – Lūcijas Garūtas klavierdarbu interpreti

Šajā nodaļā, iezīmējot Garūtas klaviermūzikas ieskaņojumu kopainu, secināts, ka visbiežāk skaņierakstos fiksētas Četras prelīdes. Šo miniatūru lasījumā zīmīgi izpaužas ne vien māksliniecisko individualitāšu, bet arī paaudžu atšķirības. Tādējādi, lai atklātu būtiskas tendences Garūtas klaviermūzikas interpretācijā, divu prelīžu (Pirmās un Otrās) ieskaņojumi izraudzīti plašākai analīzei.

#### 3.3.2.1. Pirmā prelīde *h moll* interpretācijas spoguļi

Promocijas darbā salīdzinātas Vilmas Cīrules (1975), Artura Ozoliņa (2002) un Armanda Ābola (2009) piedāvātās skaņdarba versijas. Secināts, ka no iepazītajiem interpretiem tieši Cīrule visprecīzāk īsteno Garūtas remarkas gan tempa, gan dinamikas ziņā. Pat trauksmainais vidusposms *Agitato subito* (no 15. t.) izskan emocionāli ieturēti un askētiski – it kā ļaujot mūzikai *runāt* pašai par sevi. Māksliniece nekur priekšplānā neizvirza virtuozitāti.

Artura Ozoliņa versija ir impulsīva, negaidītām atkāpēm bagāta. Jau ievadā jūtama dramatisma priekšnojauta, liela loma ir deklamatoriskai izteiksmei. Spriegu gaisotni rada izteiktās tempa maiņas, akcentuācija un pēkšņie dinamikas pavērsieni.

Arī Armanda Ābola spēlei raksturīga impulsivitāte, improvizatoriska brīvība. Tomēr pamattēmas izklāstā Ābols, atšķirībā no iepriekš aplūkotajiem interpretiem, akcentē miniatūras lirisko šķautni un spēlē melodiju sevišķi dziedoši. Arī vidusposms *Agitato subito* skan drīzāk liriski un skumji. Tieši tāpēc jo skaudrāku, spēcīgāku kontrastu rada dramatisks pavērsiens prelīdes turpinājumā (no *scherzando, misterioso*).

#### 3.3.2.2. Otrā prelīde *E dur* interpretācijas spoguļi

Promocijas darbā salīdzinātas Hermaņa Brauna (1962), Vilmas Cīrules (1975), Valda Janča (1989), Artura Ozoliņa (2002) un Armanda Ābola (2009) atskaņojuma versijas.

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 savijņojoša, aizrautīga muzicēšana vidusposmā; taču dinamikas gradācijas nav pārspīlētas – atskaņojums ir vienkāršs, viegli uztverams. No aplūkotojām interpretācijām Brauna versijā visstingrāk ievērotas Garūtas dotās nošu teksta un dinamikas norādes. Ritma jomā nevalda statika, tomēr nav arī pārāk lielu *rubato*.

Vilmas Cīrules atskaņojumā Otrajai prelīdei raksturīgs idillisks, apgarots miers un meditātīva izjūta – tieši tās īpašības, ko ir vēlējusies izcelt pati komponiste, skaņdarba sākumā sniedzot norādi *Andante meditativo*. Šo rāmo, apgaroto raksturu nosaka pianistes līdzsvarotā un pārdomātā spēle, kā arī tembrāli bagātais tonis. Tomēr Cīrule, šķiet, nav tiekusies uz spontānu aizrautību, improvizatorisku brīvību, uz ko varētu norādīt komponistes otra remarka – *Tempo rubato*, kā arī daudzās tempa maiņas.

Valda Janča atskaņojumā Otrajai prelīdei, līdzīgi kā daudzām citām viņa interpretācijām, raksturīgs lēns, nesteidzīgs temps. Nereti tiek izcelta kāda skaņdarba vieta, kas iepriekš interpretiem paslīdējusi garām nemanīta. Atskaņojumam kopumā raksturīgs improvizatoriski tverts *rubato*: kavēšanās pie atsevišķām skaistām harmonijām, tās īpaši izbaudot, mijas ar impulsīviem jūtu uzliesmojumiem, plašums un nosvērtība, pat smagnējība – ar negaidītiem, dramatiskiem akcentiem.

Arī pianista Artura Ozoliņa sniegunam tipisks improvizatoriski tverts *rubato*, tomēr spēles kopiespāids ir pavisam cits – emocionāli, trauksmains, *lidojošs*, sevišķi spilgti izcelta mūzikas *skrajbiniskā* šķautne (piem., nesagatavotais, straujais *crescendo* 11., 12. taktī). Kulminācija 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.

Armanda Ābola spēlē sevišķu uzmanību piesaista neierasti daudz lietotais pedālis prelīdes sākumos. Rodas ilūzija, ka skaņas nāk no tālienes un telpas distances ietekmē sirreāli saplūst, liekot klausītājam iegrimt savveida skaņu plīvurā. Zem šī plīvura, kaut arī tikko jaušama, tomēr ļoti filigrāni un skaidri artikulēta gan melodiskā līnija, gan polifonijas elementi. Interesanti, ka interprets dažviet neievēro autorei remarkas dinamikas jomā, tomēr arī viņa piedāvātā dinamika versija ir pārliecinoša.

### 3.3.2.3. Būtiskāko interpretācijas aspektu salīdzinošs izvērtējums

Šajā nodaļā paustie secinājumi radušies, salīdzinot abu plašāk aplūkoto preližu ieskaņojumus ar citu komponistes klavierdarbu skaņierakstiem.

Garūtas klaviermūzikas interpreti – 21. gadsimta pianisti (Armands Ābols, Arturs Ozoliņš, Juris Žvikovs u. c.) – lai arī nelielā mērā, tomēr tiecas izraudzīties ātrākus **tempus** nekā 20. gadsimta mūziķi (Vilma Cīrule, Daina Vīlpa u. c.). Savukārt laikabiedru atmiņas (Pumpure 2007) liecina, ka pati Garūta devusi priekšroku lēniem tempiem, kas ļauj labāk uztvert viņas mūzikas daudznozīmīgās pauzes, harmonijas kolorīta un dinamikas nianses. Tas aktualizē jautājumu, vai laikmetīgo pianistu tiece uz salīdzinoši ātrākiem tempiem saderas ar Garūtas mūzikas būtību. Tomēr veiktā skaņierakstu analīze apliecina, ka šāda saderība ir iespējama: svarīga loma kopiespaida veidošanā ir ne tik daudz tempam pašam par sevi, cik dažādu mūzikas valodas aspektu mijiedarbei.

**Dinamikas** plāksnē nodalāmi divu veidu pianisti: vieni, kas *neiegrimst* sīkās dinamikas niansēs un kā galveno mērķi izvirza kopējo pakāpenisko virzību uz kulmināciju (Vilma Cīrule, Daiga Blumberga, Daina Vīlpa, Hermanis Brauns, Juris Žvikovs), un otri, kas improvizatoriski brīvi ļaujas dinamikas pavērsieniem, nedaudz riskējot ar *sadrumstalotu* formveidi, taču radot mūzikā spontāna tiešuma dvesmu (Valdis Jancis, Arturs Ozoliņš, Armands Ābols). Pārliciecināšu iespaidu iespējams panākt abējādi.

Lielu vērību Garūta savos klavierdarbos veltījusi **artikulācijai**: nošu teksts ir piesātināts ar *tenuto*, *staccato* apzīmējumiem, dažādu līgu remarkām. No aplūkotajiem pianistiem šīs nianses visizteiksmīgāk izceļ Arturs Ozoliņš; taču kopumā interpretiem šajā interpretācijas aspektā būtu vērts vairāk iedziļināties.

Atšķirīga ir pianistu attieksme pret Garūtas klaviermūzikā tik būtiskajiem **pedalizācijas** efektiem. Ir mākslinieki, kas dāsni izmanto pedāli kolorīta bagātināšanai (Armands Ābols, Hermanis Brauns, Valdis Jancis), un arī tādi, kas lieto šo līdzekli askētiski (Daina Vīlpa, Daiga Blumberga, Vilma Cīrule un Arturs Ozoliņš). Viena vai otra varianta izvēle iespaido mūzikas raksturu, kā arī atspoguļo interpreta piederību tai vai citai klavierspēles skolai – piemēram, skopais pedāļa lietojums Ozoliņa spēlē saistāms ar viņa studijām pie franču skolas pārstāves Nadjas Bulanžē.

Teju vai ikviena no iepriekš analizētajām klavierdarbu interpretācijām iezīmīga ar kādu īpašu, tikai tai raksturīgu niansi vai izteiksmes īpatnību. Šādu nianšu izpētes galvenā vērtība: tā palīdzēs nākotnes pianistiem veidot savas, jau citam laikmetam atbilstošas, bet arī priekšgājēju pieredzē sakņotas Garūtas mūzikas interpretācijas.

## 4. NODAĻA

### INSTRUMENTĀLIE KAMERANSAMBLI UN TO INTERPRETĀCIJA

#### 4.1. Žanru spektrs un tēlainība

Salīdzinot ar klaviermūziku, Lūcijas Garūtas instrumentālajos kameransambļos krietni spilgtāk ir izteikta minorīguma un bemolu sfēras dominante. Acīmredzot vijoles vai čella tembrs komponistes uztverē saistījies ar *tumšu*, dziļu skaņu. Kopumā viņas kameransambļa darbos varam nodalīt vairākas satura vadlīnijas:

- romantiski, smeldzīgi sapņojumi – galvenokārt daiļrades agrīnajā periodā,
- folklorisku iespaidu tvērums – dažādos daiļrades periodos,
- reliģisku noskaņu izpausmes – dažādos daiļrades periodos.

Pirmās divas satura vadlīnijas visumā ir kopīgas daudzziem 20. gadsimta pirmo divu trešdaļu latviešu komponistiem; sasaucas arī atbilstošais žanru loks (elēģijas un elēģiskas noskaņas miniatūras vai episki vēstoši, balādiski darbi). Toties trešā sfēra – reliģisku noskaņu izpausmes – instrumentālā kameransambļa žanrā latviešu mūzikai nav īpaši raksturīga; tā atspoguļo tieši Garūtas radošo meklējumu savdabību.

#### 4.2. Instrumentālo kameransambļu stila ietekme uz interpretāciju

Garūtas instrumentālo kameransambļu klāstā dominē skaņdarbi lēnos tempos. Virtuozais elements sastopams ļoti reti, jo komponiste acīmredzot pamatā uztvērusi vijoli un čellu kā melodiskos instrumentus. Tomēr var minēt vairākas potenciālās interpretācijas problēmas:

- **soloinstrumenta** spēles aspektā – galējo reģistru izmantojums, kas izmaina mūzikas tembrālo nokrāsu – vērš to spriegāku, ienes nemieru, trauksmi; bieži arī tiešs, negaidīts galējo reģistru līdzāsnostatījums, kas ietver milzu lēcienus un var sagādāt intonatīvas grūtības interpretam;
- visai bieži – soloinstrumenta spēle bez pavadījuma. To noteikusi vēlme parādīt stīgu instrumenta ekspresiju visā tās pilnībā, pat *atkailināti*, bez jebkāda citu tembru piejaukuma. Interpretam šādos posmos nepieciešama spēja monoloģiski brīvi, deklamatoriski *rečītēt*;

- štrihu nesakārtotība – kontentanalīzes gaitā tika secināts, ka tieši šis aspekts šķiet būtisks intervētajiem Garūtas kameransambļu atskaņotājiem (Meija 2010, Ostrovska 2010, Bezprozvanovs 2010, Švolkovskis 2010). Solopartijas štrihī daudzviet atstāti paša interpreta ziņā (te iezīmējas atšķirība no Garūtas darbu klavierpartijām un klavieropusiem, kur ir ļoti smalki, niansēti izrakstīti dažādi artikulācijas paņēmieni);
- **klavierpartijā** – dominē *lielās* tehnikas paņēmieni, tāpēc pianistam jāaptver plašs diapazons, vērienīgas akordu un oktāvu (t. sk. dubultoktāvu) kaskādes, nereti ļoti skanīgā dinamikā;
- **soloinstrumenta un klavieru saspēlē** – dažādas polifonās domāšanas izpausmes. Klavierpartija gandrīz nekad nav tīri *pavadoša* – tā ietver daudzas nozīmīgas intonācijas un atbalsis no solo melodijas;
- **formveides** jomā – komponistei tuvā variācijveida attīstība. Interpretiem īpaši rūpīgi jāizceļ nianses, jo tieši tās ar savu nokrāsu dažādību palīdzēs neieslīgt monotonijā, statikā, kas jo sevišķi bīstama ir lēna tempa darbos.

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

#### 4.3.1. Kopējās vēsturiskās aprises

4.3.1. nodaļā iezīmēts Garūtas instrumentālo kameransambļu atskaņotāju loks dažādos vēstures periodos. Secināts, ka viens no populārākajiem un skaņierakstos visbiežāk fiksētajiem darbiem bijis Klavieru trio. Īpaši nozīmīga vieta tam bijusi kādreizējā Latvijas filharmonijas trio – pianista Valda Janča, vijolnieka Jura Švolkovska un čellista Māra Villeruša – repertuārā. Bez tam Klavieru trio izceļams kā viens no latviešu klasiķu kamerdarbiem, kas raisījuši laikmetīgo ārzemju interpretu interesi; tam vairākkārt pievēršusies Āzijas (Japānas un Dienvidkorejas) atskaņotājmākslinieki, kā arī Altenberga trio no Austrijas. Daudz spēlēta arī *Nožēla* vijolei un klavierēm un *Daina* vijolei un klavierēm.

#### 4.3.2. Lūcijas Garūtas Klavieru trio dažādu zemju mākslinieku sniegunā

Plašākai analīzei izraudzītas trīs dažādas Klavieru trio interpretācijas, jo tās sniedz interesantu iespēju salīdzināt: kā Garūtas mūziku uztvēruši latviešu un kā – cittautu mākslinieki, dažādu pasaules reģionu pārstāvji. Te jāatgādina, ka skaņdarbu caurstrāvo latvisks kolorīts – līdzīgi kā nedaudz vēlāk tapušajā Klavierkoncertā, fonu psiholoģisko pārdzīvojumu atklāsmei veido tautas mūzikas citāti, kas ievīti visās daļās. Klavieru trio interpretācijas izraudzītas vēl kāda iemesla dēļ – šis ir apjomā vārienīgākais un izteiksmē daudzveidīgākais Garūtas kamerdarbs. Tādējādi tā atskaņojumi atklāj daudzas iezīmes (problēmas, to iespējamās risinājumus), kas raksturo komponistes kameransambļu interpretāciju kopumā.

Plašāk raksturoti trīs ansambļu skaņieraksti. 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, Amīrams Gancs un Aleksandrs Geberts, 2007).

Vērtējot šo ieskaņojumu radīto kopiespaidu, secināts, ka tajos spilgti izpaužas 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 pašā laikā interpretācijai reizēm trūkst formas izjūtas lielās līnijās, plaša, vārienīga skanējuma – iezīmju, kas piemīt 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. Latvijas filharmonijas trio sniegumu 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 rakurs triju interpretāciju salīdzinājumā atspoguļo pianista darba specifiku un saistīts ar pedālizāciju. Āzijas trio spēlē pedālis lietots skopi, atskaņojums daudzviet šķiet pārlieku sauss. Visairautīgāk 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, filigrānas



pustoņu saspēles, liekot par pedāli tikai nojaust, taču nelietojot to plaši un ilgstoši. Tā ir augsta meistarība, jo jāatceras, ka pedālis ir tikai līdzeklis koloristikas veidošanā.

Lai cik spilgts būtu Altenberga trio sniegums, visatbilstošākā skaņdarba idejai šķiet Latvijas filharmonijas trio spēles maniere – smagnējais spēks un izteiksmes tiešums, kas rosina asociācijas ar latvisko zemes arāja tēlu (temps dažviet apzināti tiek *vilks atpakaļ*, nedaudz uzsverot gandrīz katru taktsdaļu). Šādu atskaņojuma manieri pirmām kārtām, domājams, noteicis pianists Valdis Jancis, jo arī viņa solospēlei ir raksturīga samērā lēnu, nesteidzīgu tempu izvēle, kas ļauj ilgāk pakavēties pie dažādām niansēm. Tomēr arī Altenberga trio muzicēšanas vieglums un poēzija atklāj būtisku komponistes personības šķautni.

### 4.3.3. Galvenās tendences Lūcijas Garūtas instrumentālo kameransambļu interpretācija

Salīdzinot trīs aplūkotās trio versijas ar citu Garūtas kameransambļu atskaņojumiem, izkristalizējas vairākas tendences, kas izklāstītas turpinājumā.

**Vispārējās koncepcijas** ziņā komponistes kameransambļa darbi bieži piedāvā interpretācijas alternatīvu – akcentēt dramatisko vai lirisko šķautni. 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. To rāda arī Latvijas filharmonijas trio un Altenberga trio sniegums, kas dažā ziņā uztverami kā pretpoli. Latvijas filharmonijas ansambļa spēle iezīmīga ar spēcīgām kulminācijām, dramatismu, ekspresiju – jo īpaši spilgti tā izpaužas Klavieru trio pirmajā daļā. Altenberga trio versija ir daudz smalkāka, klusināta, liriskām niansēm bagāta, vijīga un elastīga. Līdzīgu divējādību vērojam, arī salīdzinot divas *Lūgšanas* versijas (abi ieraksti 2002): vijolniece abos gadījumos ir Rasma Lielmane, bet klavierpartiju vienā versijā skaņierakstā spēlē Arturs Ozoliņš (sāpju pilna, ekspresīva, aizrautīga lūgšana Visaugstākajam, izteiksmīgi *izrūnājot*, it kā *izrečītējot* katru intonāciju; spēlē dominē *rubato*, kontrasti), otrā – Ventis Zilberts (klusā lūgšana pusbalsī, introvertas, intīmas pārdomas, nedaudz ar filozofisku noslieci; spēlē dominē vienmērīgs plūdums).

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: viņi paspēj iedziļināties mūzikas niansēs, kas sevišķi svarīgi liriskajās epizodēs. Tomēr šo salīdzinājumu nevar absolutizēt, jo kameransambļa miniatūru ieskaņojumos spilgtu sniegumu rāda arī ātrāka tempa piekritēji (piem., Valdis un Ieva Zariņi *Dainā*, 1977), tātad svarīgs nevis temps pats par sevi, bet konteksts. 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 lietišķo pulsa vienmērību (kā tas ir Āzijas trio sniegumā).

Vēl viens kameramuzicēšanas kontekstā nozīmīgs aspekts ir **ansambļa atskaņotājpartiju attiecības, spēles balanss** (dinamikas, tembra, frāzējuma ziņā). Garūtas polifonā domāšana ne viscaur paredzējusi instrumentiem vienotu frāzējumu. Reizēm pat ir pamats veidot savdabīgus frāzējuma un tēlainos *kontrapunktus* dažādās partijās, un Klavieru trio ietvaros visazartiskāk šo iespēju izmantojis Altenberga trio.

No miniatūru ieskaņojumiem vislielāko dažādību frāzējuma un dinamikas balansa ziņā vērojam *Nožēlas* interpretācijās. Pirmajā modelī (Rasma Lielmane – Ventis Zilberts, 2002) abu atskaņotāju attiecībās valda frāzējuma un dinamikas *polifonija* (katrs veido savu līniju, to atšķirības viegli uztveramas), otrajā (Valdis Zariņš – Ieva Zariņa, 1977) – frāzējuma un dinamikas *homofonija* (vijoles solo priekšplānā, klavieres tam pilnībā pielāgojas, klusinātas), bet trešajā (Tatjana Ostrovska – Dzintra Erliha, 2010) – frāzējuma un dinamikas *unisons*: visi *crescendo*, *diminuendo* un citas skanējuma gradāciju maiņas abu instrumentu partijās atveidotas vienādi. Tādējādi *Nožēlas* interpretācijas savā ziņā sintezē tendences, kas raksturo atskaņotājpartiju attiecības arī citos Garūtas instrumentālajos kameransambļos.

## 5. NODAĻA

### VOKĀLĀ KAMERMŪZIKA UN TĀS INTERPRETĀCIJA

#### 5.1. Dzejas avoti

##### 5.1.1. Lūcija Garūta – dzejniece

Lūcija Garūta jau kopš bērnības aizrautīgi darbojusies arī literārās jaunrades jomā. Viņa ir daudzu savu solodziesmu vārdu autore. 5.1.1. nodaļā analizētas Garūtas solodziesmu tekstu satura un formas īpatnības, akcentējot sasauces ar komponistes mūzikas valodas raksturiezīmēm.

Kopumā Garūta 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 otros var nodalīt no mūzikas kā patstāvīgu dzeju (*Vakara blāzmā, Aijā dziesmiņa, Tautai* u. c.). Otrā veida tekstos spēcīgāk ir izteikta dzejas simetrija, atskaņas, izteiksmīga un bagāta valoda. Analizējot tekstu un mūziku, konstatējam kādu likumsakarību: jo dziesmai spilgtāks, krāšņāks, patstāvīgāks teksts, jo vienkāršāks un *pavadošāks* ir tā iemiesojums mūzikā (tas izpaužas *Aijā dziesmiņā, Vakara blāzmā* un dziesmā *Dzimtene pavasarī*). Un otrādi – 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.

Salīdzinot dažādu solodziesmu (tostarp *Mans sapni* un *Draugs*) tekstus, atklājas vairākas Garūtas dzejai raksturīgas iezīmes:

- dziesmas bieži sākas ar uzrunu un tādējādi apliecina sevišķu tiešumu, izteiksmību, degsmi, vērstoties pie uzrunātā objekta;
- sākumuzrunas vārdi nereti tiek atkārtoti divreiz vai pat trīsreiz, turklāt šis atkārtojums ietver emocionālu kāpinājumu un lēnām paplašina sākotnējo tekstu. Te vērojama sasaukšanās ar paņēmienu, ko komponiste izmantojusi arī savā mūzikā – daudziem viņas kamerdarbiem raksturīgo sākummotīva variēto, paplašināto atkārtojumu;
- Garūta mīl dzejoļa noslēgumā tieši vai variēti atkārtot teksta sākumrindiņas. Resp., mūzikai raksturīgo reprīzes principu viņa labprāt attiecina arī uz dzeju. Šī īpatnība visvairāk raksturīga intīmi liriskas noskaņas dziesmām.

Īpašs dzejoļa tips sastopams vairākās Garūtas 20. gadu nogales dziesmās – *Kaukāza bērna dziesma svešumā, Džanemas dziesma* (sākotnējā nosaukumā *Bezvārda*

*ilgas*), *Skumstošā mīla*. To kopīga īpatnība: dzeja veidota kā sāpīgu, līdz pat beigām tā arī neatbildētu jautājumu virtene. Raksturīgs ir anaforas princips, kas šajā gadījumā pasvītro monotono noskaņu. Iespējams, šo dziesmu ievirze atspoguļo komponistes tā brīža personiskos pārdzīvojumus, ko raisīja attiecības ar Žoržu Kruzā.

Garūtas dzejā bieži pieminēti romantiķiem tuvi simboli – zvaigznes, jūra, kalni, saule, gaisma. Turklāt gaismas, debesu, saules tēls nereti parādās dziesmās, kurās ieskandināta komponistei tuvā lidojuma tēma un mūzikas valodā jūtama sasaukšanās ar Skrijabina skaņurakstu (piem., dziesmā *Kvēlot, liesmot, sadegt*, 1929). Šī un vairākas citas Garūtas solodziesmas sagatavo ceļu uz vienu no viņas monumentālākajiem darbiem – oratoriju *Dzīvā kvēle* ar Jāņa Raiņa vārdiem (1966).

### 5.1.2. Citu autoru dzeja Lūcijas Garūtas vokālajos kamerdarbos

Šajā nodaļā plašāk raksturoti galvenie Garūtas sadarbības partneri – tie autori, kuru dzejai viņa pievērsusies visbiežāk:

- Fricis Bārda (visplašāk pārstāvēts agrīnajās dziesmās); vienojošs motīvs abu jaunradē ir simboli, kas saistīti ar debesīm, kosmosa plašumu – zvaigznes, zilā krāsa (*Zvaigznes un zeme* u. c.);
- Kārlis Skalbe – viņa dzejai Garūta pievērsusies galvenokārt brieduma gadu darbos (no 1939). Skalbes dzejas tvērumam Garūtas mūzikā (piem., *Rudens, Lietiņš*) raksturīgs īpašs smalkums, trauslums, vienkāršība, lakonisms, klusināta dinamika – ne veltī literatūrā uzsvērts, ka Skalbe bija *klusuma burvis* (Mauriņa 1955: 169–186). Tāpēc dziesmās ar Skalbes vārdiem nav Garūtai citviet tik raksturīgā plašuma, aizrautības, patētisko kulmināciju. Ilustratīvais pavadījums nepretendē uz patstāvīgu lomu;
- Vilis Plūdonis – viņa dzeja Garūtas solodziesmās parādās kopš 30. gadiem. Interesanti, ka pirmām kārtām tajās atspoguļojas nevis šim autoram tik tuvā dabas lirika, bet cita viņa daiļrades šķautne – traģika, depresija, pesimisms (*Viens no daudziem, Viena no daudzām*);
- Jānis Rainis – lielākoties Garūta viņa dzejai pievērsusies mūža otrajā pusē, kopš 1940. gada. Komponisti saistījis galvenokārt filozofiski ētisku ideju sludinājums un dabas motīvi (*Kalnā kāpējs, Mēness laiva* u. c.). Iespējams, dziļo interesi par Raiņa dzeju rosinājusī Garūtas draudzība ar Zentu Mauriņu, kura plašāk pētījusi Raiņa literāro mantojumu;

- Andrejs Eglītis – viņa dzeja izmantota galvenokārt kara gados tapušajās solodziesmās. Tajās savijas patriotiski un reliģiski motīvi. No Garūtas vēstulēm Eglītim (glabājas Rakstniecības un mūzikas muzejā) izriet, ka šim dzejniekam bijusi īpaša loma komponistes dzīvē. Subjektīvi personiskais faktors – Garūtai jau no dabas piemītošā kvēlā emocionalitāte – apvienojoties ar laikmeta (kara gadu) gaisotni, iedvesmojis vērienīgu, dramatisku solodziesmu tapšanu.

## 5.2. Oriģināldarbu tematikas vadlīnijas un to ietekme uz mūzikas valodu

5.2. nodaļā sīkāk pētītas iezīmes, kas raksturīgas dažādas 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. Šīm dziesmām raksturīga improvizatoriska ievirze, to apliecina biežās metra un tempa maiņas, kā arī brīvdalījums (jo īpaši trioles), kas mūzikas skanējumam piešķir izrakstīta *rubato* iespaidu (*Mans sapni, Šķīroties, Nāras dziesma* u. c.). No abiem Garūtas mūzikai tipiskajiem formveides principiem – strofiskums un trijdaļība – šīs grupas dziesmās dominē otrs, turklāt parasti tas saistīts ar noteiktu tēlainās attīstības modeli: rāms, mierīgs, sapņains sākumposms, sekojošs strauji brāzmains attīstoša tipa vidusposms un noslēgumā – atgriešanās pie sākotnējā, mierīgi plūstošā mūzikas materiāla (*Mans sapni* u. c.). Interesanti, ka tāda pati uzbūve ir arī Četrām prelīdēm klavierēm solo; starp klavierdarbiem tieši šis opuss mūzikas valodas ziņā visvairāk sasauca ar mīlas lirikas tvērumu vokālajā kameramūzikā. Klavierpartija mīlas tematikas dziesmās ir izteikti sarežģīta, virtuoziem elementiem bagāta (piem., *Zvaigžņu naktī, Mans sapni* u. c.).

Austrumu tematika Garūtas solodziesmās (*Džanemas dziesma, Kaukāza bērna dziesma svešumā*) savijas ar mīlas lirikas sāpīgajām lappusēm (nepiepildīto ilgu motīvi) vai filozofisku ievirzi (*Kalnā kāpējs*). Kopīgas šo dziesmu iezīmes ir lēns temps, minorīgums, *tumšās* bemolu tonalitātes (*c, f, d*), *tukšo* kvintu kolorīts kā vientulības, tāluma simbols. Pretstatā citu solodziesmu bieži sarežģītajam, muzikāli patstāvīgajam pavadījumam austrumnieciskās tematikas dziesmās tas ir askētisks – statiskā, it kā sastingušā akordu kustībā, nav virtuozu pasāžu, piem., izteiksmīgi virmojošu trioļu. Liels ir klusuma brīžu – paužu, daudznozīmīgu fermātu – īpatsvars. 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.

Vairākas satura līnijas – dabas apdziedājums, bērnu dziesmas un bērņības atmiņu dziesmas, veltījumi mīļiem cilvēkiem – saistītas ar kopīgām īpatnībām dzejas un mūzikas traktējumā: tekstam raksturīgs biežs deminutīvu izmantojums, harmonijai – krāsainība, lielākoties ( kaut arī ne vienmēr) diatonikas, ietvaros, melodikai – pentatonisks kolorīts. Šīs tematikas dziesmas varētu iedalīt divās grupās:

- dabas/bērņības poēzijas raisītie iespaidi ir centrā (*Lietņš, Rudens, Dzimtene pavasarī, Pavasars nāk, Aijā dziesmiņa*). Šīs dziesmas bieži vieno pavadījuma formulas nemainība visa skaņdarba gaitā – trāpīgi atrasta kolorīta nianse vai harmonijas krāsa. Samērā bieži sastopama divstrofu uzbūve, kur otrajā strofā klavierpartija atkārtojas augstākā reģistrā un vēl klusākā dinamikā (*Dzimtene pavasarī un Aijā dziesmiņa*; te sasauce arī ar gaišākajiem instrumentālajiem kamerdarbiem, *Teiku* vijolei vai čellam ar klavierēm, *Dainu* vijolei ar klavierēm). Izmantota arī strofu forma, kas modulē vai novirzās uz trijdaļu formu (*Mazās bārenītes dziesmiņa, Pavasars nāk*);
- no sākotnējā dabas/bērņības tēlojuma komponiste skaņdarba gaitā aiziet uz citu izjūtu sfēru – nepiepildītu ilgu, vienkārši smeldzes noskaņu (*Ziemas pasaciņa, Vakara blāzmā, Bērna sirds*). Šo dziesmu klavierpartija ir krietni izvērstāka, daudzkrāsaina, formveidē dominē trijdaļība ar lielu, patētisku kulmināciju vārienīgā faktūrā (bieži nonakords).

Īpašu vietu Lūcijas Garūtas daiļradē ieņem patriotiskas ievirzes dziesmas, kuru īpatsvars pieaug jau 30. gadu daiļradē un jo sevišķi 40. gadu pirmajā pusē. 30. gadu patriotiskajās dziesmās zīmīga arī pārsvarā diatoniskā mūzikas valoda un pentatonikas kolorīts (*Kas tie tādi spēka vīri* u. c.). 40. gadu dziesmās patriotiskā līnija tverta dramatiskāk, bieži arī hromatiski piesātināti (*Lūgšana, Savā zemē* u. c.). Kopējas iezīmes, kas dominē šīs tematikas dziesmās, ir minora tonalitāte (tomēr noslēgums bieži himnisks, mažorīgs – piem., *Ziemciešu tauta*), liels zemā reģistra īpatsvars, oktāvu dublējumu nozīmīga loma, korāliskais ritums pavadījumā.

30. gadu beigu un 40. gadu pirmās puses dziesmās būtiska ir arī reliģiskā tēma (*Krusts jūras krastā, Lūgšana, Viss, viss nu vienā vārdā likts, Krastā*). Tās risinājumā

parādās atsevišķas baroka stila zīmes, kas gan neizvirzās priekšplānā, bet ir iekausētas pamatos romantiskajā mūzikas valodā. Raksturīgas ir, piemēram, krusta figūras kontūras dziesmas *Krusts jūras krastā* melodikā (5.–6. t.); minorīga darba noslēgums ar saskaņu vienvārda mažorā (*Lūgšana*); mūzikas retorikai tipiskā sekošana dziesmas *vārdam*, proti, ar tām vai citām mūzikas valodas izmaiņām īpaši izcelti tekstā pieminētie reliģiskie simboli (*Krusts jūras krastā*, 49. t.; *Bērna sirds*, 30. t.; u. c.).

Gan patriotiskās, gan reliģiskās tematikas dziesmas iezīmē kādu jaunu tendenci arī Garūtas kamermūzikas formveidē: ienāk kontrasta sastatforma, jo pretstatījums starp abām sfērām – no vienas puses, smeldzes, cilvēcisko sāpju, ilgu tēmu, no otras, korālisko izteiksmes sfēru (reliģiskā mierinājuma vai dzimtenes tēmu) – ir maksimāli saasināts (piem., *Krusts jūras krastā*, *Ziemciešu tauta*; sal. ar *Largo e andante religioso* vijolei un klavierēm). Kopīgs šīs tematikas dziesmām ir arī bieži sastopamais baznīcas zvānu atveids klavierpartijā (*Draugi, Drūmās dienās, Liec ausi pie zemes un klausies* u. c.).

Aicinājuma tematikas dziesmas ir viena no spilgtākajām Garūtas vokālās daiļrades sfērām, kas izriet no pašas komponistes personības īpatnībām – milzīgas iekšējās izturības, spēka un cīņasspara. Šo dziesmu tekstam ļoti raksturīgs kvēles, liesmas tēls (*Kvēlot, liesmot, sadegt; Trīs mācības; Viņu spēks*); gandrīz vienmēr tās sākas ar uzrunu. Harmoniskajā valodā vairāk kā citām dziesmām raksturīgi spēji enharmoniski pavērsieni, kas izceļ spožumu, jūsmīgo raksturu – īpaši kulminācijas zonās. Klavierpartijā ienāk strauji, impulsīvi un ar *skrjabinisku* pēkšņumu iezīmīgi sešpadsmitdaļu vai trīsdesmitdivdaļu motīvi (*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. Krietni biežāk tajās sastopama orķestrāla faktūra. Daudz līdzības arī noslēgumos – visām aicinājuma tematikas dziesmām raksturīga enerģiska izskaņa ar kulmināciju (*f* vai *ff*), dzejā bieži ar izsaucēju (*Uz cita krasta* u. c.). Formas ziņā, līdzīgi kā patriotiskās un reliģiskās tematikas dziesmās, valda lielāka daudzveidība un arī tieksme uz izvērstākām formām nekā citas tematikas ietvaros. Līdzās strofu formai izmantots rondo (*Kvēlot, liesmot, sadegt*), kontrasta sastatforma (*Liec ausi pie zemes un klausies*). Dominē daudzdzīmju mažora tonalitātes (*Uz cita krasta – H dur; Tu atkal te – Des dur; Trīs mācības – Fis dur; Nāc, dosimies droši – As dur*). 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 otrā strofa izklāstīta kvintu augstāk).

Plašāk analizēta solodziesma *Liec ausi pie zemes un klausies*, kur aicinājuma tematika savijas ar patriotiskiem motīviem. Šajā skaņdarbā lakoniski realizēta Skrjabina mūzikai raksturīgā virzība no viestrauslākā uz grandiozāko – resp., kontrasta sastatformas ietvaros atklāta pati ekstāzes ideja. 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, gaišā raksturā, bez dramatisma (*Sudrabota zīle brēca, Ak tu manu kumeliņu, No jūriņas izpeldēja, Mana balta māmuliņa*, kā arī tercets *Ieva ziedēj` ar ābeli*). Otru grupu raksturo attālināšanās no tautas melodijas vienkāršā skaņuraksta un tuvināšanās dramatiskākajām solodziesmām; mūzika gūst psiholoģiski piesātinātu, daudzšķautņainu un ekspresīvu izteiksmi. Tieši klavierpartija izceļ tēla dramatisko dimensiju (piem., *Ej, saulīte, drīz pie Dieva* otrajā strofā iezīmīgs ir klavieru neierasti zemais reģistrs, kas ietiecas kontroktāvā, hromatiskā melodiskā līnija, kā arī punktētais trīsdesmitdivdaļu ritms triolēs labās rokas partijā; tas priekšvēsta vairākas kara gadu solodziesmas, piemēram, *Ziemciešu tauta, Vētra*).

Abos apdaru veidos vērojama saikne ar citiem Garūtas daiļrades žanriem. 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 kamermūzikas izteiksmes līdzekļu skalu visā to daudzpusībā.

### 5.4. Vokālās kamermūzikas stila ietekme uz interpretāciju

Šajā nodaļā raksturotas tās Lūcijas Garūtas vokālās kamermūzikas iezīmes, kuras pelnījušas potenciālo interpretu īpašu ievērtību.



Interviju kontentanalīzes gaitā secināts, ka mūsdienu dziedātāji – Garūtas kamermūzikas interpreti – atzīst par sarežģītu viņas solodziesmu **vokālās partijas melodiku**. Galvenās grūtības rada

- plašais diapazons (piem., solodziesmas *Šķiroties, Zvaigznes un zeme*; šai ziņā iezīmējas analogija ar Garūtas klavierdarbiem),
- 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 – ilustrāciju vārdiem *vistumosos dziļumus* – nosaka balsts uz dominantes nonakordu ar pazeminātu (harmoniskajā mažorā) un vēlāk ar paaugstinātu kvintu, kas akcentē *garūtisko* pamazinātas tercas nokrāsu (5. t.).

**Vokālās un klavierpartijas attiecības** reizēm ir tik komplicētas, ka klavierpartija dziedātājam 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 tercas attiecības. Bieži vien tas atkal izriet no Garūtai raksturīgās harmoniskās valodas:

- septakorda vai nonakorda ar *tumšo* pazemināto tercu – piemēram, dziesmā *Ziemiešu tauta* (22., 24. t.; DD<sub>7</sub><sup>-3</sup>), arī dziesmā *Vētra* (20., 22. t. – VII<sub>7</sub><sup>-3</sup>),
- nonakorda prīmas un nonas vienlaicīga skanējuma (piem., *Ziemiešu tauta*, 40. t.).

Pati **klavierpartija** bieži ir gan tehniski, gan saturiski komplicēta, tā iekļauj polifonus elementus un virtuozas pasāžas. Lielu iedziļināšanos un gluži *solistisku* pianistisko meistarību prasa pavadījumos sastopamā remarku un štrihu daudzveidība (*Dzimtene pavasarī, Vakara blāzmā, Zilītes vēsts* u. c.) – krietni bagātīgāka nekā citu tālaika latviešu komponistu solodziesmās. Raksturīgi, ka nesakrīt kreisās un labās rokas spēles veids. Šo artikulācijas nianšu filigrānajā smalkumā jaušama tuvība franču pianisma tradīcijām – piemēram, Kloda Debisī un Morisa Ravela daiļradei.

Atsevišķas Garūtas solodziesmas uz viņas laika latviešu vokālās mūzikas fona izeļas ar ļoti detalizēti izrakstītu pedalizāciju. Interpretu vērību pelnījis arī savdabīgais reģistru izmantojums klavierpartijā. Bieži vien komponiste liek vienlaikus skanēt galējiem – ļoti augstajam un ļoti zemaļam reģistram, tādējādi radot tāluma efektu (*Mēnesnīca*, klavieru ievads un starpspēles; *Kalnā kāpējs*, klavieru ievads; daudzviet arī

*Zvaigznes un zeme, Debess un jūra*). Šī *kosmiskā* sajūta Garūtas skaņdarbos vērtējama kā novitāte tālaika latviešu solodziesmās. Atskaņotājam šāda reģistru izvēle var sagādāt tehniskas grūtības: svarīgi, lai pianists koncentrētu pietiekamu aktivitāti pirkstgalos, jo piesitiens, kas ierasts vidējā reģistrā, neatstās vajadzīgo iespaidu. Augšējais reģistrs, neraugoties uz klusināto dinamiku, nedrīkstētu zaudēt spožumu, savukārt apakšējā reģistrā jāvairās no tam *dabiski* piemītošās smagnējības.

Arī orķestrālās domāšanas iespaids uz komponistes vokālo kameramūziku (piem., pūšaminstrumentu skanējumam radniecīgas fanfaras; sīgu tremolo atveids dziesmās *Trīs mācības, Zvaigznes un zeme*; sitaminstrumenta atveids dziesmas *Ziemciešu tauta* pēdējā posmā) pelnījis interpretu īpašu uzmanību.

**Interpretāciju** saiknē ar **skaņdarba formveidi** var būtiski iespaidot Garūtai tuvais variēšanas princips. Viņas tieksme atklāt vienu un to pašu melodisko kodolu visdažādākajās harmonijas un faktūras nokrāsās sagādā arī grūtības atskaņotājiem – jo īpaši meditātīva rakstura darbos, kas rit lēnā tempā un ietver ilgstošu, ļoti pakāpenisku dinamikas pieaugumu – ceļu uz kulmināciju. Jāpārdomā, kā izcelt jaunas nianšes variēti atkārtotajā materiālā, lai nerastos vienmuļš iespaids. Piemēri ir bijīgi cildenā noskaņā veidotās, ar korālisku pavadījumu iezīmīgās solodziesmas *Draugs, Svētā mīla* un *Grūtā brīdī*, to līdzinieks klaviermūzikā – *Meditācija*.

Garūtas vokālajos kamerdarbos īpaši nozīmīgas ir formas beigu fāzes, proti, klavieru pēcspēles: bieži vien tās iezīmē spēju, klusinātu pavērsienu pēc dziedājumā valdošās himniskas apoteozes noskaņas (*Svētā mīla, Kalnā kāpējs* u. c.) Tāpēc svarīgi, lai pianists atklātu daudznozīmīgās gaismēnas un neveidotu solodziesmu pēcspēles tēlaini viendabīgā gultnē.

## **5.5. Lūcijas Garūtas vokālās kameramūzikas atskaņojums: vēsture un galvenās tendences**

### **5.5.1. Kopējās vēsturiskās aprises**

Šajā nodaļā iezīmēta Lūcijas Garūtas vokālās kameramūzikas atskaņojuma vēsturiskā kopaina. Secināts, ka visbiežāk tā skanējusi **20.–30. gados, kā arī laikposmā līdz 1944. gadam**, kad pati komponiste sadarbojās ar tālaika ievērojamākajiem dziedoņiem. Katram no viņiem Garūtas mūzikas interpretācijā bija sava *niša*. Piemēram, basbaritonam Ādolfam Kaktiņam veltītas galvenokārt plašas, spēcīgas un skanīgas dziesmas ar orķestrāli vērienīgu izteiksmi – jo īpaši aicinājuma tematikas un patriotiskās

dziesmas; tenoram Paulam Saksam uzticētas liriskas, smalki niansētas dziesmas, Marisam Vētram – gan liriskas, gan dramatiskas dziesmas. Basam Kārlim Nīcim Garūta vairāk atvēlējusī *žanra ainavas* un dziesmas, kurās parādās humoristiskā sfēra. Savukārt soprāns Zelma Gotharde-Bergkinde un mecosoprāns Herta Lūse interpretējušas galvenokārt liriskās un cildeni apcerīgās dziesmas. Soprāna Mildas Brehmanes-Štengeles atskaņotās dziesmas iezīmīgas ar visdaudzveidīgāko tēlaino amplitūdu un tehnisku sarežģītību.

**Padomju periodā** Garūtas mūzika skanēja retāk. Viena no būtiskākajām komponistes solodziesmu sfērām – reliģiskas ievirzes dziesmas, arī daudzas patriotiskās dziesmas, kas savulaik tapušas ar Andreja Eglīša un Leonīda Breikša dzeju – koncertprogrammās nedrīkstēja parādīties. Šajā laikā Garūtas mūzikas interpretu lokā iekļāvušies soprāni Žermēna Heine-Vāgnere, Dzintra Melķe-Blūma un Inta Spanovska, mecosoprāni Leonarda Daine, Laima Andersone-Silāre, Anna Šņukute, Arta Pile, Austrā Tauriņa, tenori Jānis Zābers, Kārlis Zariņš, epizodiski arī Jānis Sprogis, baritons Pēteris Grāvelis u. c. dziedātāji; koncertmeistaru vidū bijuši Vilma Cīrulle, Inta Villeruša, Māris Skuja u. c.

Arī pēcpadomju periodā Garūtas vokālā kameramūzika koncertzālēs skan samērā reti. Tomēr tai pievēršusies 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 sadarbībā ar koncertmeistarēm Silviju Deiduli un Intu Villerušu pirmoreiz pēc turpat pusgadsimtu ilga pārtraukuma Latvijas Radio ieskaņojušas vairākas padomju laikā aizliegtās karagadu dziesmas. Savukārt jau **21. gadsimtā** virkni ieskaņojumu veikuši soprāni Maija Kovaļevska un Anda Martina, mecosoprāni Baiba Berķe, Vilma Indra Vītols, tenors Ingus Pētersons, baritons Aivars Krancmanis un bass Krišjānis Norvelis. Koncertmeistara statusā šajā laikposmā bijuši Dzintra Erliha (sadarbībā ar visiem minētajiem māksliniekiem) un Pēteris Plakidis (sadarbībā ar Maiju Kovaļevsku).

### **5.5.2. Lūcijas Garūtas vokālās kameramūzikas interpretācijas pamattendences**

Salīdzinot dažādu paaudžu interpretu veiktos ieskaņojumus, varam nodalīt vairākus jautājumu lokus. Pirmais no tiem – **attieksme pret nošu tekstu**. Te iezīmējas divējāda pieeja.

Mildas Brehmanes-Štengeles un pašas Lūcijas Garūtas kopmuzicēšanai (*Aijā dziesmiņa, Mēness laiva, Lietiņš*, ieskaņots 1957) raksturīga liela brīvība nošu teksta

interpretācijā – solistes dziedājumā iezīmīgs ir biežs un nošu tekstā neparedzēts glisando, savukārt pati komponiste, atskaņojot pavadījumus, nereti atļaujas kādu harmoniju papildināt vai nomainīt; abu ansambļim tipisks arī spilgti izteikts *rubato*. Līdzīgs muzicēšanas stils vērojams Hertas Lūses un Anatolija Bērzkalna ierakstā dziesmai *Grūtā brīdī* (gads nav zināms). Romantisks *rubato*, izklausot katru niansi, un nosliece uz lēniem tempiem raksturīga Žermēnas Heines-Vāgneres dziedājumam (dziesma *Devēji*, ieskaņota kopā ar Vilmu Cīruli, 1971, un Intu Villerušu, 1977).

No mūsdienu dziedātājiem ekspresīvs *rubato* ir tuvs tenoram Ingum Pētersonam (*Meitēn, manu meiteni* un *Mans sapni*, 2010), mecosoprānam Baibai Berķei (*Ziemas pasaciņa* un *Kalnā kāpējs*, 2010) un baritonam Aivaram Krancmanim (*Tautai*, 2010; visos minētajos ieskaņojumos pie klavierēm Dzintra Erliha). No mūsdienu koncertmeistariem – Garūtas vokālās kamerģitaras interpretiem – improvizatorisku *rubato* vislabprātāk lieto Pēteris Plakidis (*Mēness laiva* kopā ar soprānu Maiju Kovaļevsku, 2004).

Otra veida pieeju raksturo stingra sekošana nošu tekstam, tai skaitā ritmam un autorei ieteiktajiem štrihiem, izlīdzināta, ne tik kontrastaina interpretācija. *Rubato*, turklāt minimāls, aprobežojas tikai ar tempa atkāpēm, kuras nošu tekstā piedāvā pati komponiste. Šāds muzicēšanas stils raksturīgs Jānim Zāberam (*Kaija brīnišķā*, pie klavierēm Lūcija Garūta, skaņuplate izdota 1975), Kārlim Zariņam (*Kalnā kāpējs* u. c. dziesmas kopā ar Intu Villerušu, 1971) un Leonardai Dainei (*Grūtā brīdī* kopā ar Intu Villerušu, 1977; sevišķi smalka formas izjūta un intonācijas kristāldzidra skaidrība, bez jebkādiem glisando, bez notis neparedzētām pauzēm un apstājām). No mūsdienu māksliniekiem minimālu *rubato* Garūtas mūzikas atskaņojumā lieto dziedātāja Anda Martina (*Mans sapni* u. c., 2009), kā arī Vilma Indra Vītols (*Aijā dziesmiņa* u. c., 2011; pie klavierēm Dzintra Erliha).

Katrai no šīm 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 ansambļa kopskanējumu un centienus veidot viengabalainu, nesadrumstalotu formu.

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. Daudzos

gadījumos tomēr tempu dažādība izriet nevis no paaudžu, bet gan no māksliniecisko personību atšķirības. Piemēram, divi mūsdienu dziedātāji – Aivars Krancmanis un Ingus Pētersons (visi ieskaņojumi 2010, pie klavierēm Dzintra Erliha) – abi 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* (*Mans sapni* u. c.). Šāds atskaņojuma veids, bagāts ar negaidītiem, impulsīviem *izrāvieniem*, atspoguļo viņa radošajam rokrakstam piemītošo temperamentu un dedzību. Savukārt Aivaram Krancmanim, gluži otrādi, tipisks ir lēns, deklamatoriski izteiksmīgs dziedājums; viņš mīl pakavēties pie atsevišķām intonācijām un kulminācijas taktis, pretēji Pētersonam, izceļ ar palēninājumu. Šāds interpretācijas veids gan nedaudz sadrumstalo formu, bet tajā pašā laikā atklāj visas teksta nianses, satura nozīmību un vērienu.

Interpretāciju analīze ļauj secināt, ka Lūcijas Garūtas vokālās kamerģimnāzijas atskaņojumā iezīmējas vairākas pēctecības līnijas. Mildas Brehmanes-Štengeles tradīcijas turpina jaunā dziedātāja Baiba Berķe (izcili plaša balss amplitūda, līdz ar to daudzveidīgs repertuārs). Aivars Krancmanis un Krišjānis Norvelis labprāt iekļauj repertuārā Garūtas patriotiskās, spēcīgi vārdotās dziesmas (*Tautai, Ziemeļnieku tauta, Vētra*) – šai ziņā viņus var uzskatīt par Ādolfa Kaktiņa tradīciju mantiniekiem. Ingus Pētersons turpina Paula Saksa un Marisa Vētras līniju: visspilgtāk viņš interpretē Garūtas intīmās, emocionāli niansētās dziesmas ar *rubato* un smalki detalizētām komponistes remarkām (*Meitēn, manu meiteni, Bērna sirds, Mans sapni*).

## NOSLĒGUMS

Noslēgumā izklāstīti nozīmīgākie secinājumi, kas grupēti trīs sadaļās. Tās vēltas promocijas darba trim pamattēmām – Garūtas kamerdzīvniecības jaunrades biogrāfiskajam kontekstam, stilam un interpretācijai.

Veicot komponistes dzīvesstāstam un personībai veltīto tekstuālo avotu kontentanalīzi, izkristalizējas piecas **biogrāfiskās vadlīnijas**, kas vairāk vai mazāk ietekmējušas visus viņas mūzikas žanus.

Pirmā no tām aptver galvenokārt 20.–30. gadus un saistīta ar mīlas pārdzīvojumiem. Promocijas darba gaitā pirmoreiz sniegta iespējami visaptverošs raksturojums šai komponistes biogrāfijas šķautnei, kas iepriekš literatūrā aplūkota samērā skopi. Darba autore veiktās intervijas, kā arī citu avotu studijas ļāva secināt, ka Garūtai savulaik veidojušās tuvas attiecības ar Ādolfu Komisāru (ap 1919–1921), Žoržu Kruzā (20. gadu otrā puse), Edgaru Samtu (ap 30. gadu vidu) un, iespējams, arī Rūdolfu Miķelsonu (20. gadu pirmā puse). Taču šie mīlas stāsti nesuši ne vien prieku, bet arī daudz smeldzes un, domājams, sarūgtinājumu. Tādējādi ilgu, skumju, nepiepildītu sapņu noskaņa – vispāratzīts romantisma mākslas motīvs – komponistes daiļradē, jo īpaši daudzās 20. gadu solodziesmās un Četrās prelīdēs, ieskanas neparasti spēcīgi pat uz viņas laika latviešu mūzikas kopējā fona.

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. 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.). Tomēr tas ir tikai pieņēmums: nav saglabājušās ne komponistes, ne viņas laikabiedru liecības, kas ļautu šajā jomā paust kādus neapstrīdamus secinājumus.

Zīmīgi, ka dzimtenes un tautas tēma Garūtas kamerdzīvniecībā 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. Šī tematiskā līnija kulminē Otrā pasaules kara laikā. Promocijas

darbā pirmoreiz plašāk raksturotas Garūtas dzīves norises šajā laikposmā saiknē ar viņas vokālo kameramūziku.

Gan kara tematiku, gan daudzkārt arī citu tēmu tvērumu Garūtas solo un ansambla darbos raksturo kamerstilam netipisks vērīenīgums. Un šeit vērts minēt vēl vienu biogrāfisko vadlīniju – proti, ar operteātri saistītās komponistes dzīves lappuses. To vidū ir gan Rīgas operteātri pusaudzes gados gūtie iespaidi, gan pašas Garūtas darbs Latvijas Nacionālajā operā 1919.–1921. gadā, gan, visbeidzot, regulārā sadarbība ar daudzām operas slavenībām 20.–30. gadu un 40. gadu pirmās puses koncertos. Tieši operas un operdziedātāju vidē kristalizējušās vairākas Garūtas kameramūzikas 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.

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. Atšķirībā no citiem tehnikas laikmeta iedvesmotajiem komponistiem (piem., Sergeja Prokofjeva, Artura Onegēra, Edgara Varēza) Garūtas personībā jūsmas 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 beidzas ar gaisīgu aprāvumu, it kā *pazūdot* tālēs – sastopamas ne vien solodziesmās *Kaija brīnīšķā* un *Nākotnes cilvēks* (teksts vēsta par cilvēka un viņa *gaisakuģa* pacelšanos debesīs), bet arī skaņdarbos, kur parādās romantiķu iecienītie debesu simboli – *Pie zvaigžņotās jūras*, *Zvaigznes un zeme* u. c.

Reliģiskā tematika Garūtas kameramūzikā pārstāvēta plaši. Komponiste gan nekad nav bijusi aktīva baznīcā gājēja, viņas ticība bijusi drīzāk sevī vērsta – kā mierinājums, saduroties ar dzīves satricinājumiem. Jo sevišķi skaidri to rāda reliģiskās tematikas savijums ar citām tematiskajām līnijām. Piemēram, solodziesma *Svētā mīla*, kas veltīta Rūdolfam Miķelsonam kāzu dienā, netieši uztverama arī kā savveida reakcija uz agrākajiem mīlas pārdzīvojumiem, smeļoties spēku ticībā. Savukārt dziesmas *Lūgšana* un *Latviešu ticība* atspoguļo tieci rast spēku reliģijā arī kara dienās.

\* \* \*

Secinājumu otrā sadaļa veltīta Garūtas kameramūzikas **stilstiskajam spektram**. Promocijas darbā jau aplūkoti galvenie komponistes daiļrades stilstiskie avoti – proti, romantiķu māksla; Skrjabina un impresionistu mūzika; mazākā mērā – Onegēra u. c.

20. gadsimta pirmās puses komponistu paustās urbānisma, *mašīnu laikmeta* idejas. Līdzīgi stilistiskie avoti (izņemot urbānismu) ietekmējuši arī citus viņas paaudzes latviešu skaņražus. Lai šajā kontekstā spilgtāk iezīmētu Garūtas stila savdabību, piedāvāju viņas kameramūzikas detalizētāku salīdzinājumu ar vairāku latviešu komponistu daiļradi.

Garūtu neapšaubāmi ietekmējis viņas kompozīcijas skolotājs Jāzeps Vītols, un visspilgtākās paralēles vērojamas viņu skaņdarbos ar tautisku ievirzi. Tās saistītas gan ar paša variēšanas principa nozīmīgo īpatsvaru, gan arī konkrētām šī principa izpausmēm – abi komponisti sevišķi iecienījuši melodijas ostinato saiknē ar reģistrālās un tembrālās nokrāsas maiņu; sasaucas arī atsevišķi paņēmieni tautas instrumentu tembru (tridekšņa, kokles) atveidā. Tomēr kopumā abām radošajām personībām ir atšķirīga ievirze. Vītols emociju izpausmē bieži ir atturīgāks, distancētāks, Garūta – daudz tiešāka, kaismīgāka. Tas atspoguļojas arī mūzikas valodā. Faktūra komponistes kamerdarbos lielākoties ir kuplāka, piesātināka nekā Vītolam; arī disonansu īpatsvars viņas skaņurakstā daudz spilgtāk izteikts. Prelūdijas (prelīdes) žanrā Vītols saglabā savai mūzikai raksturīgo formas stingrību, kamēr Garūta seko Skrjabina modelim, piešķirot mūzikai improvizatorisku raksturu.

Zināms, ka Garūta augstu vērtējusi Alfrēda Kalniņa mūziku, kurai bijusi būtiska vieta viņas pianistes repertuārā. Vienlaikus tomēr abu komponistu daiļradē ir krietni vairāk atšķirīgā, nekā kopīgā. Alfrēda Kalniņa kamerdarbi balstās galvenokārt uz mazu, filigrānu frāžu mozaikām, liela loma tajos ir trausli liriskai izteiksmei; melodija parasti ir izteikti vokāla un ietver pārsvarā nelielus intervālus. Būtiskāka loma ir vidējam un augšējam reģistram, klusinātas dinamikas niansēm (*pp*, *ppp*). Gan savos klavierdarbos, gan solodziesmu un instrumentālo ansambļu klavierpartijā Kalniņš visbiežāk izmantojis smalko (pirkstu) tehniku.

Savukārt Garūtas mūzika, metaforiski izsakoties, allaž *tiekusies pēc zvaigznēm*; tās emocionālais vēriens, bieži pat ekstātiskais plašums un spēks rosina uz atšķirīgu izteiksmi. Melodiku raksturo lēcieni, faktūru – daudz plašāks diapazons, vairāk izmantota akordu tehnika, jo īpaši grandiozas ir kulminācijas. Tikai atsevišķos skaņdarbos, kur viens vai otrs komponists atkāpjas no sev biežāk tipiskā rakstības stila, vērojamas zināmas sasauces.

Garūtas laika latviešu komponists, ar kuru viņas kameramūziku vieno visspilgtāk izteiktas stilistiskās paralēles, ir Jānis Zālītis. Viņa darbos, līdzīgi kā Garūtas daiļradē, atspoguļojas gan Skrjabina, gan impresionisma iespaids. Zālīša solodziesmās bieži parādās tāds arī Garūtai tuvs tembrālais efekts kā tremolo. Arī šis komponists ir iecienījis



daudzziņju tonalitātes, savukārt koloristikas meklējumos, pēc laikabiedru atmiņām, veltījis lielu uzmanību pedalizācijai. Kopumā viņa mūzikā, salīdzinot ar Garūtu, daudz spēcīgāk jūtams kontrastu gars, nav tik izteikta variācijveidība. Arī harmoniskā valoda ir vēl sarežģītāka, disonantāka.

Jāni Mediņu ar Garūtu vieno zināma līdzība žanru spektrā: tā ietver ne vien visizplatītākos romantisma žanrus (solodziesmas, klavieru prelūdijas/prelīdes u. c.), bet arī retāk sastopamus – klavieru trio, dainas. Mediņš ir viens no nedaudzajiem komponistiem – Garūtas latviešu laikabiedriem, kura kameramūzikai, līdzīgi kā viņas pašas darbiem, raksturīgs orķestrāls vēriens: izmantots plašs skanējuma diapazons, koloristikas nolūkos – arī galējie reģistri, daudzviet iespējamās asociācijas ar orķestra instrumentiem. Līdzīgs, plašās līnijās veidots, ir arī frāzējums. Tomēr dažāda ir abu komponistu mūzikā jūtamā pasaules uztvere: Mediņa kamerdarbos daudz biežāk valda mažora kolorīts, gaišas un dzīvespriecīgas noskaņas, straujāki tempi. Viņa klaviermūzika un solodziesmu klavierpartija izceļas ar spilgtāk izteiktu virtuozitāti. Pretstatā Garūtas melodijām, kurām tipiski bieži *zigzagi* pa lieliem intervāliem (kvartas, kvintas utt.), Mediņa kamerdarbos melodija ir plūstoša; tā virzās pa maziem intervāliem un ir viegli izdziedama.

Veiktie salīdzinājumi apliecina: 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 – bērnišas un dabas tematikas solodziesmās (*Bērna sirds*, *Mēnesnīca*), kā arī folkloras iespaidotajās miniatūrās (*Daina* vijolei ar klavierēm, *Šūpuļa dziesma* vijolei vai flautai ar klavierēm) Garūta atklājas gluži citā gaismā.

\* \* \*

Promocijas darba trešā vadtēma – **Lūcijas Garūtas kameramūzikas interpretācija** – darba gaitā risināta saiknē ar katra atsevišķa kameramūzikas žanra specifiku. Tomēr vienlaikus izceļamas arī paralēles, atskaņojuma alternatīvas, kas vienlīdz spilgti izpaužas visos Garūtas kameramūzikas žanros. Tieši šīs, pašas vispārējākās tendences aplūkotas 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 takfī. Tāpēc skaidrs, ka pilnīgi bez *rubato* Garūtas darbus izpildīt nav iespējams. Tomēr šis *rubato* var izpausties dažādā mērā, un šajā ziņā Garūtas kamerdarbu interpretācijā var nodalīt divas galvenās tendences. Pirmais variants nosacīti dēvējams par akadēmisku sniegumu: interpreti akurāti seko visām komponistes norādītajām remarkām, tempa ritējums ir izlīdzināts (tikai minimāls *rubato*), skaņdarba attīstības gaita – loģiska un pārredzama. Arī dinamikas ziņā nav vērojamas atkāpes no komponistes piedāvātā modeļa. 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.

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 pati komponiste mūža otrajā pusē par saviem sadarbības partneriem un kameropusu atskaņotājiem lielākoties izraudzījās tieši māksliniekus, kuriem *rubato* nebija raksturīgs un kas priekšroku deva emocionāli līdzsvarotai atskaņojuma manierei. Zīmīgi, ka šajā laikā viņas skaņdarbos biežāk nekā agrāk parādījās mierīgi apcerīga, harmoniska izteiksme; 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, jācēnšas tempa vienveidību *kompensēt* ar dinamikas, artikulācijas krāsainību.

Promocijas darbā analizētie skaņieraksti aktualizēja vēl kādu jautājumu. Cik lielas var būt interpreta atkāpes no autora norādēm, un vai spilgta, pārsteigumiem un negaidītiem pavērsieniem bagāta interpretācija, kas nav saskaņā ar autora tekstu, var būt attaisnojama? Šāds sniegums raksturīgs, piemēram, pianistam Armandam Ābolam, Altenberga trio, flautistei Ilonai Meijai un tenoram Ingum Pētersonam.

Te parādās vispārestētiska problēma, kas jau iziet ārpus Garūtas kamerdarbu atskaņojuma ietvariem un rosina diskusiju par skaņdarba un interpreta attiecībām. Kāda ir interpreta loma skaņdarba atklāsmē? Mūzikas zinātnieku vidū šajā jautājumā nav vienprātības – to apliecina arī promocijas darbā izklāstītie Ričarda Taruskina (Taruskin 1995: 54) un Kristofera Smola (Small 1998: 5) viedokļi.

Meklējot atbildi, vērts atcerēties, ka Garūta arī pati bijusi lieliska improvizatore, kura improvizējusi, spēlējot savus skaņdarbus. Šis apstāklis zināmā mērā varētu kalpot kā

attaisnojums atskaņojumiem, kuri, lai arī dažos aspektos patvaļīgi, tomēr ir emocionāli spilgti, pārliecinoši. Taču noteikt *robežu*, ciktāl drīkst mainīt nianse 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 nebūtu vēlams veikt.

Kopumā varam secināt: nav viena vēlamā Garūtas kamerdarbu atskaņojuma modeļa – pārliecinošu iespaidu iespējams panākt dažādā ceļā. Tas tikai apliecina šīs mūzikas iekšējo bagātību, daudznozīmību, kas ļauj ik interpretam atrast tajā jaunas, citu mākslinieku vēl nepamanītas nianse. Un šis aspekts, līdzīgi kā mūsdienu komponistu interese par Lūcijas Garūtas mākslu (tā atbalsojas, piemēram, Aivara Kalēja, Imanta Zemzara, Anitras Tumševicas jaunradē), pārliecinoši pierāda tās dzīvotspēju.

**Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music**

**Dzintra Erliha**

Summary of Doctoral Thesis

**CHAMBER MUSIC OF LŪCIJA GARŪTA:  
BIOGRAPHICAL CONTEXT,  
STYLE AND INTERPRETATION**

for doctor's scientific degree (*Dr. art.*)  
in the sub-branch *Musicology*

Research Supervisor

*Dr. art.* Baiba Jaunslaviete

Riga, 2013

**The dissertation was produced:**

At the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music, Department of Musicology from 2007 to 2012.

This work has been supported by the European Social Fund within the Project Support for implementation of doctoral studies at Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music (No.2009/0169/1DP/1.1.2.1.2/09/IPIA/VIAA/001)



**Form of the thesis:** dissertation

**Structure of the thesis:** introduction, five chapters, conclusion, list of literature and other references – 204 pages; 6 appendices – 1) comprehensive analytical descriptions of selected compositions, 2) index of chamber works by Lūcija Garūta, 3) discography, 4) examples of scores, 5) copies of Lūcija Garūta's chamber music concert programmes from the 1940ies (selection), 6) copies of letters written by Lūcija Garūta (selection)

**Scientific supervisor:** docent *Dr. art.* Baiba Jaunslaviete

Reviewers:

*Dr. art.* Ēvalds Daugulis  
Professor at Daugavpils University

*Dr. art.* Jānis Kudiņš  
Assistant professor at Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music

*Dr. art.* Ilze Liepiņa-Šarkovska  
Researcher at Institute of Literature, Folklore and Art of the University of Latvia

**The dissertation will be defended:**

At an open session of the Promotion Council of the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music at the Organ Hall on August 27, 2013, at 4 pm  
Address: K. Barona Street 1, Riga, Latvia.

A copy of the Doctoral dissertation and Summary are available at the library and in the home page of Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music [www.jvlma.lv](http://www.jvlma.lv)

Dzintra Erliha

Chamber Music of Lūcija Garūta: Biographical Context, Style and Interpretation  
Summary of Doctoral Thesis

## CONTENTS

<b>INTRODUCTION</b> .....	55
<b>CHAPTER ONE. CHAMBER MUSIC IN THE CONTEXT OF THE COMPOSER'S BIOGRAPHY</b> .....	60
1.1 The Role of Childhood Influences in the Initial Stages of Creative Activities (1902–1918).....	60
1.2 Years of Studies (1919–1925).....	61
1.2.1 Influences of Life and Music.....	61
1.2.2 The Composer's Debut and First Critical Reviews .....	62
1.3 Post-Conservatory Years (1926–1940).....	62
1.3.1 Personal Life and Its Influence on Music.....	62
1.3.2 The Most Notable Characteristics of New Compositions and Critical Reviews .....	64
1.4 The First Half of 1940ies: Echoes of Dramatic Events in Creative Work.....	65
1.5 The Post-War Period: Life and Creative Work.....	67
1.5.1 The Influence of Epoch and Personal Life on the Creative Biography.....	67
1.5.2 Chamber Music and Contemporary Reviews of the Post-War Years .....	68
<b>CHAPTER TWO. CHARACTERISTIC ELEMENTS OF LŪCIJA GARŪTA'S CHAMBER MUSIC STYLE</b> .....	70
<b>CHAPTER THREE. PIANO MUSIC AND ITS INTERPRE- TATION</b> .....	74
3.1 Scope of Themes and Range of Genres .....	74
3.2 The Influence of Piano Music Style on Interpretation.....	75
3.3 Performances of Lūcija Garūta's Piano Pieces: History and Main Tendencies.....	76
3.3.1 Lūcija Garūta – Interpreter of Her Own Piano Music.....	76
3.3.2 Other Pianists – Interpreters of Lūcija Garūta's Piano Pieces.....	77
3.3.2.1 Performances of the Prelude No.1 in B minor .....	77
3.3.2.2 Performances of the Prelude No.2 in E major.....	77
3.3.2.3 Comparative Analysis of the Most Significant Aspects of Interpretation.....	78
<b>CHAPTER FOUR. INSTRUMENTAL CHAMBER ENSEMBLES AND THEIR INTERPRETATIONS</b> .....	80
4.1 Scope of Themes and Range of Genres .....	80
4.2 The Influence of Instrumental Chamber Music Style on Interpretation .....	80
4.3. Performances of Lūcija Garūta's Instrumental Chamber Ensembles: History and Main Tendencies .....	81
4.3.1 General Historical Information.....	81
4.3.2 Interpretations of Lūcija Garūta's Piano Trio by Artists of Various Countries .	81
4.3.3 Main Tendencies of Lūcija Garūta's Instrumental Chamber Music Interpretation.....	83

<b>CHAPTER FIVE. VOCAL CHAMBER MUSIC AND ITS INTERPRETATION</b> .....	85
5.1 Sources of Poetry.....	85
5.1.1 Poet Lūcija Garūta.....	85
5.1.2 Poetry of Other Authors in the Vocal Chamber Music of Lūcija Garūta.....	86
5.2 Main Themes of Original Compositions and Their Influence on Musical Language .....	87
5.3 Folk Song Arrangements.....	90
5.4 The Influence of Vocal Chamber Music Style on Interpretation.....	91
5.5 Performances of Lūcija Garūta’s Vocal Chamber Music: History and Main Tendencies .....	93
5.5.1 General Historical Information.....	93
5.5.2 Main Tendencies of Lūcija Garūta’s Vocal Chamber Music Interpretation .....	94
<b>CONCLUSION</b> .....	97
<b>ĪSA BIBLIOGRĀFIJA/BRIEF BIBLIOGRAPHY</b> .....	103
Zinātniskā literatūra/Scientific Bibliography .....	103
Mācību un uzziņu literatūra/Educational Bibliography .....	106
Publicistika/Publicistics.....	106
Arhīvu materiāli/Archival Materials .....	107
Intervijas/Interviews .....	109
Interneta materiāli/Internet Resources.....	110
<b>REFERĀTI KONFERENCĒS UN SEMINĀROS/ CONFERENCE AND SEMINAR PAPERS</b> .....	111
<b>PUBLIKĀCIJAS PAR DISERTĀCIJAS TĒMU/ PUBLICATIONS ON THE SUBJECT OF THESIS</b> .....	112

## INTRODUCTION

This dissertation is dedicated to the chamber music of Latvian composer Lūcija Garūta (1902–1977) and more specifically – to the aspects of biographical context, style and interpretation. The specific research of the topic examines several aspects.

Firstly, the chamber music of Garūta in its time, during 1920ies to 1940ies, gained a significant place within the cultural life of Latvia – this is confirmed by testimonies found in periodicals and publications (Brusubārda 1926, Günther 1928, Brēms 1933, et al.). In our time, the creative work of this composer generates interest not only among Latvian, but also foreign (Austrian, Japanese, and other) audiences and interpreters; this phenomenon invites research to answer the question – what makes her music attractive?

A second aspect: the chamber music of Garūta is currently to a certain extent eclipsed by her more popular works in other genres – the Piano Concerto and especially, the cantata *Dievs, Tava zeme deg! (God, Thy Land Burns!)* that form a part of the culture canon of Latvia. However, if we delve deeper into her opuses for piano, voice or ensembles, we can observe that many crucial elements that can later be found in the cantata and the concerto were in fact introduced first into the genre of chamber music – as in many other cases, chamber music can be viewed as Garūta’s creative laboratory. Thus, her chamber music opuses – undeniably valuable in themselves – also attract research interest as the stylistic heralds of both aforementioned large-scale opuses.

A third aspect: chamber music is amongst the genres of Latvian music that have not yet benefitted from broader monographic research. Since Garūta has worked in this field for several decades (most intensively from the 1920ies to 1940ies), her creative work also reflects significant tendencies in the development of the genre and interaction with the creative experiments of other Latvian composers of the period. Investigation of this subject will improve the general understanding of the evolution of Latvian chamber music and should provide a foothold for further monographic research in the field of Latvian chamber music.

The fourth aspect related to the research topic has a somewhat similar significance – the interpretation of Garūta’s chamber music, i.e. its place within the performing arts. Her compositions have been performed over approximately 90 years by various generations of artists, including premieres – by the most notable Latvian performers; recordings of her works have survived from the 1940ies. Thus analysis of interpretations of her works reveals important facets of not only the multi-layered significance of Garūta’s music, but also – of the history of Latvian performing arts.



All of the above mentioned aspects help map the **field of potential practical application** of the dissertation:

- a foundation for the upcoming monograph on Lūcija Garūta,
- a teaching aid for Latvian music history,
- a reference source for Latvian chamber music research,
- a reference source for the research of Latvian performing arts history.

**The research object** consists of two main problem issues:

- the chamber music style of Lūcija Garūta that reflects the composer's creative individuality and simultaneously – the influence of the relevant epoch,
- the interpretative history of chamber works by Lūcija Garūta that brings the stylistic facets of her music into sharper relief (spotlighting the same musical material through diverse interpretations in performance) and at the same time reveals the relative connections with the most significant tendencies of performing arts.

**A research objective** is to characterize comprehensively the biographical impulses, stylistic tendencies and their realization through performances by various generations of musicians of chamber music by Lūcija Garūta, thus forming a detailed concept of the place of Garūta's chamber works within the scope of the past and present culture of music.

The following **tasks** emerge from the research objective:

- to evaluate the up-to-date literature related to the creative work of Garūta, highlighting the more widely researched topics as well as issues that have not been sufficiently addressed until now,
- to investigate the biography of Garūta, emphasizing within it the impulses that have formed her musical style and resulted in the creation of specific chamber music opuses,
- to evaluate the general effect of Garūta's chamber music in various periods of her creative activities through the analysis of archival materials and critical reviews,
- to describe the common stylistic features of Lūcija Garūta's chamber works,
- to research stylistic features that are characteristic to each of the three main chamber music genres of Garūta – piano music, vocal, and instrumental chamber music,
- as a summary to the conducted research – to describe the stylistic features of Garūta's chamber works within the context of Latvian chamber music,
- to evaluate the most relevant interpretation problems of Garūta's chamber music and the solutions presented by performing artists of various generations,

- as a summary to the conducted research – to define the link between interpretations of Garūta’s chamber works and the general tendencies within music performance.

**The research methods** employed in this dissertation can be divided into two groups:

- 1) methods for work with written sources,
- 2) methods for research and analysis of musical material and its interpretation.

Content analysis of written sources has been conducted mainly in three aspects:

- by evaluating conclusions made by authors of various publications, archival documents and interviewees about the personality of Garūta and the context of its development;
- by collating and analysing opinions about Garūta’s chamber music opuses, found in post-war critical reviews, post-war creative meetings of the Latvian Composers’ Union and other sources;
- by evaluating conclusions that contemporary musicians – participants in currently the most comprehensive CD project *Kvēlot, liesmot, sadegt (To Glow, to be Aflame, to Burn, 2010)* of Garūta’s chamber music – have voiced in structured interviews regarding various aspects of her chamber music interpretation.

Alongside context analysis, the methodological foundation of this dissertation includes one of the basic premises of discourse analysis – the premise that the *researcher must be able to look deeper than the literal sense of the text*, trying to find the answer to the question: *In what environment was this text created? What were the social, cultural and political conditions that made the appearance of this text possible?* (Jupp 2006: 75) This premise encouraged study of the context that influenced previous research work regarding the composer, especially the works of Silvija Stumbre (Stumbre 1969) and Longīns Apkalns (Apkalns 1977) that were created in different political settings, as well as the conclusions drawn by music critics and members of post-war Latvian Composers’ Union meetings.

The research about Garūta’s life has been organized according to the monographic method formulated by Mikhail Druskin (Druskin 1994: 31): i.e. the biographical account has been structured not according to detailed descriptions of all events of her life (as characteristic of the second method formulated by Druskin – biographic), but according to the link of life events with composer’s creative personality and its evolution – in this case, according to the research topic – in the genre of chamber music.

Two methods of stylistic analysis have been employed researching the most significant characteristics of Garūta’s chamber music. Both methods in the context of music are addressed in detail by Eugene Nazaikinskij (Nazaikinskij 2003: 73): the comparison of

styles with emphasis on similarities and the comparison of styles with emphasis on the differences. In the characterization of the development of thematic scope, elements of the method of dramaturgical analysis by Victor Bobrovskij (Bobrovskij 1978: 56–71) are being employed. Analysis of the forms of selected compositions is mostly accomplished through the methodology of Valentina Holopova (Holopova 1999).

Analysis of the interpretations is also mostly accomplished through the application of both aforementioned methods of stylistic analysis recommended by Nazaikinskij (Nazaikinskij 2003: 73). Also, the method developed by Augusta Malinkovskaja (Malinkovskaja 2004: 123) on classification of the pianistically-intonative complex is employed in chapter 3.2, enabling a clearer understanding of the place of specific pianistic elements of Garūta's music in the overall context of piano literature.

When the **current status of research on this topic** is considered, the most significant research paper dedicated to the creative work of Lūcija Garūta – the monograph *Zvaigznes un zeme (Stars and Earth)* by Silvija Stumbre (Stumbre 1969) should be mentioned. It was created in close collaboration with the composer herself. Hence, the book currently contains the most comprehensive biography of Garūta, created both on the basis of documentary evidence and composer's own memories, and providing a general (but not detailed) idea of her musical style, range of genres and most popular compositions.

The book contains many valuable conclusions; however, several shortcomings should also be mentioned. These shortcomings are mostly related to objective reasons: the historical period of the creation of this book – Soviet rule – has influenced its content. Restrictions imposed by Soviet ideology are present in many forms; however, limitations are most evident in the descriptions of war and post-war years as well as in the selection of analysed compositions. Hence, the value of the current dissertation becomes more substantial in the research of Garūta's biography and creative work.

Several testimonies on years of the composer's life and creative work that have not been described in Stumbre's book (war years, their echoes in the post-war period) can be found in writings of Longīns Apkalns (Apkalns 1977), Anna Egliena (Egliena 2007), Dzidra Vārdaune (Vārdaune 2007) and Daina Pormale (Pormale 2007). These writings are essential within the context of this dissertation for a comprehensive understanding of the war and post-war historical background of Garūta's chamber compositions. The works of Gerhild Müller (Müller 1989: 37, 38, 42) and Ilze Šarkovska-Liepiņa (Šarkovska-Liepiņa 2011: 105–106), on the other hand, have sketched the link between the creative personality of the composer and her gender – an interesting topic, worthy of separate research that reaches into the field of music psychology.

Up until now, researchers of Garūta's chamber music have mainly been interested in her piano music (Aumele 1987, Sipola 1988, Sipola 1990), although a wide scope of further research still remains to be addressed – especially concerning the features of Garūta's musical texture and performances of her works. Lesser attention has been paid to songs for voice and piano (Torgāns 1993: 129–130, Torgāns 2010: 131) and instrumental chamber ensembles (Žune 2011: 218). However, scientific research work has never before been conducted in relation to Garūta's chamber music performer's interpretation issues, with the exception of several articles by the author of this dissertation.

Thus the dissertation **contributes** through:

- comprehensive research of Garūta's biography, encompassing sources that have not been included in previous research activities,
- a multifaceted description of Garūta's chamber music style and the factors of its development,
- research of Garūta's chamber music performance history addressing different models of interpretation, creative personalities of performers, as well as epochs and national schools they represent.

## CHAPTER ONE

### CHAMBER MUSIC IN THE CONTEXT OF THE COMPOSER'S BIOGRAPHY

#### 1.1 The Role of Childhood Influences in the Initial Stages of Creative Activities (1902–1918)

Chapter 1.1 describes the development of Lūcija Garūta's creative personality during her childhood and the environment that influenced this process. The following aspects are reviewed in detail, based on published sources, archival materials and a non-structured interview with the composer's sister's grand-daughter Daina Pormale (Pormale 2008):

- Lūcija's disposition towards an improvisatory manner of musicianship that appears from her childhood and later becomes an important element of her piano composition and performance styles,
- Lūcija's frail health that motivates her parents, residents of Riga, to rent a summer house in Jūrmala; here her interest in the sea is born – later it is seen in many forms in her creative work,
- experimental flights observed by Lūcija in Jūrmala that spark her interest in flight, space and technological progress; the flight of the future composer with self-made wings results in a painful fall and in lifelong health problems related to her spinal injury,
- adolescence – regular visits to the Riga Opera Theatre together with her sister Olga and a particular interest in the music of Peter Tchaikovsky,
- first impressions of concert life in Jūrmala where classical and romantic repertoire dominate the stage; however, some music of other styles is also performed, including works of Claude Debussy,
- the atmosphere of World War I that influences the broad theme of war in the creative work of Garūta.

Alongside the analysis of composer's biography, the chapter contains an elaborate description of the first piece composed by Lūcija Garūta – song *Jūrnieks (The Seaman)* composed at the age of seven with her own lyrics. The piece displays characteristics that later become typical of her style – the choice of a tragic text, the harmonic colour (specific colour – the tonic triad with a sixth) and attempts to use almost the entire keyboard in the accompaniment part (climax of the song).

## 1.2 Years of Studies (1919–1925)

### 1.2.1 Influences of Life and Music

Chapter 1.2.1 analyses the years Lūcija Garūta spent at the Conservatory of Latvia (in 1924 she graduated from the Composition Class, in 1925 – the Piano Performance Class). Whilst researching the composer's recollections of her teachers, special attention has been paid to the aspects that reflect the link with her future creative work. Such as, for example, her memories of piano performance teacher Hans Schmidt reflect the great care that he demonstrated towards large-scale, meaningful compositions, as well as his deep respect for the music of Johannes Brahms (Garūta b. g. a.: 4–5). In this context, the great significance of Brahms's music within Garūta's pianistic repertoire is noted and her *Meditation* for piano or organ (1935) is analysed in greater detail – this composition was dedicated to Hans Schmidt and contains intertwining elements of both Garūta's and Brahms' composition styles.

The second topic of this chapter deals with the beginnings of Garūta's career as a concert pianist. A conclusion is drawn that during this period her choice of repertoire is dominated by the music of Ludwig van Beethoven and the composers of Romantic period; however, the choice of *Seven Little Pieces for Piano* created very recently (in 1920) by Arthur Honegger is also a meaningful accent. Its presence in her graduation examination programme reveals the interest of the young Garūta in contemporary French music; this interest will later find much more substantial embodiment in her own music. Her choice also represents the characteristic orientation of Latvia during the 1920ies and 1930ies towards France as the main centre of contemporary culture.

Special attention has been paid to an event of personal importance that added the element of tragedy to this period of the composer's life: the illness and death of her close friend and chamber music partner, emerging composer Ādolfs Komisārs. The role of Alexander Scriabin's music has been emphasised as being significant to both young musicians.

Another issue addressed in this chapter is the beginning of the professional career of Lūcija Garūta – during her studies from 1919 to 1921 she worked as a pianist/coach at the recently founded Latvian National Opera. This factor influenced both the *operatic* calibre of her chamber music and the spectrum of its interpreters. The dissertation analyses the significant influence of Garūta's creative partner and lifelong friend Milda Brehmane-Štengēle on the life and work of the composer.

## 1.2.2 The Composer's Debut and First Critical Reviews

Chapter 1.2.2 focuses on the early chamber compositions of Garūta, created during her studies and performed in public from 1921 onwards. The reaction of print media to these compositions is described; the stylistic tendencies of these pieces are evaluated, beginning from the imaginative aspects to specific use of musical language. *Teika (A Tale)* for violin (or cello) and piano (1924) is highlighted as a composition with a specifically interesting development: a slow, gradual approach and subsequent withdrawal creates associations with the *Mourning Melody* from the Four Etudes for *Steinway sostenuto* pedal piano by Garūta and also with the prelude by Claude Debussy *La cathédrale engloutie*.

The dissertation also addresses the significant role of the violinist Rūdolfs Miķelsons in Garūta's personal life – he premiered all of her compositions for violin created during this period. Indirect testimony to their closeness can be found in the composition *Teika*, where the surname of the composer and the name of Miķelsons are encoded (in Latin letters and classical notation): *GAReUtA; ReUtDoLaFaSol*. According to violinist Juris Švolkovskis, Garūta thus became the first Latvian composer that recorded her name in music via symbols (Švolkovskis 2010).

## 1.3 Post-Conservatory Years (1926–1940)

### 1.3.1 Personal Life and Its Influence on Music

From 1926 to 1929 Garūta travelled very extensively outside Latvia. Primary significance amongst her travels should be attributed to two educational journeys to Paris (1926, 1928). In this dissertation special attention is paid to an aspect of these travels that was not addressed by the book of Silvija Stumbre (Stumbre 1969) – the love affair of Garūta with her contemporary, French sculptor Georges Crouzat (1904–1976). These pages of composer's biography have come to light only after the death of Garūta, in the correspondence between Olga Krastiņa – Garūta's sister – and Simona Crouzat, the widow of the sculptor. Garūta dedicated her song *Mans sapni (My Dream)* to Georges Crouzat (lyrics also by the composer, both in Latvian and in French, 1926); judging from its light, affectionate character, the song could have been written during the initial phase of the relationship. The atmosphere of pain and disillusionment indirectly indicating the demise of the relationship can be found in many chamber works of the late 1920ies, as, for example, in songs *Džanemas dziesma (Janem's Song, 1928)* and *Skumstošā mīla (Grieving Love, 1929; Why don't you sleep, why don't you sleep, my doomed love)* with composer's own lyrics.

The song *Svētā mīla* (*Sacred Love*, 1929) dedicated to Rūdolfs Miķelsons on his wedding day is an opposite of sorts to *Skumstošā mīla* (*Grieving Love*) and amongst the most popular of Garūta's songs for voice and piano. It was created following her bitter personal experiences and reflected a substantial change in the composer's perception of the world, as well as a new, wider understanding of love. The feelings of love were no longer directed towards any specific person but conceived on a universal level, in a religious and noble fashion.

The significance of this transformation is confirmed by a certain fact from the composer's biography that has been outlined in the dissertation and found in the archival materials of the composer's godson Andris Samts – during the 1930ies Lūcija Garūta had developed an intimate relationship with Edgars Samts, the father of A. Samts. However this relationship fell apart when Edgars Samts married another woman (Samts 2005, Samts 2012). It should be noted that, unlike during the 1920ties, this time the pain of this experience had not found its way into the chamber music of Garūta.

It is conceivable that the change in the composer's world view during this period was facilitated by her acquaintance with the philosopher and literary scientist Zenta Mauriņa. The conclusion of this dissertation finds the possible influence of Zenta Mauriņa in Garūta's vocal compositions with her own lyrics, expressing an appeal to remain strong while facing soul-tormenting events, to overcome difficulties with strength of spirit – for example, in the songs *Griba* (*The Will*, 1933), *Nāc, dosimies droši!* (*Let's Go Courageously!*, 1933), in the duet *Aicinājums* (*Vocation*, 1938) and other pieces.

Garūta's quest for new ideals is reflected in several new thematic directions emerging in her music during the 1930ies:

- a children's theme (songs dedicated to the daughter of her sister Olga Krastiņa – her goddaughter Gaisma; after the 2<sup>nd</sup> World War this theme continues with dedications to Laila, daughter of her other sister Erna Reinvalde),
- admiration of the magnificence of technology (remarkably – Garūta was amongst the first female car drivers in Latvia); the most obvious expression of this theme is her work on the opera *Sidrabotais putns* (*Silvery Bird*), while in vocal chamber music this tendency is represented by the song *Nākotnes cilvēks* (*The Future Human*, 1929),
- the theme of national destiny and fate. From one side, she tends to express a positive attitude, confirmed by the literary scientist Benita Smilktiņa as a significant tendency of the 1930ties (the most notable example in literature would be the novel *Straumēni* by Edvarts Virza) (Smilktiņa 1999: 46). The influence of positivism in



Garūta's music is reflected, for example, by *Teika* from the Four Etudes for *Steinway sostenuto* pedal (1933), song *Kas tie tādi spēka vīri* (*Who Are These Strongmen*, 1934) and by other pieces. On the other hand, Garūta's music alongside positivism demonstrates another approach to the Latvian national motive – concern instead of idealization, worries about the future of Latvia. This element is present, for example, in the songs *Drūmās dienās* (*Dreary Days*, 1931) and *Tautai* (*For the Nation*, 1932), as well as, partially, in Variations on the Folk Song *Karavīri bēdājās* (*Soldiers Were Grieving*, 1933).

### 1.3.2 The Most Notable Characteristics of New Compositions and Critical Reviews

Chapter 1.3.2 examines chamber opuses that were premiered after the completion of Garūta's studies (most of these were performed in five evening concerts dedicated to Garūta's compositions – in 1926, 1928, 1929, 1933 and 1940). Several compositions are analysed in greater detail, selected by the author of this dissertation as the most revealing in terms of tendencies characteristic of this creative period as well as in the context of her creative personality in general:

- Sonata for violin and piano (1927) – only the violin solo part of this piece has survived; however, the solo part provides a fairly complete insight into the probable form of the piece. Several parallels to Peter Tchaikovsky's symphonic music are apparent in the intonative language of the sonata (main subject), form and dramatic development – specifically with Symphony No.6, that, according to Silvija Stumbre (Stumbre 1969: 51), was very close to Garūta. At the same time, the Violin Sonata has elements in common with other examples of instrumental chamber music from the 1920ies and 1930ies like *Elegy* and *Nožēla* (*Regret*);
- the song *Svētā mīla* (*Sacred Love*, 1929) – announces the appearance of a new type of composition in the creative style of Garūta; this type is subsequently continued through other pieces for voice (*Grūtā brīdī* (*At a Difficult Moment*), 1932), piano (*Meditation*, 1935) and violin (*Largo e andante religioso*, 1939). This set of compositions outwardly shares a static, contemplative, and religious (filled with reverence) mood; a significant role is played by the chorale-like texture and the time signature of 4/4. Almost all of these pieces are arranged by Garūta or by other composers for organ (or with organ accompaniment). It is possible that Garūta has always in her mind's ear imagined the changes of registers and the related changes of timbre (one of the main elements used for dramatic development in these pieces);

- the song *Tautai (For the Nation, 1932)* is amongst the compositions that herald another type of content: the theme of the nation's destiny. The musical language contains several new elements that have not yet been explored by the composer in vocal chamber music. Amongst other examples one could mention the *bell-like* accompaniment (it should be noted that in the same year Garūta created an etude for *Steinway sostenuto* pedal), the concept of tonal development (from minor tonalities throughout the piece to a triumphant major at the conclusion – i.e. Variations on the Folk Song *Karavīri bēdājās (Soldiers Were Grieving, 1933)*, the range of texture of the piano accompaniment (three simultaneous layers) that is unique amidst other Garūta's songs of this period;
- *Largo e andante religioso* for violin and piano (1939) – a composition with religious content that through its intonative language and tonal concept heralds the forthcoming cantata *Dievs, Tava zeme deg! (God, Thy Land Burns!)*.

Upon analysing the critical reviews of Garūta's chamber works of the period, a conclusion is made that during the 1920ies she was often perceived as a representative of modernism; some critics (Brēms 1926, Almazov 1929) disapproved of this fact – they held the view that Garūta had yielded to harmful influences, typical for the whole young generation of composers. This approach reflects the substantially conservative musical environment of the period. In the 1930ies Garūta's turning to the theme of national identity generally resulted in favourable reviews. When characterizing the musical language of the composer, several critics (Zālītis 1928, Graubiņš 1940) accuse her of excessive uniformity; however these opinions can be challenged. Although Garūta's compositions are mostly built on a single theme, musical development is, as evident from the analysed examples (*Largo e andante religioso* and others), achieved through a great variety of nuances.

#### **1.4 The First Half of 1940ies: Echoes of Dramatic Events in Creative Work**

Chapter 1.4 describes the life and creative work of Garūta during the period of great historic drama – the first Soviet occupation and the following era of German occupation. Factors which influenced her lessened creative activity during the Soviet period were determined (as composer herself remarks, the year of Soviet rule was *empty* for her: L. 1941: 5); major amongst these are – the general atmosphere, repressions against her contemporaries, and the lack of freedom of speech that made a significant impact on the performing scene: censorship insisted on changing lyrics of songs to be performed.

The concert life of Latvia was very intense during the war years (1941–1943): German authorities exploited the deep resentment of Latvians and their wish to condemn the atrocities experienced during the Soviet regime through their art. The creative activities of Garūta complied with this tendency. Numerous patriotic opuses for voice, often exploring topics of battle and recent political oppression, became the focus of her creative work. These yet unpublished compositions that for understandable reasons could not be mentioned in Silvija Stumbre's book (Stumbre 1969) in many ways prepare for the style of Garūta's cantata *Dievs, Tava zeme deg!* (*God, Thy Land Burns!*). Contrary to the *positivism* of the songs written during 1930ies, here the patriotic theme is addressed in an acutely dramatic fashion; for good reason the lyrics for these songs are borrowed from the poems of Andrejs Eglītis (*Māte aizvestam dēlam* (*Mother of a Deported Son*), *Latviešu karavīram* (*To a Latvian Soldier*) and others), whose style is described by the literary scientist Viesturs Vecgrāvis as expressionistic (Vecgrāvis 1999: 397). The new creative tendency is strikingly reflected by the programme of the final – Sixth Evening of Compositions of Lūcija Garūta (1943).

The chapter continues with a detailed analysis of Garūta's activities as an accompanist during the war period. Special attention is paid to the original approach to concert programmes, reflecting, for example, the idea of mirrored symmetry, the idea of twin songs (*Parallels in Latvian Music*, 1942, February 2: songs by two composers that share the same lyrics, 11 pairs in total). A conclusion is drawn that the creation of these concert programmes is related to the principles of Garūta's creative work: examples of compositions paired via various principles appear on regular basis in her chamber music (songs *Svētā mīla* (*Sacred Love*) and *Skumstošā mīla* (*Grieving Love*), 1929, *Viens no daudziem* (*Man Amongst Many*) and *Viena no daudzām* (*Woman Amongst Many*), 1933; and others).

On a closer look at the end-of-war period spent in Kurzeme, Garūta's letters to Andrejs Eglītis, borrowed from the Literature and Music Museum (*Rakstniecības un mūzikas muzejs*), and other sources have been analysed in greater detail. Information derived from these sources indicates both the current emotional state of the composer and the main direction of her creative work: Garūta frequently performed across Kurzeme and the dramatic facet of the patriotic theme again came into the foreground (the cantata *Dievs, Tava zeme deg!* (*God, Thy Land Burns!*) was performed numerous times; from the piano pieces, Variations on the Folk Song *Karavīri bēdājās* (*Soldiers Were Grieving*) were frequently presented to audiences).

Summarizing the war period, a conclusion is made that it was amongst the most fruitful and intense periods of the composer's life. Unfortunately, most of Garūta's songs for voice and piano, describing the tense atmosphere of the war period, still have not been

published and currently are available only as manuscripts in various music collections. The tasks of gathering and publishing a volume of these songs as well as facilitating their return into concert life are considered most important.

## 1.5 The Post-War Period: Life and Creative Work

### 1.5.1 The Influence of Epoch and Personal Life on the Creative Biography

Chapter 1.5.1 describes the historic background that influences the life of Garūta after her return to Riga from Kurzeme in August of 1945. The attitude of the new government towards her, just as towards other representatives of Latvian intelligence, was initially politely kind – *the search for enemies*, instigated by the decree of the Central Committee of the Soviet Union Communist Party on February 10, 1948, had not yet began; on the contrary, the new administration sought allies from the few highly regarded musicians that had not migrated to the West and still remained in the country. The situation was aggravated during the end of 1940ies and the beginning of 1950ies, when Garūta was repeatedly rebuked for her misguided understanding of soviet truths.

As with many other members of Latvian intelligence, Garūta was forced to review her previously completed opuses, lest they create unwelcome suspicions. The minutes of the Latvian Composers' Union meetings testify, that she demonstrated her piece *Largo e andante religioso*, composed in 1939, with a new name *Intermezzo*, as the word '*religioso*' was blacklisted for obvious reasons. It is possible that because of these considerations composer even disowned her Etude No.4 for *Steinway sostenuto* pedal *Traucētā lūgšana (Interrupted Prayer)*, 1933).

However the interview with Daina Pormale (Pormale 2008) quoted in the dissertation confirms that, deep in her heart, Garūta never lost her faith in her former ideals. It is notable that amongst the many directions of the composer's creative work, the folklore motive that appeared during the 1930ies acquires special significance during the post-war period – it is manifested in her Piano Trio (1948), *Daina* for violin and piano (1949), *Septiņas latviešu tautasdziesmas (Seven Latvian Folk Songs)* for piano (1952) and in other pieces. In the majority of these pieces, the elements of folk music are used in a light or slightly sad, internally harmonious manner – without the acute drama and monumental climaxes that were characteristic of, for example, Variations on the Folk Song *Karavīri bēdājās (Soldiers Were Grieving)*, 1933); the element of folk music was like an ideal hidden deep within her soul.

The dissertation also emphasises the important role of the families of Garūta's sisters up to the very end of her days.

### 1.5.2 Chamber Music and Contemporary Reviews of the Post-War Years

Garūta's chamber music was also occasionally performed in concerts during the post-war years, albeit the critical reviews, unlike during the pre-war and war periods, were less detailed and varied. The opinions of Garūta's contemporaries on her chamber compositions, however, are clearly reflected by the minutes of the Latvian Composers' Union, available at the State Archives of Latvia (*Latvijas Valsts arhīvs*). The overwhelming majority of these reviews span the time period until 1953, while the evaluation of Latvian music was conducted according to the ideology of Stalin's cultural politics.

In the process of content analysis of critical reviews of Garūta's music recorded in the minutes of Latvian Composers' Union meetings, several major trends can be discerned:

- too much pessimism (minor tonalities dominate),
- the content of music is outdated, not current enough for contemporary times (she is advised to visit factories or collective farms for inspiration),
- the musical language is too uneventful (this criticism was particularly negative towards her harmonic language, that supposedly lacked tonal shift or, alterations; it should be mentioned that her harmonic language was typical to compositions written with folklore in mind and organically emerging from the nature of folk music),
- the musical style is not consistent with principles of Soviet art (too concentrated on the past in her romantically inclined works, i.e. passively romantic; elements of foreign stylistic influences were reprovved – impressionism, expressionism; these elements were considered undesirable by certain critics).

Whilst commenting on these above mentioned criticisms, it must be said that they significantly disturbed the composer's creative work. This thesis is confirmed by Garūta's own remark that the bitter feeling evoked by numerous harsh criticisms of her texts made her stop composing in the genre of songs that was previously so close to her (*LPKS jaunrades sanāksmju protokoli* [Minutes of LSCU creative meetings] 1952: 33).

The chapter continues to address the tendencies inherent to the chamber works created during the final decades of Garūta's life. Alongside the use of folk songs and folk music intonations, a new facet in her creative work can be seen in *Sēru pasakalja par Veronikas Rekevičas tēmu* (*Mourning Passacaglia on a Theme of Veronika Rekeviča*) for piano, violin and cello (1959): here the diatonic expression is combined not with the usual folk music material, but with elements of baroque music instead. Until her last days, Garūta composed

opuses that reflected the typical creative tendencies of her youth: rich texture, Scriabin-like sensations of passion and flight. Amongst these works are, for example, Garūta's songs dedicated to Brehmane-Štengele, respectively for her 70<sup>th</sup> and 80<sup>th</sup> anniversaries – *Dziesmas spēks* (*The Power of Song*, 1963) and *Sveiciens* (*Salutation*, 1973; the last known song for voice and piano composed by Garūta). These opuses confirm that, despite the passage of time, the composer remained faithful to her typical principles of creation and to the *garutian* manner of composition.

## CHAPTER TWO

### CHARACTERISTIC ELEMENTS OF LŪCIJA GARŪTA'S CHAMBER MUSIC STYLE

During Garūta's creative life, Latvian music was dominated by national romanticism. Elements of romanticism in her own work are illuminated through diverse facets – both nationally epic and personally subjective. The personally subjective range of expressions dominates in her early works; moreover Garūta was always fascinated by the colours of minor tonalities. However, tragedy in her music is often combined with another important trait – great willpower and the ability to resist pessimism. The fighting spirit of Garūta is expressed through two distinct modes of her creative work – either in relation to the theme of national destiny, or (in the genre of songs for voice and piano) in a self-addressed appeal not to lose faith, not to succumb to illness, weakness, etc. Another parallel tendency that manifests itself already in her early works but truly flourishes during the second half of her life is subtle, fragile and intimate lyricism.

Kinship with the musical style of Alexander Scriabin appears in several fields – from creative imagination (emotions of impetuous, impulsive longing, the element of flight, momentous, exalted climaxes) to specific characteristics of musical language, especially melodicism, harmonies and agogic accents. Scriabin's influence during the first decades of the 20<sup>th</sup> century was apparent in opuses of other Latvian composers, including Jānis Zālītis, Paula Līcīte, and Lauma Reinholde. However, in Garūta's music parallels with Scriabin reflect not merely the fashion of the given period but also an intrinsic like-mindedness: the element of flight (in both literal and figurative senses), as indicated in the previous chapter, was close to Garūta from her childhood – most probably even before she encountered his music.

French music fascinated Garūta in many of its manifestations: from Gabriel Fauré to her contemporary Olivier Messiaen. In the chamber works of Garūta, references can be mostly found to one style of French music – impressionism (these references are episodic in nature and less noticeable than the parallels with Scriabin's creative style). This tendency is also echoed by several other composers of the period (i.e., also Jānis Zālītis, Paula Līcīte).

It is known that, at some point, Garūta expressed great interest in Arthur Honegger's opus *Pacific 231*, reflecting the urbanistic ideas of *Les Six* and in this specific case – marvelling at the majesty of technology and machines. The currents of this trend have not significantly influenced the chamber music of Garūta, however there are nevertheless a few interesting connections apparent in her etude *Sēru melodija* (*Mourning Melody* from the Four

Etudes for *Steinway sostenuto* pedal), where a monotonously repeated consonance of a diminished third creates an association with metallic, cold ringing and adds deeper tragedy to the character of the piece. A much clearer interest in mechanics, technologies and machines can be observed in Garūta's *Mašīnu dziesma (Song of Machines)* from her opera *Sidrabotais putns (Silvery Bird)*, also performed as a piano reduction at her Fifth Evening of Compositions on April 11, 1940.

Alongside the overall description of the stylistic spectrum of Garūta's chamber music, this chapter also addresses the embodiments of characteristic signs of the composer's style in specific techniques of dramatic development and notation.

Whilst describing the parameter of **form**, more attention is paid to the analysis of Garūta's favourite ternary model with the characteristic feature – a climax at the end of the middle section or in the beginning of the recapitulation, followed by a sudden break: the music flows in a wide texture, at the dynamic level of *forte* or *fortissimo*, often emphasized by *crescendo*, when a dissonant chord suddenly halts the flight of emotion (Preludes No.1, No.2, No.3 for piano, song *Mans sapni (My Dream)*, *Elegy* for cello and piano, and other pieces). A conclusion is drawn that such a dramatic line of development recalls upon the first movement of Peter Tchaikovsky's Symphony No.6 – as mentioned previously (chapter 1.3.2), Garūta held this composition especially dear.

The significance of the principle of variation in Garūta's music is revealed through several aspects:

- variations or strophic form as the main form of composition (Variations in F sharp minor, Variations on the Folk Song *Karavīri bēdājās (Soldiers Were Grieving)* and Variations on the Folk Song *Arājiņi, ecētāji (Ploughmen, Harrowers)* for piano, *Sēru pasakalja par Veronikas Rekevičas tēmu (Mourning Passacaglia on a Theme of Veronika Rekeviča)* for piano trio, numerous songs for voice and piano),
- the principle of variation within ternary form: the middle section begins as a variation and only after some time transforms into development (2<sup>nd</sup> and 3<sup>rd</sup> of the Four Preludes for Piano, etude *Mourning Melody (Sēru melodija)* from the Four Etudes for *Steinway sostenuto* pedal),
- ostinato melody as a dramatic development technique within various forms, most frequently in conjunction with changes in register (piano etude *Sēru melodija (Mourning Melody)*, *Sendienas (Olden Days)*, songs *Aijā dziesmiņa (Lullaby)* and *Dzimtene pavasarī (Homeland in Spring)*),
- doubled exposition of a single motive, expanding it on the second reiteration. It could be argued that Garūta thereby expresses the two facets of her character: first she



presents her idea (request, appeal, etc.) gingerly, tenderly, then for the second time – more persistently, passionately (*Elegy* for cello and piano, the introduction of the Piano Trio, et al.).

Aspiration towards mirrored symmetry mostly finds expression through meditative, slow pieces (or sections of pieces), attenuating the sense of inner harmony – this element cannot be found in the exulted, impetuous pages of her chamber music. Most frequently mirrored symmetry does not affect the whole piece; it is instead related to a certain aspect of musical language, for example, the tonal plan (introduction of the first movement of her Piano Trio), the intervallic structure of theme (*Teika (A Tale)* for cello or violin and piano, *Sēru pasakalja par Veronikas Rekevičas tēmu (Mourning Passacaglia on a Theme of Veronika Rekeviča)* for piano trio).

When the **harmonic language** of Garūta is described, its mostly romantic nature with some occasional elements of impressionism should be noted (i.e. occasional series of parallel fourths and fifths). This dissertation also analyses the three main chords characteristic of the compositional style of Garūta:

- a seventh chord, forming a diminished third amongst two of its notes – either a diminished seventh chord with lowered third or the dominant seventh chord with a lowered fifth. The diminished chord endows the chord with *darker*, bitter colour (i.e. *Meditation*, bars 2, 4);
- a complete or incomplete diminished seventh chord (or its inversion) with included diminished fourth, used at the most tense, dramatic sections of composer's opuses (i.e. the conclusion of the 2<sup>nd</sup> variation in Variations on the Folk Song *Karavīri bēdājās (Soldiers Were Grieving)*);
- a tonic triad with an included sixth. This chord appears in various sections of pieces, including the conclusions (i.e. Variations on the Folk Song *Karavīri bēdājās (Soldiers Were Grieving)*), however, it can more often be found in the beginning of her pieces (songs *Ziemas pasaciņa (Little Winter Fairy Tale)*, *Mans sapni (My Dream)* and others) and thus simultaneously highlights the prevailing tonality and richness of harmonic colours.

The **melodic** aspect of Garūta's chamber works mostly adheres to romantic traditions. It is reiterated, for example, through the frequent use of the so called lyrical sixths, as well as the *sigh* intonations of descending seconds. However, a significant role is also played by the intervals of fourths, fifths and, occasionally, tritones. The dissertation addresses the most common combinations of these intervals that can be considered characteristic of Garūta's style. They include, for example, the lyrical fanfare (the intonation of the fourth in dotted

rhythm, but at a muted dynamic level, within a chorale-like texture and in a slow tempo – *Meditation* for piano solo), painful lament (a falling fourth/fifth and following chromatic sliding second – in the song *Māte aizvestam dēlam* (*Mother of a Deported Son*) and others). Another type of melody, however, can be found in compositions related to the subjects of homeland or childhood. It is characterized by pentatonic colour (though pentatonic is not strictly followed – i.e. songs *Dzimtene pavasarī* (*Homeland in Spring*), *Pavasars nāk* (*Spring is Coming*)), as well as the intonation of a trichord + a major triad on the third scale degree (i.e., *Aijā dziesmiņa* (*Lullaby*), *Dzimtene pavasarī* (*Homeland in Spring*)).

The **rhythm** of Garūta's chamber works is characteristically irregular with frequently changing meter, resulting in the impression of written-out *rubato* (i.e. 2<sup>nd</sup> and 4<sup>th</sup> Piano Preludes). Several rhythm-intonations are especially close to Garūta:

- demisemiquaver motives combined with dotted rhythm, sometimes also with a tremolo effect – an impetuous, vibrant element of musical language (i.e. 3<sup>rd</sup> of the Four Preludes for Piano, bars 18–19),
- quick, vibrant repetition of a chord, also used in intense and turbulent moments (i.e. the song *Zvaigznes un zeme* (*Stars and Earth*), bars 5, 8),
- abrupt figuration of semiquaver groups at low dynamic levels and on off-beats; often found in compositions with religious topics and associated with airy voices of angels (i.e. *Lūgšana* (*Prayer*) for violin or cello and piano, bars 30–35, also the last four bars),
- *intonation of suffering*: a series of several minor (sometimes chromatic) seconds in dotted rhythm, a time signature of 4/4 at a walking pace (i.e. etude *Sēru melodija* (*Mourning Melody*), beginning).

Amongst the most characteristic elements Garūta's chamber music **texture**, the richness of timbral effects must be mentioned, the range of which is often phenomenal, expressing great passion. Simultaneous use of extreme registers, on the other hand, is often related to a completely different area of expression, conjuring up the image of mysterious depth and vastness (*Teika* (*A Tale*) for violin or cello with piano, et al.). In the noble, chorale-like chamber pieces that touch upon the issues of faith and eternity, Garūta employs textures characteristic of organ music (song *Svētā mīla* (*Sacred Love*), piano piece *Meditation, Largo e andante religioso* for violin and piano). In this aspect, the quick change of registers is significant whilst performing the same musical material several times over: an analogy is created with the change of registers characteristic of the pipe organ, letting the once expressed melody acquire not only different meaning in a different octave, but also (if the performer's tonal control is nuanced and adequate) in a different timbre.

## CHAPTER THREE

### PIANO MUSIC AND ITS INTERPRETATION

#### 3.1 Scope of Themes and Range of Genres

The beginning of this chapter outlines the main thematic elements of Garūta's piano music:

- the environment of intimately subjective, lyrical or lyrically dramatic emotions (early works – Four Preludes),
- the contemplation of eternity and religion (*Meditation* for piano or organ as well as several miniatures – *Sēru melodija (Mourning Melody)*, *Zvani (Bells)* and the lost etude *Traucētā lūgšana (Interrupted Prayer)* from the Four Etudes for *Steinway sostenuto* pedal),
- various elements of folk music – social scenes as well as dramatic compositions inspired by the theme of national destiny. This field is represented most elaborately in her piano music (variations on *Karavīri bēdājās (Soldiers Were Grieving)* and *Arājiņi, ecētāji (Ploughmen, Harrower)*, *Septiņas latviešu tautasdziesmas (Seven Latvian Folk Songs)* et al.).

Evaluation of the scope of Garūta's piano music genres indicates that the frequently represented instrumental miniatures (preludes, concert etudes) reflect the influence of romantic traditions and is characteristic to Latvian piano music of her time (compared to the creative work of Jāzeps Vītols, Alfrēds Kalniņš, Jānis Ivanovs and other composers). The genre of instrumental ballad is also typical of the period of national romanticism (in Garūta's creative work it is represented by *Teika (A Tale)* from the Four Etudes for *Steinway sostenuto* pedal, *Legend* and *Sendienas (Olden Days)*). Whilst composing folk song arrangements for piano (*Septiņas latviešu tautasdziesmas (Seven Latvian Folk Songs)*) and variations on folk song themes (*Karavīri bēdājās (Soldiers Were Grieving)* and *Arājiņi, ecētāji (Ploughmen, Harrower)*), Garūta continued the traditions of her teacher Jāzeps Vītols. Amongst his students, she was the only one who refined the *folk* element in her piano variations.

In the interpretation of several genres, Garūta, however, threads a slightly different path than her contemporaries. In concert etudes she mostly emphasizes the lyrically contemplative rather than virtuosic aspects, confirmed by the choices of tempi (mostly slow and moderate); Garūta's etudes are mostly programmatic, also their essence hides not within elements of technical prowess and finger dexterity but in the colouristic effects of the

*Steinway sostenuto* pedal. The genre of meditation, however, was not attempted by any of her Latvian contemporaries and was unique to Garūta.

Although through the interpretation of several piano music genres Garūta obeys the general tendencies of her epoch, several aspects of her work are substantially different. These aspects are the characteristic signs of Garūta's musical style.

### 3.2 The Influence of Piano Music Style on Interpretation

The list of Garūta's compositions for piano does not contain a single typical virtuoso piece written to dazzle the audience with finger dexterity. However, there are several techniques characteristic to her opuses that may pose difficulties for performers:

- an *arpeggio* texture layout (often in three staves), where the melody mostly occupies the middle stave: the pianist needs to possess excellent coordination of hands to reveal each distinct layer, especially, if each hand has to simultaneously address both melody and parts of the accompanying material (the etude *Zvani (Bells)*; see Example 36, Appendix 4);
- various types of polyphony – strettos, canons, and melodic accompanying voices: the pianist has to pay special attention to intonations hidden within the accompanying voices and fulfilling either colouristic or emotionally expressive functions (i.e. Variations on the Folk Song *Karavīri bēdājās (Soldiers Were Grieving)*: minor second as a moaning intonation, *hidden* in the bass voice in bar 17 and later emerging as a substantial element of the whole set of variations);
- chord textures combined with *forte* or *fortissimo* dynamic levels. The interpreter must ensure the quality of sound in these sonorous sections as well as depth and richness of timbre (i.e. Variations on the Folk Song *Karavīri bēdājās (Soldiers Were Grieving)*, finale from bar 64);
- use of extreme keyboard range that requires good control of the whole keyboard (i.e. variation I from the aforementioned piece);
- sudden, abrupt changes of registers or techniques (i.e. variation VI from Variations on the Folk Song *Karavīri bēdājās (Soldiers Were Grieving)*);
- double octaves (*Sendienas (Olden Days)*, Preludes No.3, No.4 et al.);
- advanced techniques of hand coordination, i.e. the left hand part is often written for a very high register or for crossed hands (i.e. etude *Zvani (Bells)* – see Ex.36, Appendix 4);

- refined indications of the sustain pedal unsurpassed by other Latvian composers of Garūta's time. Often the right pedal marks a unique, expressive chord (i.e. in Four Preludes). Unfortunately we often hear pianists reacting in a completely opposite way – that is, trying to avoid seemingly *wrong* chords by changing the pedal and trying to *slip* as quickly as possible over the harmonically complicated sections. Such avoidances should be omitted in order to retain the expressive harmonic colours of Garūta's compositional style.

### 3.3 Performances of Lūcija Garūta's Piano Pieces: History and Main Tendencies

#### 3.3.1 Lūcija Garūta – Interpreter of Her Own Piano Music

Lūcija Garūta was the first woman to graduate from the Latvian Conservatory as a pianist (in 1925). Chapter 3.3.1 describes her pianistic abilities, based on the single solo recording of her performance available from the archive of Latvian Radio – the recording of her *Meditation* (1958). A conclusion is drawn from this analysis that Garūta's performance style was remarkably improvisational. Her *rubato* in a natural and organic fashion fits even music that at the first glance does not invite interpretational freedom. For example, Garūta's *Meditation* is mostly written in a smooth rhythm of crotchets, the melody accompanied by chorale-like chords. However, the recording shows that the free, impulsive performance of composer herself transforms this chorale-like texture, creating a sense of meditative monologue. Improvisatory freedom is also confirmed by numerous departures from the written score (from the composer's own handwritten manuscript).

The chapter continues to seek the roots of Garūta's characteristic performance style, outlining two significant factors that have had the greatest impact on it. The first factor is her youthful passion for the music of Alexander Scriabin. Possible similarities in performance styles are suggested by indications in her scores – i.e. frequent and impulsive changes of tempo and dynamics in development sections sometimes occur several times per bar. Attention to the finest nuances of pedalling is also common to both composers. However, Scriabin and Garūta are the exact opposites when it comes to interpreting the dynamic levels. Accounts of Garūta's contemporaries reveal that her performance often featured rich, voluminous *forte* (Pumpure 2007) while Scriabin's interpretations characteristically were nuanced, subdued and quietly refined (Nemenova-Lunc 1965: 229).

The second factor that greatly influenced Garūta's performances was the style of the French pianist Alfred Cortot (in 1926 and in 1928 Garūta honed her pianistic mastery under his leadership in Paris). A distinctly improvisational manner of performance and wide use of

*rubato* was characteristic to Cortot, from whom Garūta also inherited her disposition towards an orchestral treatment of the piano.

### 3.3.2 Other Pianists – Interpreters of Lūcija Garūta’s Piano Pieces

In this chapter, after describing the totality of Garūta’s piano music recordings, a conclusion is drawn that Four Preludes for piano benefit from the highest number of recordings. Interpretation of these miniatures reveals in significant details not only the diverse artistic individualities of the performers but also the features exhibited by different generations. Thus, to reveal essential tendencies in Garūta’s piano music interpretation, two preludes (No.1 and No.2) have been chosen for a more comprehensive analysis.

#### 3.3.2.1 Performances of the Prelude No.1 in B minor

The dissertation compares recordings of Vilma Cīrule (1975), Arturs Ozoliņš (2002) and Armands Ābols (2009). A conclusion is drawn that, amongst the three chosen interpreters, Cīrule most precisely follows Garūta’s indications of tempi and dynamics. Even the turbulent middle section *Agitato subito* (from bar 15) appears emotionally controlled and ascetic – letting the music *speak* for itself. Cīrule never prioritizes virtuosity.

The version recorded by Arturs Ozoliņš is impulsive and rich with unexpected ebbs and flows. Dramatic premonitions are immediately apparent in the introduction and a significant role is played by declamatory expressions. The air of tension is created by explicit changes of tempi, accentuation and sudden changes in dynamics.

The performance of Armands Ābols also demonstrates impulsive, improvisatory freedom. However, unlike the other two interpreters, Armands Ābols chooses to emphasize the lyrical aspect of the main subject, rendering it in a particularly melodic fashion. Also, the middle section *Agitato subito* sounds rather lyrical and sad. Therefore, the dramatic turn of events (from *scherzando*, *misterioso*) creates an even sharper, more powerful contrast.

#### 3.3.2.2 Performances of the Prelude No.2 in E major

The dissertation compares recordings of Hermanis Brauns (1962), Vilma Cīrule (1975), Valdis Jancis (1989), Arturs Ozoliņš (2002) and Armands Ābols (2009).

Brauns reveals himself as a master of nuanced performance of miniatures and puts great emphasis on the rich harmonic textures of the piece. His interpretation of the E major Prelude balances dreamy, lyrical and steady performance in the outer sections with thrilling and passionate musicianship in the middle section; however, he does not over-exaggerate the

dynamic levels – the performance is simple and easy to follow. From all of the analysed recordings, the interpretation of Brauns most strictly adheres to Garūta's indications of notation and dynamic. The rhythm is not static; however no excessive *rubato* is present either.

The performance of Prelude No.2 by Vilma Cīrule communicates idyllic, spiritual peace and a sense of meditation – these properties were considered essential by the composer: she indicates *Andante meditativo* in the score. Cīrule achieves this calm, spiritual character through supremely balanced and thought-out development as well as through rich colours of sound. However, she has not aspired towards spontaneous passion and improvisatory freedom that the composer's marking of *Tempo rubato* and numerous changes of tempi seem to indicate.

Similarly to other performances of Valdis Jancis, Prelude No.2 assumes a slow, unhurried pace. At some points he emphasizes elements that have escaped the attentions of previous interpreters. The performance in general exhibits an improvisatory concept of *rubato*: lingering with delight on individual, beautiful harmonies alternates with impulsive outbursts of passion; spaciousness and steadiness – with abrupt, dramatic accents.

*Rubato* is also realized in an improvisatory fashion in the recording of Arturs Ozoliņš, however the overall experience of the performance is entirely different – emotionally tumultuous; this interpretation emphasises the *scriabinisque* element (i.e. unprepared, rapid *crescendo* in bars 11, 12). The climax is not just a monumental, jubilant apotheosis, but also conveys images of unfulfilled hopes, longings and, perhaps, of pain, aspiring to break out, but suddenly diminishing and disappearing in the distance at the most striking moment.

The interpretation of Armands Ābols is unique with its unusually generous application of the sustain pedal in the beginning of the prelude. An illusion is created where sound comes from a distance and converges in a surreal manner when affected by space, immersing the listener in an improvised veil of sound. Under this veil in an extremely subtle yet clear and refined manner both the melodic line and the polyphonic elements of texture are performed. Interestingly, sometimes the pianist disregards the indicated levels of dynamics, however his personal version of dynamic development is equally convincing.

### 3.3.2.3 Comparative Analysis of the Most Significant Aspects of Interpretation

Conclusions drawn in this chapter were made upon comparing the recordings of the two comprehensively analysed preludes with other recordings of the composer's piano music.

Interpreters of Garūta's music – pianists of the 21<sup>st</sup> century (Armands Ābols, Arturs Ozoliņš, Juris Žvikovs et al.) – although to a subtle degree, tend to choose faster **tempi** than

the musicians of the 20<sup>th</sup> century (Vilma Cīrule, Daina Vīlipa and others). The accounts of Garūta's temporaries (Pumpure 2007), however, testify that Garūta herself preferred slower tempi that allowed for better renditions of the ambiguous rests, harmonic colours and dynamic nuances of her music. This raises the question – does the tendency for quicker tempi fit the essence of Garūta's music? However, the completed analysis of recordings proves that faster tempi are conceivable: the overall character of compositions is revealed through the interaction of various aspects of musical language, amongst which the tempo choice is just a single component.

Two types of pianist can be discerned in terms of **dynamics**: the first type does not *dwell* on subtle dynamic nuances, choosing instead to emphasize the gradual development towards climax (Vilma Cīrule, Daiga Blumberga, Daina Vīlipa, Hermanis Brauns, Juris Žvikovs); the second type follows the dynamic ascents and descents in improvisatory fashion, thus risking the fragmentation of form, but gaining higher levels of musical spontaneity (Valdis Jancis, Arturs Ozoliņš, Armands Ābols). Both approaches are equally acceptable.

Garūta in her works pays special attention to **articulation**: the scores are filled with finely nuanced *tenuto*, *staccato* and *legato* indications. From the above mentioned pianists, these nuances are most expressively interpreted by Arturs Ozoliņš; however, it could be concluded that this aspect of interpretation would merit from greater attention by all performers.

Interpreters exhibit different approaches to the **pedalling effects** that are so important in Garūta's piano music. Some artists use copious amounts of right pedal to enrich the colour of sound (Armands Ābols, Hermanis Brauns, Valdis Jancis), whilst others are more ascetic (Daina Vīlipa, Daiga Blumberga, Vilma Cīrule and Arturs Ozoliņš). The choice between the former and the latter approach influences the character of the music and indicates an interpreter's affiliation with a particular school of piano performance – for example, the limited use of pedal by Ozoliņš reflects his studies with the French piano school representative Nadia Boulanger.

Virtually every performance analysed during the course of this chapter is significant, with unique nuances of interpretation and expression. The main research value of this chapter is: it will help future pianists to prepare their own interpretations consistent both with the requirements of their epoch and with the performance traditions of Garūta's music.



## CHAPTER FOUR

### INSTRUMENTAL CHAMBER ENSEMBLES AND THEIR INTERPRETATIONS

#### 4.1 Scope of Themes and Range of Genres

Compared to her piano music, the instrumental chamber ensemble opuses of Garūta are much more dominated by minor tonalities and flat keys. Apparently, the composer perceived the timbres of violin and cello as *dark* and deep. Her chamber ensembles in general exhibit several distinct themes:

- dreams of romantic suffering – mostly during the early stages of her creative work,
- the rendition of folklore impressions – during various periods of creative activities,
- expressions of religious content – during various periods of creative activities.

The first two groups in general are characteristic of many Latvian composers of the first half of the 20<sup>th</sup> century; the range of employed genres also corresponds (miniatures-elegies or elegiac moods, as well as epic, narrating, ballade-like compositions). The third group – the expression of religious content – is, however, not at all characteristic of Latvian instrumental chamber music; it reflects the distinctive creative style of Garūta.

#### 4.2 The Influence of Instrumental Chamber Music Style on Interpretation

Garūta's chamber music is dominated by slow tempi; the virtuosic element is very rare: the composer mainly regarded the violin and cello as melodic instruments. However, several potential interpretation problems should be mentioned:

- in the aspect of a **solo instrument** performance – an extreme range of registers is used that changes the timbre and colour of music: creates tension, introduces unrest, anxiety. Often the extreme registers are suddenly juxtaposed through huge leaps that performers may find technically challenging;
- often **the solo instrument performs without accompaniment**. This has resulted from composer's aspirations to demonstrate the entire range of string instrument expressions, even in a *naked* fashion, divorced from other timbres. In such sections the performer needs to be able to form a free monologue, to *recite*;
- **non-systematic bowing and articulation** – during the content analysis, a conclusion was drawn that the performers of Garūta's chamber works regard this aspect as

significant (Meija 2010, Ostrovska 2010, Bezprozvanovs 2010, Švolkovskis 2010). Articulation of the solo parts is often left at the discretion of performers (here the difference is immediately apparent from the piano parts and solo piano works of Garūta where various types of articulation are scrupulously indicated);

- **the piano part** is dominated by *the great* techniques; pianists need to be able to quickly cover large sections of keyboard and to perform huge cascades of octaves and chords (including double octaves), often at loud dynamic levels;
- **the interaction of the solo instrument and piano** exhibits various elements of polyphony. The piano part is almost never a pure accompaniment – it provides many significant intonations and echoes the melodies performed by the solo instruments;
- in terms of **form**, Garūta prefers a variation-type development. Interpreters must highlight nuances with great care as the richness of various colours keep monotony at bay; a static approach is especially dangerous in her slow compositions.

### **4.3. Performances of Lūcija Garūta’s Instrumental Chamber Ensembles: History and Main Tendencies**

#### **4.3.1 General Historical Information**

Chapter 4.3.1 gives an account of Garūta’s chamber music interpreters from various epochs. A conclusion is drawn that her Piano Trio is amongst the most performed and recorded chamber works of Garūta. It has a special significance in the repertoire of the former Latvian Philharmonic Trio – pianist Valdis Jancis, violinist Juris Švolkovskis and cellist Māris Villerušs. Furthermore, the Piano Trio is amongst the Latvian classical chamber music opuses that have attracted the attention of contemporary foreign performers; this opus has repeatedly been interpreted by Asian (Japanese and South Korean) performers as well as by the Altenberg Trio from Austria. *Nožēla (Regret)* for violin and piano and *Daina* for violin and piano have also been extensively performed in Latvia and abroad.

#### **4.3.2 Interpretations of Lūcija Garūta’s Piano Trio by Artists of Various Countries**

Three different interpretations of Garūta’s Piano Trio were selected for more elaborate analysis, providing an interesting opportunity to compare how Garūta’s music is perceived by Latvian and foreign musicians – representatives of various regions. It should be noted, that this particular opus is permeated with Latvian spirit – the emotional background of all movements is formed by Latvian folk music quotes. The interpretations of the Piano Trio

were also selected for another reason – this is her largest chamber work with the widest spectrum of expressions. Thus, its performances reveal many elements (problems and their possible solutions) that characterize the entire chamber music of Ģarūta.

Three recordings of this chamber music opus are analysed more elaborately: the recording of the Latvian Philharmonic Trio (Valdis Jancis, Juris Švolkovskis, Māris Villerušs, 1982), a trio of Asian performers (Keiko Fujisiro, Hideto Nomura, Kyong A Im, 2005) and the Altenberg Trio (Claus Christian Schuster, Amiram Ganz and Alexander Gebert, 2007).

Analysis of the overall impressions of these recordings reveals that all performances exhibit clear differences in various performance schools. The performance of the Asian trio in this recording as well as in other concerts and in masterclasses often demonstrates an exact sense of rhythm and great virtuosic capabilities as well as ease and elasticity – the most complex passages are performed virtually effortlessly. However, their interpretations sometimes lack the sense of greater line, scope and space of sound that are in turn very important to the Russian school of interpretation that has to a greater or lesser extent influenced Latvian performing art.

The three ensembles demonstrate different approaches to *rubato*. Asian artists use it very sparingly, whereas the Altenberg Trio through its use achieves a truly unique interpretation: *rubato* is so subtle and fresh that it could not have been pre-agreed to and/or repeated in exactly the same manner. The recording of the Latvian Philharmonic Trio exhibits what could be called a conditional *quasi rubato*: all fermatas and changes of tempi have been carefully thought through. In the field of *rubato* the golden medium is achieved here – it has been used much more proportionately than by the Altenberg Trio, limiting its use to the conclusions of selected phrases or before the beginnings of significant sections of form.

The use of the sustain (right) pedal, the specific element of a pianist's performance, differentiates all three interpretations. The pianist of the Asian trio uses the pedal sparingly, in many places the performance seems overly dry. Valdis Jancis uses pedal most abundantly, thus enriching the sound of the grand piano. Indeed, sometimes the depth of colour is even exaggerated. The pianist of the Altenberg Trio, however, highlights refined consonances between semitones, letting the listener only guess where the pedal is used and never sustaining anything for prolonged amounts of time. He demonstrates exquisite mastery – it should be always remembered that the sustaining pedal serves solely for colouristic effects.

The interpretation of the Altenberg Trio is highly commendable, however, the performance of the Latvian Philharmonic Trio seems more fitting to the concept of the piece – the heavy power and directness of expression evokes the image of the Latvian ploughman (the tempo is sometimes deliberately dragged, putting a slight emphasis on almost every beat). It is

conceivable that this manner of interpretation was determined mainly by pianist Valdis Jancis, as he usually chooses similarly slow, unhurried tempi, allowing for elaborate exposition of various nuances. At the same time, the ease and poetry of the Altenberg Trio performance reveal another significant facet of composer's personality.

#### 4.3.3 Main Tendencies of Lūcija Garūta's Instrumental Chamber Music Interpretation

When the three above mentioned versions of Garūta's Piano Trio recordings are compared to the recordings of her other chamber pieces, the following few tendencies become apparent.

In terms of **general conception**, chamber ensemble works of Garūta often provide alternatives for interpretation – a choice to emphasize either the dramatic or the lyrical component. This corresponds to the musical entity of Garūta, its romantic spontaneity and frequent mood swings. It is essential to maintain the emotional warmth of tone, but many ways exist to express oneself through her music – it can benefit equally from passionate as well as intimate and tender renditions. This is aptly illustrated by the recordings of the Latvian Philharmonic Trio and the Altenberg Trio that, in several senses, are direct opposites. The Latvian Philharmonic ensemble interpretation brims with powerful climaxes and dramatic expressions – especially the first movement of the Piano Trio. The Altenberg Trio is much more refined, subdued, rich in lyrical nuances, elastic and subtle. Similar duality can be observed when two versions of *Lūgšana (Prayer)*, recorded in 2002 are compared: both recordings feature the same violinist – Rasma Lielmane, but the piano part in one is played by Arturs Ozoliņš (a painful, expressive, passionate prayer to our Lord, meaningful eloquence, *recitation* of every single intonation; *rubato* and contrasts dominate the interpretation), and in the other – by Ventis Zilberts (the quiet prayer in a subdued voice, introverted and intimate, a slightly philosophical contemplation; the interpretation flows at a steady pace).

The choice of **tempo** is a significant aspect of interpretation. Generalized statements in this matter are impossible – the different tempi reflect the different conceptions of the artists that are rarely shared. In the analysed versions of the Piano Trio recordings, slower interpretations appear more convincing – ones by the Latvian Philharmonic Trio and by the Altenberg Trio: these musicians take time to immerse themselves into the musical details, especially important in the lyrical episodes. However, this issue should not be treated one-sidedly – convincing performances have also been achieved by those who favour faster tempi (i.e. Valdis and Ieva Zariņi in *Daina*, 1977), thus the artistic context seems to matter above the choice of tempo. The interpreters that favour quicker musical pace could benefit from the use of *rubato* – it can provide the most effective solution against the sense of a hurried,

business-like pulse.

Another important aspect within the context of chamber musicianship is **the balance and relationship of instrumental parts** (in terms of dynamics, timbre, and phrasing). The polyphonic mind of Garūta does not always imply combined phrasing for all instruments. Sometimes she even indicates peculiar phrasing and imaginative *counterpoints* in separate instrumental parts: in the recordings of Piano Trio this opportunity is explored most faithfully by the Altenberg Trio.

The most varied interpretations of phrasing and dynamic indications in the miniatures of Garūta are apparent in the recordings of *Nožēla (Regret)*. In the first example (Rasma Lielmane – Ventis Zilberts, 2002) the *polyphony* of phrasing and dynamics exists between the artists (each of them follows his/her own path and their different directions can be easily perceived), in the second example (Valdis Zariņš – Ieva Zariņa, 1977) a *homophony* of phrasing and dynamics (the violin solo is in the foreground, the piano in a slightly muted way adapts to the violin solo part) is apparent, the third example (Tatjana Ostrovska – Dzintra Erliha, 2010) exhibits a *unison* of phrasing and dynamics: all *crescendos*, *diminuendos* and other changes of volume are rendered equally by both instruments. Thus the interpretation of *Nožēla* in its own way provides a synthesis of tendencies that are characteristic of the relative significance of instrumental parts of all of Garūta's chamber music.

## CHAPTER FIVE

### VOCAL CHAMBER MUSIC AND ITS INTERPRETATION

#### 5.1 Sources of Poetry

##### 5.1.1 Poet Lūcija Garūta

Since her childhood, Lūcija Garūta pursued literary activities and wrote lyrics for her numerous songs. Chapter 5.1.1 focuses on the characteristic form and content of lyrics in Garūta's songs for voice and accompaniment, emphasizing their connection to the characteristic tendencies of the composer's musical language.

In general, two types of texts were created by Garūta:

- the free verse or *vers libre* (*Draugs (Friend)*, *Mans sapni (My Dream)*, *Svētā mīla (Sacred Love)* et al.) that gains credibility in the context of music,
- independent poetry – poetry of its own right (*Vakara blāzmā (In Evening Glow)*, *Aijā dziesmiņa (Lullaby)*, *Tautai (For the People)* and others). Texts of the second type exhibit stricter symmetry, rhythm and expressive, rich language.

Upon analysis of texts and music, an interesting tendency transpires: the richer, more magnificent and independent the lyrics are, the simpler and *accompanying* its embodiment in music appears to be (this can be observed in *Aijā dziesmiņa (Lullaby)*, *Vakara blāzmā (In Evening Glow)* and in the song *Dzimtene pavasarī (Homeland in Spring)*). And *vice versa* – richer, harmonically saturated, expressive musical content is combined with less independent, almost inseparable lyrics. The second tendency is apparent in songs *Mans sapni (My Dream)*, *Svētā mīla (Sacred Love)* et al.

Upon closer inspection of the lyrics of various songs (including *Mans sapni (My Dream)* and *Draugs (Friend)*), several characteristics of Garūta's poetry become apparent:

- songs often begin with an address/appeal, thus indicating particular directness, expression and zeal to touch the heart of the listener;
- the sentences of initial appeal in many cases are repeated twice or even thrice; moreover, this repetition serves as an increase in emotional tension and the initial text is expanded upon each reiteration. Here one can observe parallels with a particular technique that Garūta has used in her music, too – the characteristically varied, extended repetition of the first motives of her chamber works;
- Garūta prefers to end her poems with an exact or varied repetition of the first lines of her poems. I.e. the principle of recapitulation that is characteristic to her

music also applies to her poetry. This tendency is mostly apparent in her intimate, lyrical songs.

A special type of verse appears in several of Garūta's songs composed during the late 1920ies – *Kaukāza bērna dziesma svešumā* (*Song of Caucasian Child Abroad*), *Džanemas dziesma* (*Janem's Song*, initially titled *Bezvārda ilgas* (*Nameless Longings*)), *Skumstošā mīla* (*Grieving Love*) – their lyrics form a series of painful questions without answers. The principle of anaphora is also characteristic and in this case underlines the monotonous effect. It is conceivable that lyrics of these songs reflect the personal emotions of Garūta in relation to her affair with Georges Crouzat.

Several characteristically romantic symbols often appear in Garūta's poems – stars, sea, mountains, sun, and light. Moreover, symbols of light, sky and sun often appear in songs that deal with Garūta's favourite theme of flight and the musical textures in these songs resemble those of Scriabin (i.e. the song *Kvēlot, liesmot, sadegt* (*To Glow, to be Aflame, to Burn*), 1929). This and several other songs of Garūta prepare the path for one of her most monumental opuses – the oratorio *Dzīvā kvēle* (*The Living Glow*) with lyrics by Jānis Rainis (1966).

### 5.1.2 Poetry of Other Authors in the Vocal Chamber Music of Lūcija Garūta

This chapter provides a list of the main collaborators of Garūta – poets whose work she used most often:

- Fricis Bārda (most represented in early songs); the lyrics of Bārda feature symbols related to sky, vastness of space, stars, the colour of blue (*Zvaigznes un zeme* (*Stars and Earth*) and others);
- Kārlis Skalbe – Garūta uses his poetry mainly during the period of her creative maturity (from 1939). Particular fragility, delicate simplicity, laconism of expression and tender dynamic levels are characteristic to Garūta's renditions of Skalbe's poetry (i.e. *Rudens* (*Autumn*), *Lietiņš* (*Rain*)) – Skalbe has been called *the magician of silence* in literature for good reason (Mauriņa 1955: 169–186). Hence Garūta's songs with Skalbe's lyrics lack the usual spaciousness, passion and pathetic climaxes of her musical style. The illustrative accompaniment here claims a virtually independent role;
- Vilis Plūdōnis – his poetry appears in Garūta's songs since the 1930ies. Interestingly, Garūta omits the subjects of nature and lyrical expression, characteristic to his work, instead drawing from Plūdōnis's most tragic, depressed and pessimistic works (*Viens no daudziem* (*Man Amongst Many*), *Viena no daudzām* (*Woman Amongst Many*));

- Jānis Rainis – Garūta seems to favour his poetry during the second half of her life, from the 1940ies. She is mostly captivated by narratives of philosophical and ethical symbols of nature (*Kalnā kāpējs (Mountain Climber)*, *Mēness laiva (Moon Boat)* et al.). It is possible that Garūta's interest in Rainis' poetry stemmed from her friendship with Zenta Mauriņa, researcher of the literary work of Rainis;
- Andrejs Eglītis – his poetry is mainly used in Garūta's wartime songs, combining patriotic and religious motives. From Garūta's letters to Eglītis (available at the Literature and Music Museum of Latvia) it is clear that Eglītis had a special role in her life. The subjectively personal factor – Garūta's inherent, passionate emotionality – combined with the wartime atmosphere, inspired monumental, dramatic songs for voice and piano.

## 5.2 Main Themes of Original Compositions and Their Influence on Musical Language

Chapter 5.2 analyses the characteristics of vocal chamber music opuses of various themes.

**Lyrics of love** dominate in the music of Garūta's early creative period. It should be noted that songs of this thematic group are mostly with the composer's own lyrics, creating grounds for an assumption that in these opuses she reflects upon her own personal feelings. A pronouncedly improvisatory style is characteristic of these songs, repeatedly imposed by frequent changes of tempi and by the use of non-standard rhythmic groups (especially triplets) that introduce a notated *rubato* effect into the music (*Mans sapni (My Dream)*, *Šķiroties (On Parting)*, *Nāras dziesma (Mermaid's Song)* et al.). From both of Garūta's characteristic principles of form development – strophic and ternary – the latter dominates these songs and is most often related to a specific model of dramatic development: a peaceful, calm, dreamy beginning, a rapid, fierce development section and a return to the initial, calmly flowing musical material at the conclusion (*My Dream* and others). Interestingly, Four Preludes for piano follow the same development principle; from all of Garūta's piano pieces this opus most closely relates to the theme of love lyrics, expressed in vocal chamber music. The piano parts in the songs of love lyrics are distinctly complex, rich in virtuosic techniques (i.e. *Zvaigžņu nakī (On Starry Night)*, *Mans sapni (My Dream)*).

The **Eastern** theme in the songs of Garūta (*Džanemas dziesma (Janem's Song)*, *Kaukāza bērna dziesma svešumā (Song of Caucasian Child Abroad)*) intertwines with the painful pages of love lyrics (unfulfilled yearning motives) or philosophical contemplations



(*Kalnā kāpējs (Mountain Climber)*). These songs share slow tempi, minor keys, dark tonalities of flats (*c, f, d*), and the colour of *empty* fifths as the symbol of loneliness, distance. In contrast with often complex, musically independent accompaniments of other songs, the piano parts of Eastern songs are ascetic – written in static, frozen chords, without virtuosic passages such as, for example, whirling triplets, etc. Numerous rests and meaningful fermatas are present. Two of the Eastern songs benefit from the significant expressive power of wordless singing, associated with the Eastern style of melismatic, free flow of voice (*Džanemas dziesma (Janem's Song)*; *Kaukāza bērna dziesma svešumā (Song of Caucasian Child Abroad)*, climaxes). In all three songs the time signature of 5/4 is significant – this meter is very rarely present in other songs of Garūta.

Several thematic subjects – **praise of nature, children's songs and childhood memory songs, dedications to close people** – exhibit common characteristic approaches to poetry and music: diminutive forms are often used in lyrics, harmonic language is rich and mostly (although not always) diatonic, melodies share pentatonic intonations. The songs of these thematic subjects can be divided into two categories:

- nature/childhood impressions and recollections are central (*Lietņš (Rain)*, *Rudens (Autumn)*, *Dzimtene pavasarī (Homeland in Spring)*, *Pavasars nāk (Spring is Coming)*, *Aijā dziesmiņa (Lullaby)*). These songs often share a similar, unchanging accompaniment formula for the whole piece – a certain, distinctive nuance of timbre or harmony. Comparatively often the bi-strophic structure is used, where during the second strophe the piano accompaniment is repeated in a higher register and at an even quieter dynamic level (*Dzimtene pavasarī (Homeland in Spring)* and *Aijā dziesmiņa (Lullaby)*); this technique is also apparent in some instrumental chamber works, *Teika (A Tale)* for violin or cello and piano, *Daina* for violin and piano). Strophic form is also employed, albeit modulated or shifted towards ternary form (*Mazās bārenītes dziesmiņa (Song of the Little Orphan)*, *Pavasars nāk (Spring is Coming)*);
- during the development of the piece the composer moves from the initial thematic lines of nature/childhood to another emotional realm – the realm of unfulfilled longings, of serenity (*Ziemas pasaciņa (Winter Fairy Tale)*, *Vakara blāzmā (In Evening Glow)*, *Bērna sirds (Child's Heart)*). The piano parts of these songs are much more elaborate and colourful; ternary shape dominates and creates great climaxes within rich textures (often using a nonachord).

**Patriotic** songs have a special place within the creative work of Lūcija Garūta and were composed mostly during the 1930ies and, most intensively, during the first half of the

1940ies. The patriotic songs of the 1930ies are generally composed in diatonic harmonic language with pentatonic colours (*Kas tie tādī spēka vīri* (*Who are the Strongmen*) and others). During the 1940ies the patriotic line gradually becomes more dramatic and is often chromatically saturated (*Lūgšana* (*Prayer*), *Savā zemē* (*In My Land*) et al.). Minor tonalities are common to the patriotic songs (however, endings are often triumphant, in major tonalities – i.e. *Ziemiešu tauta* (*Perennial Nation*)), great significance is attributed to lower registers, doubled octaves and chorale-like rhythms of accompanying parts.

In the songs composed during the late 1930ies and early 1940ies the **religious** theme is also important (*Krusts jūras krastā* (*Cross on the Sea Shore*), *Lūgšana* (*Prayer*), *Viss, viss nu vienā vārdā likts* (*All Expressed in One Word*), *Krastā* (*On the Shore*)). Development of this theme exhibits several elements of baroque style that never advance into the foreground but are nevertheless unmistakably present as a foundation of romantic musical language. Amongst these are, for example, the contours of the cross traced by the melody of the song *Krusts jūras krastā* (*Cross on the Sea Shore*, bars 5–6); the conclusion in a minor tonality with a consonance of the tonic major (*Lūgšana* (*Prayer*)); the remarkably rhetorical way of following the *word* of music, i.e. highlighting religious symbols mentioned in the text with a selection of musical language elements (*Krusts jūras krastā* (*Cross on the Sea Shore*), bar 49; *Bērņa sirds* (*Child's Heart*), bar 30, et al.).

Both patriotic and religious themes announce a new tendency of form development in Garūta's chamber music: the form of contrast juxtaposition appears, as both realms – mortal suffering and spiritual chorale (religious consolation or homeland theme) – are juxtaposed with maximum sharpness (i.e. *Krusts jūras krastā* (*Cross on the Sea Shore*), *Ziemiešu tauta* (*Perennial Nation*); compared to *Largo e andante religioso* for violin and piano). The songs of this thematic group share the common element of imitation of a church bell in the piano part (*Draugi* (*Friends*), *Drūmās dienās* (*Dreary Days*), *Liec ausi pie zemes un klausies* (*Put Your Ear to Ground and Listen*) et al.).

The songs with the theme of **invitation** are amongst the most significant Garūta's vocal compositions, stemming from the composer's own personal traits – great internal endurance, power and fighting spirit. The elements of blaze, flame are characteristic to these songs (*Kvēlot, liesmot, sadeģt* (*To Glow, to be Aflame, to Burn*; *Trīs mācības* (*Three Lessons*); *Viņu spēks* (*Their Power*)); they almost always begin with an appeal. The harmonic language of these songs contains abrupt enharmonic turns that highlight splendid, jubilant emotions – especially in the climax zones. Quick, impulsive and *scriabinesquely* sudden significant motives of semiquavers and demisemiquavers appear in piano parts (*Liec ausi pie zemes un klausies* (*Put Your Ear to Ground and Listen*), *Nāc, dosimies droši* (*Come, Let Us Go Without*

*Fear*), *Tu atkal te (You Are Here Again)*, *Kvēlot, liesmot, sadegt (To Glow, to be Aflame, to Burn)*, *Trīs mācības (Three Lessons)*). Altogether this group of songs have a higher-frequency rhythmic pulse than others of Garūta's songs. Imitations of orchestral textures appear here much more often than in songs of other thematic content. Conclusions are also similar in many ways – all songs of the invitation thematic group end energetically, in a climactic section (*f* or *ff*), lyrics often end with an exclamation mark (*Uz cita krasta (On Another Shore)* et al.). In terms of form, like patriotic and religious songs, and unlike any other thematic groups, the songs of invitation demonstrate greater diversity and tendency towards larger forms. The rondo form is used alongside the strophic form (*Kvēlot, liesmot, sadegt (To Glow, to be Aflame, to Burn)*); the form of contrast juxtaposition (*Liec ausi pie zemes un klausies (Put Your Ear to Ground and Listen)*) is also present. Major tonalities with many flats and sharps dominate (*Uz cita krasta (On Another Shore)* – B major; *Tu atkal te (You Are Here Again)* – D flat major; *Trīs mācības (Three Lessons)* – F sharp major; *Nāc, dosimies droši (Come, Let Us Go Without Fear)* – A flat major). Sometimes strophic forms realize a sequenced ascent (i.e. *Zvaigznes un zeme (Stars and Earth)* – the second strophe from bar 9 transposed up by a third up; *Kvēlot, liesmot, sadegt* – the rondo refrain as a double strophe where the second strophe is repeated a fifth higher).

The song *Liec ausi pie zemes un klausies (Put Your Ear to Ground and Listen)*, containing the motive of invitation in combination with the patriotic motive, is analysed in greater detail. In this piece Garūta in a laconic fashion follows the transformation of the most fragile into the most monumental – an ascent characteristic of Scriabin's pieces – i.e. the form of juxtaposed contrasts reveals the very idea of ecstasy. This is a unique example of Garūta's songs where the spiritual kinship with Scriabin appears not only on micro-level (musical language) but also on the macro-level of artistic development.

### 5.3 Folk Song Arrangements

Garūta created folk song arrangements for voice (or voices) and piano during various periods of her life – from the 1920ies to 1970ies. These arrangements can be divided into two general groups. The first group consists of diatonic arrangements with transparent musical textures, light in character and devoid of dramatic zeal (*Mana balta māmuliņa – My dear mother is all white*, etc.). The second group departs in a greater extent from the simple melodies of folk music and approaches the dramatic levels of her original songs; the music acquires psychologically saturated, multifaceted and expressive meaning. The dramatic dimension of characters is highlighted by the piano parts (i.e. *Ej, saulīte, drīz pie Dieva (Go, Sun, to God Soon)* second strophe descends to an unusually low piano register, reaching into

the contra octave, following a chromatic melodic line and a dotted demisemiquaver rhythm in triplets in the right hand part; these elements appear in several of Garūta's songs of the war period, such as *Ziemiešu tauta* (*Perennial Nation*), *Vētra* (*Storm*)).

Both arrangement types are related to other genres of Garūta's creative work. Diatonic and simple arrangements share common intonative and harmonic elements and textures with her piano cycle *Septiņas latviešu tautasdziesmas* (*Seven Latvian Folk Songs*), as well as with her final violin pieces – *Daina* and *Šūpuļa dziesma* (*Lullaby*). The dramatic arrangements, on the other hand, exhibit the typical dramatic development techniques of the war period songs for voice and piano and Variations on the Folk Song *Karavīri bēdājās* (*Soldiers Were Grieving*). Thus, despite their small numbers, Garūta's folk song arrangements for voice (voices) and piano reveal the full scope of her expressive chamber music language.

#### 5.4 The Influence of Vocal Chamber Music Style on Interpretation

This chapter describes the characteristic elements of Lūcija Garūta's vocal chamber music that deserve special attention of its potential performers.

During the content analysis of interviews, a conclusion is drawn that contemporary singers – interpreters of Garūta's music – maintain a general view that Garūta's **vocal melodies** are complicated. The main complications are created by:

- the wide vocal range (i.e. songs *Šķiroties* (*Parting*), *Zvaigznes un zeme* (*Stars and Earth*); here an analogy can be formed with Garūta's piano pieces),
- the melody moves in diminished or augmented intervals – this is mostly due to the expressive, individualised harmonic colours supporting Garūta's melodies. For example, in her song *Debess un jūra* (*Sky and Sea*) the tense sound of the tritone and diminished fourth – illustrated by the words *darkest depths* – are defined by the supporting dominant nonachord with lowered (in the harmonic major) and later also augmented fifth, emphasizing the *garutian* colour of the diminished third (bar 5).

**The relationship of the vocal and piano part** is often so complicated that the piano part interferes with the singer's part instead of helping him/her to perform the most difficult sections. It doubles the singer's line in unisons in many instances, but the doubling is abandoned during climaxes: i.e. major seconds or their enharmonic twins – diminished thirds are formed between the piano part and the singer's line. Again, this issue often arises due to the characteristic harmonic language of Garūta:

- seventh chord or nonachord with the *dark* diminished third – i.e. in *Ziemiešu tauta* (*Perennial Nation*) (bars 22, 24; DD<sub>7</sub><sup>-3</sup>), also in *Vētra* (*Storm*) (bars 20, 22 – VII<sub>7</sub><sup>-3</sup>),

- simultaneous coexistence of the nonachord's unison and ninth (i.e. *Ziemciešu tauta* (*Perennial Nation*), bar 40).

The **piano part** is often in itself quite complicated in techniques and content, including polyphonic elements and virtuosic passages. Great concentration and pianistic mastery of a true *soloist* is required by the great variety of indications and articulation markings in the accompaniment parts (*Dzimtene pavasarī* (*Homeland in Spring*), *Vakara blāzmā* (*In Evening Glow*), *Zīlītes vēsts* (*Guided by a Tomtit*) et al.) that are much more complex than those composed by the contemporaries of Garūta. Interestingly, the performance techniques are often differentiated between the hands. The refined nuances of articulation are reminders of Garūta's closeness to the French traditions of pianism – i.e. the compositions of Claude Debussy and Maurice Ravel.

Several songs of Garūta rise above her contemporary Latvian music background due to their extremely detailed pedal markings. The interpreter's attention should also be directed towards the use of registers in the accompaniment parts. Often Garūta requests simultaneous sounds from the extreme regions of keyboard – very high and very low ranges, thus creating the effect of distance (*Mēnesnīca* (*Moonlight*), piano introduction and interludes; *Kalnā kāpējs* (*Mountain Climber*), piano introduction; throughout *Zvaigznes un zeme* (*Stars and Earth*), *Debess un jūra* (*Sky and Sea*)). This *cosmic* sensation of Garūta's works is a novelty in Latvian songs for voice and piano of the epoch. Such choice of registers may create performance difficulties: it is important for the pianist to focus all active attention on his/her fingertips as the touch that suffices for medium registers will not be equally efficient in the extreme ranges of the keyboard. Despite subdued dynamics, the top register should not lose its brightness whilst the *natural* heaviness of the lower register should be avoided.

Equally serious attention should be paid to the orchestral manner of thinking that influences the vocal chamber music of Garūta (i.e. textures reminiscent of wind instrument fanfares; string tremolo emulation in songs *Trīs mācības* (*Three Lessons*), *Zvaigznes un zeme* (*Stars and Sky*); percussive effects in the final section of *Ziemciešu tauta* (*Perennial Nation*)).

The perception of **interpretation**, when combined with **the form of the piece**, can be significantly affected by the Garūta's favourite principle of variation. Her disposition towards revealing a single melodic nucleus in combination with many forms of various harmonic textures poses difficulties for performers – especially within compositions of a meditative character with a slow tempo and a slow, gradual dynamic development towards climax. Techniques of highlighting the new nuances in the repeated material should be employed to avoid the impression of a monotonous character. Amongst the examples,

Garūta's songs of noble, humble content with chorale-like accompaniment should be mentioned – *Draugs (Friend)*, *Svētā mīla (Sacred Love)* and *Grūtā brīdī (At a Difficult Moment)*, mirrored in piano music by *Meditation*.

In Garūta's vocal chamber music, the concluding sections, i.e. piano postludes, carry special significance: often these sections abruptly change the mood from prevailing, triumphant apotheosis to subdued contemplation (*Svētā mīla (Sacred Love)*, *Kalnā kāpējs (Mountain Climber)* et al.). Therefore, it is important for the pianist to realize the multiple meanings of musical *lighting* and not to continue the postludes in the previous, uniform character.

## **5.5 Performances of Lūcija Garūta's Vocal Chamber Music: History and Main Tendencies**

### **5.5.1 General Historical Information**

This chapter describes the general historical background of Garūta's vocal chamber music performances. It is concluded that her vocal chamber music has been performed most frequently during **the 1920ies, the 1930ies, and until 1944**, when the composer collaborated with famous singers of the period. Each of these singers had his/her own performance *niche* in Garūta's music. For example, to the bass baritone Ādolfs Kaktiņš she dedicated mostly powerful, sonorous songs with an orchestral scope of expression – songs of a patriotic nature and with passionate appeal; she entrusted tenor Pauls Sakss with lyrical, refined and nuanced songs, tenor Mariss Vētra – with lyrical and dramatic songs. Bass Kārlis Nīcis performed songs with social scenes and humorous elements, whilst soprano Zelma Gotharde-Bergkinde and mezzo soprano Herta Lūse interpreted mainly lyrical and nobly contemplative songs. Songs performed by soprano Milda Brehmane-Štengele exhibit the greatest variations of thematic material and technical difficulty.

**During the Soviet period** Garūta's music was performed less often. Some of the most significant groups of composer's songs for voice and piano – songs with religious themes as well as many patriotic songs with the lyrics of Andrejs Eglītis and Leonīds Breikšs – were altogether banned from concert programmes. During this period Garūta's music was performed by sopranos Žermēna Heine-Vāgnere, Dzintra Meļķe-Blūma and Inta Spanovska, mezzo sopranos Leonarda Daine, Laima Andersone-Silāre, Anna Šņukute, Arta Pile, Austra Tauriņa, tenors Jānis Zābers, Kārlis Zariņš, episodically also by Jānis Sproģis, baritone Pēteris Grāvelis and other singers; accompanists included Vilma Cīrule, Inta Villeruša, Māris Skuja et al.

During the post-Soviet period Garūta's vocal chamber music also rarely appeared in concert programmes. However it attracted the attention of several singers at the **beginning of the 1990ies** – significant contributions towards the resurrection of composer's legacy were made by mezzo soprano Anita Garanča and soprano Zigrīda Krīgere: alongside other songs of Garūta they, together with accompanists Silvija Deidule and Inta Villeruša, for the first time in almost fifty years recorded several banned war period songs at the Latvian Radio. In **the 21<sup>st</sup> century** a number of recordings were made by sopranos Maija Kovaļevska and Anda Martina, mezzo sopranos Baiba Berķe, Vilma Indra Vītols, tenor Ingus Pētersons, baritone Aivars Krancmanis and bass Krišjānis Norvelis. Accompaniment parts during this period have been performed by Dzintra Erliha (cooperating with all of the aforementioned artists) and Pēteris Plakidis (collaborating with Maija Kovaļevska).

### 5.5.2 Main Tendencies of Lūcija Garūta's Vocal Chamber Music Interpretation

When various generations of recordings are compared, several sets of relevant issues can be outlined, the first amongst these being **the attitude towards the written score**. Here a duality of approach is taken.

Great freedom in the interpretation of the score was characteristic of the duo of Milda Brehmane-Štengele and Lūcija Garūta herself (*Aijā dziesmiņa (Lullaby)*, *Mēness laiva (Moon Boat)*, *Lietniš (Rain)*, recorded in 1957) – the soloist opts for frequent, non-indicated glissandos, while the composer occasionally adjusts some harmonies; both musicians perform with great sense of *rubato*. Similar musicianship is present in the recording of *Grūtā brīdī (At a Difficult Moment)* by Herta Lūse and Anatolijs Bērzkalns (year not known). Romantic *rubato*, great attention to every nuance and a tendency towards slow tempi is characteristic of the two interpretations of the song *Devēji (Givers)* recorded by Žermēna Heine-Vāgnere (with Vilma Cīrule, 1971, and Inta Villeruša, 1977).

Amongst our contemporary singers, expressive *rubato* is characteristic of tenor Ingus Pētersons (*Meitēn, manu meitenīt (My Girl)* and *Mans sapni (My Dream)*, 2010), mezzo soprano Baiba Berķe (*Ziemas pasaciņa (Winter Fairy Tale)* and *Kalnā kāpējs (Mountain Climber)*, 2010) and baritone Aivars Krancmanis (*Tautai (For the People)*, 2010; piano accompaniment in all the above mentioned performances by Dzintra Erliha). Of contemporary accompanists – interpreters of Garūta's vocal chamber music – improvisatory *rubato* is most elaborately used by Pēteris Plakidis (*Mēness laiva (Moon Boat)* with soprano Maija Kovaļevska, 2004).

The second set of issues refers to a written score, including rhythm and articulation suggested by the composer, arriving at *equalized*, less contrasting interpretations. *Rubato*,

minimal in essence, is reduced to the tempo changes suggested by composer herself. Such a style of musicianship is characteristic of Jānis Zābers (*Kaija brīnišķā (Magnificent Seagull)*, accompanied by Lūcija Garūta, vinyl recording released in 1975), Kārlis Zariņš (*Kalnā kāpējs (Mountain Climber)* and other songs with Inta Villeruša, 1971) and Leonarda Daine (*Grūtā brīdī (At a Difficult Moment)* with Inta Villeruša, 1977; a particularly fine sense of form and crystalline clarity of intonation without any glissandos, voluntary rests or stops). From our contemporary artists, minimal *rubato* in performances of Garūta's music is used by singer Anda Martina (*Mans sapni (My Dream)* et al., 2009), as well as Vilma Indra Vītols (*Aijā dziesmiņa (Lullaby)* and other songs, 2011; accompaniment by Dzintra Erliha).

Each of these interpretation manners has positive and negative effects. If *rubato* is completely dismissed or used very sparingly, the music loses its *garutian* spontaneity and freedom of improvisatory spirit, as well as its emotional ardour. On the other hand, *rubato* musicianship within an ensemble often endangers the homogeneity of sound and tightness of form.

When the choices of **tempi** in performances of artists from various generations are compared, it can be concluded that contemporary musicians choose faster tempi than their predecessors – slower tempi in general were chosen by the duet of Garūta and her partner Milda Brehmane-Štengele, Herta Lūse and Anatolijs Bērzkalns, Leonarda Daine and Inta Villeruša, as well as Žermēna Heine-Vāgnere and Inta Villeruša. In most instances, though, the tempo choice is based on particular artistic intentions and not dependent on the period of performance. For example, two contemporary singers – Aivars Krancmanis and Ingus Pētersons (all recordings from 2010, accompaniment by Dzintra Erliha) – are masters of the romantic *rubato*, but interpret indicated tempo variations in diametrically opposite manners. The interpretation of Pētersons from the very first bars and especially during the climactic section tends to form a gradual and substantial *accelerando* (*Mans sapni (My Dream)*, et al.). This approach to interpretation, full of sudden impulsive rushes, reflects the inherent passion and zeal of his creative spirit. Aivars Krancmanis, however, opts for a slow, declamatory style of singing; he lingers with delight on occasional notes and highlights the climactic bars with a slower tempo, in a way completely opposite to that of Pētersons. This style of interpretation to a certain extent fragments the overall shape, but at the same time reveals the slightest nuances of text, meaning and idea of the piece.

Analysis of interpretations invites a conclusion that several lines of descendency exist in Lūcija Garūta's vocal chamber music performance traditions. The tradition of Milda Brehmane-Štengele is continued by the young singer Baiba Berķe (an exceptionally full range of voice and hence a very diverse repertoire). Aivars Krancmanis and Krišjānis Norvelis like



to include Garūta's patriotic, powerful songs in their repertoires (*Tautai (For the People)*, *Ziemciēšu tauta (Perennial Nation)*, *Vētra (Storm)*) – in this sense they can be seen as the continuers of Ādolfs Kaktiņš' tradition. Ingus Pētersons continues the line of Pauls Sakss and Mariss Vētra: he, in a most compelling manner interprets the intimate, emotionally nuanced songs of Garūta with delicate *rubato* and a refined adherence to the indications of the score (*Meitēn, manu meitenīt (My Girl)*, *Bērna sirds (Child's Heart)*, *Mans sapni (My Dream)*).

## CONCLUSION

The conclusion of the dissertation contains its most notable discoveries that are divided into three groups corresponding to the three main aspects of this dissertation – biographical context, style and interpretation of Garūta's chamber music.

Upon content analysis of the available information sources of the composer's biography and personality, five **biography-related themes** were singled out that have influenced Garūta's entire creative work to a lesser or greater degree.

The first theme is most apparent from 1920 to 1930 and is related to love issues. This dissertation for the first time addresses this aspect of the composer's biography in a comprehensive manner – it has not previously been properly reflected in the literature. Interviews conducted in frames of this academic activity as well as other sources indicate that Garūta had a close relationship with Ādolfs Komisārs (circa 1919–1921), Georges Crouzat (the second half of the 1920ies), Edgars Samts (circa mid-1930ies) and, probably, also with Rūdolfs Miķelsons (first half of the 1920ies). However, through these relationships she experienced not only joy but also a lot of pain and, probably, suffering. Thus, her creative works, especially her songs for voice and accompaniment of the 1920ies and the Four Preludes for piano, tell stories of longing and unfulfilled dreams – indisputably romantic in nature, even more so than the music of her Latvian peers of the time.

Most probably, her hopes to form lasting family ties and to have a loving partner at her side were not destined for fulfilment not only due to Garūta's social appeal but also due to the health condition she suffered since childhood – her spine was slightly deformed. On the other hand, perhaps this physical defect simultaneously robbed her of traditional female happiness but urged her to achieve great success in another, creative realm. Such a hypothesis would certainly comply with the theory (1907) of Sigmund Freud's contemporary Alfred Adler stating that human organism is able to compensate for shortcomings of one type with splendid achievements of another type (more on this theory, illustrated by the personalities of Adler himself and Friedrich Nietzsche, is available, for example, from Golomb, Santaniello, Lehrer 1999: 267 et al.). This, however, remains merely a hypothesis: records of Garūta and her contemporaries do not contain any testimonies that would allow for definite conclusions in this matter.

Significantly, the theme of homeland and nation in Garūta's chamber music is often addressed in the context of war. Apparently this context was imposed by her epoch: Garūta survived two global conflicts – as well as by her dramatic perception of life that occasionally manifested itself as tragic premonitions. This thematic line achieves its peak during the Second World War. This dissertation for the first time describes Garūta's life

during this period in relation to her vocal chamber music. The theme of war and other themes of Garūta's chamber music are defined by uncommon grandeur.

Another biography-related theme should be mentioned here – her strong affiliation with opera theatre. Pages of her life include impressions from her teenage years at the Riga Opera Theatre, her work at the Latvian National Opera from 1919 to 1921, as well as her regular collaboration with many Latvian opera celebrities during the 1920ies, 1930ies and the beginning of 1940ies. Several characteristic expressive elements of Garūta's chamber music that are analysed in this dissertation have originated in the operatic environment and in collaboration with opera singers. Amongst these are the unusually wide vocal range and the symphonic approach to accompaniment parts (imitations of string tremolos, wind instrument fanfares, etc.).

Garūta's passion for technology is another significant biography-related theme. Expressions of this passion (from enthusiastic car driving in the 1930ies to her exultant joy for the achievements of pilots and later, astronauts) are addressed by this dissertation. The passion for technology in Garūta's personality, unlike in other composers inspired by the epoch of technology (i.e. Serge Prokofiev, Arthur Honegger, and Edgard Varese), coexists with her romantic spirit; she even *romanticises* the power of technology to a certain extent. It is interesting that the characteristic motives of *flight* – sudden ascending passages that cease abruptly, like *disappearing* in the distance – can be found not only in her songs *Kaija brīnišķā* (*Magnificent Seagull*) and *Nākotnes cilvēks* (*Future Human*) (about a man and his *airship* ascending to the skies), but also in pieces where the characteristically romantic symbols of sky are present – *Pie zvaigžņotās jūras* (*At the Starry Sea*), *Zvaigznes un zeme* (*Stars and Earth*), etc.

The theme of religion has a significant presence in Garūta's chamber music. She never actively attended church; her faith was largely introverted – comforting her in this imperfect life. The intimate nature of her faith becomes especially apparent when the religious theme appears alongside other thematic lines. For example, the song *Svētā mīla* (*Sacred Love*), composed for the wedding day of Rūdolfs Miķelsons, can be interpreted as an indirect reminiscence of love affairs from composer's own past, finding strength in faith. Her songs *Lūgšana* (*Prayer*) and *Latviešu ticība* (*Latvian Faith*), on the other hand, reveal her efforts to find strength in faith also during wartime.

\* \* \*

The second part of the conclusion deals with the **stylistic scope** of Garūta's chamber music. The dissertation has already analysed the most significant influences on Garūta's style – i.e. romantic art, impressionism and Scriabin's music, and, to a lesser extent, urbanist ideas

of the *machine epoch*, expressed by composers of the early 20<sup>th</sup> century (Honegger, etc.). Similar sources have influenced her contemporaries. To highlight the individual components of Garūta's style, a detailed comparison of her creative work with the creative activities of several other Latvian composers of the period is attempted.

Garūta was without a doubt influenced by her composition teacher Jāzeps Vītols, and parallels with his creative work are most apparent in her compositions that contain folk music elements. These parallels are manifested through her preference for the variation principle as well as through the specific types of this principle – both composers liked to use ostinato melody, varying the colours of registers and timbres; several techniques of national instrument performance (*trideksnis, kokle*) are also common to both. However, on the whole, both artists are more different than alike. Vītols expresses his emotions in a reserved, distanced fashion; Garūta is much more direct and passionate. This is also reflected by their respective use of musical language. In general, the textures of Garūta's chamber works are more saturated than those of Vītols; the proportion of dissonances in her writing is also greater. In the genre of prelude, Vītols maintains a characteristically strict sense of form while Garūta follows the example of Scriabin and favours improvisational freedom over the traditions of form.

It is known that Garūta had high regard for the music of Alfrēds Kalniņš – his pieces had a significant place in Garūta's pianistic repertoire. However, the music of both composers has very few elements in common. The chamber works of Alfrēds Kalniņš are based mostly on small, refined mosaics of phrases and great significance is attributed to fragile, lyrical expressions; melody is usually vocal in character and built on compact intervals, the medium and high registers of sound as well as low dynamic levels (*pp, ppp*) prevail. In his piano works, songs for voice and accompaniment and piano parts of instrumental chamber music Kalniņš mostly writes for delicate and compact finger technique.

Garūta's music, on the other hand, has, metaphorically speaking, always *aspired towards the stars*; its emotional range and often ecstatic scope and power encourage a different approach. Melodies contain great leaps, textures span wider amplitudes and use of chords is typical, especially in grand climaxes. Only a handful of compositions where both Garūta and Kalniņš depart from their typical styles, exhibit certain similarities.

The most direct stylistic parallels with chamber music of Garūta's Latvian contemporaries can be drawn with the works of Jānis Zālītis. His compositions, just like the works of Garūta, reflect the influences of impressionism and Scriabin's musical style. The songs of Zālītis contain the timbral effects of tremolo, favoured by Garūta. This composer also liked to explore keys with many flats and sharps and, according to recollections of his

contemporaries, also paid great attention to pedalling in his search for musical colours. In general, his compositions, when compared to Garūta's works, demonstrate greater use of contrasts and less frequent use of variation techniques. His harmonic language is also more complex, more dissonant.

The creative work of Jānis Mediņš exhibits certain similarities in the selection of genre: he explores not only the widely popular genres of romantic music (songs for voice and accompaniment, piano preludes, etc.), but also the less popular ones – piano trio, *daina*. Mediņš is amongst the few composers – contemporaries of Garūta – whose chamber music, just as her own works, exhibits an orchestral mindset: he uses the whole keyboard, writes for the top register and explores colouristic opportunities, often creating allusions to the timbres of orchestral instruments. The phrasing of both composers is, in general, also quite similar. However, the different world perceptions of both composers are immediately apparent in their music: Mediņš much more often writes his chamber opuses in bright major tonalities and creates joyful, lively atmospheres with faster tempi. His piano music and song accompaniments require a higher degree of virtuosity. In contrast with Garūta's melodic lines that often include leaps of wide intervals (fourths, fifths, etc.), the melodies of Mediņš' chamber works are more flowing and composed from smaller intervals, hence easier to vocalise.

The final conclusions of the comparison are: despite numerous similarities to the creative endeavours of her contemporaries, Garūta's music demonstrates even more differences. Her music much more often (except when compared to the opuses of Jānis Zālītis) expresses dramatic, conflicting, dissonant moods, combined with minor tonalities and high dynamic levels; melodies contain huge leaps and move in wide intervals; her musical material often includes orchestral effects and broad flow of phrase. However, although this type of writing predominates, it does not apply to the whole range of Garūta's chamber music – she reveals herself in a quite different light in the songs of childhood and nature themes (*Bērna sirds (Child's Heart)*, *Mēnesnīca (Moonlight)*), as well as in miniatures inspired by the folk music (*Daina* for violin and piano, *Šūpuļa dziesma (Lullaby)* for violin or flute and piano).

\* \* \*

The third main topic of the dissertation – **the interpretation of Lūcija Garūta's chamber music** – has been addressed in this work in relation to each particular genre. However, parallels and alternatives of interpretation that manifest themselves equally strongly in all genres of Garūta's chamber music should not be disregarded. These most characteristic overall tendencies are addressed in the conclusion of this dissertation.

As mentioned before, Garūta's own recordings reveal substantial use of *rubato*; freedom in performance is also encouraged by many indications in her scores, sometimes requiring a tempo change in almost every bar. Clearly, it is impossible to perform Garūta's works absolutely without *rubato*. However, various kinds of *rubato* are conceivable in her music and in this sense Garūta's chamber music interpretations demonstrate two main tendencies. The first performance tendency can be conditionally called academic: interpreters scrupulously follow the composer's indications, tempo is evened out (only minimal *rubato* is present), musical development is structured in logical and clear patterns. Dynamic levels of these interpretations also follow the model offered by Garūta. The second performance tendency employs romantically free, impulsive, relatively improvisatory manner of interpretation with notable changes of tempo and sudden highlighting of separate melodic lines or harmonic colours.

At first glance it would seem logical to conclude that the second – romantically improvisatory – performance tendency is desirable as it reflects the traditions of Garūta's own performance style. However such conclusion would be premature – during the second half of her life Garūta chose to cooperate with chamber musicians that did not employ excessive *rubato* and who preferred an emotionally balanced manner of performance. Incidentally, her recordings from this period more often than before are quietly contemplative and harmonically expressive; perhaps she had noticed another aspect in her early compositions that was less compatible with the free, romantically intensive performance style. This hypothesis cannot be proved any more. However, musicians that use *rubato* sparingly in their performances should honour Garūta's improvisatory manner of performance – i.e. should *compensate* their steady tempi with elaborate and colourful use of dynamic levels and articulation.

Another question was raised by the analysis of recordings during the preparation of this dissertation: to what extent are deviations from the composer's indications justifiable and are there any arguments for performances that are vivid, surprising and full of unexpected turns albeit not consistent with the author's intentions? Such performances are characteristic, for example, to pianist Armands Ābols, the Altenberg Trio, flutist Ilona Meija and tenor Ingus Pētersons.

This is, however, a general problem of aesthetics and raises questions beyond the issues of Garūta's chamber music performances, inviting discussion on the creator/performer relationship. What is the role of the performer in the presentation process of a musical piece? The opinions of music researchers are divided on this matter, confirmed by the different approaches of Richard Taruskin (Taruskin 1995: 54) and Christopher Small (Small 1998: 5).

If one is inclined to find a subjective answer, it should be remembered that Garūta was an excellent improviser and improvised even during the performances of her own compositions. This argument could to a certain extent justify performances that, although arbitrary in several senses, are nevertheless emotionally captivating and meaningful. It is however difficult to draw the *line* on the issue of disregard for the nuances indicated in the manuscript. Certainly, experiments of this kind should not be attempted by performers that have not conducted comprehensive research into Garūta's musical style, irrespective of the emotional conviction level of the final product.

In general, it can be concluded that there is no single, correct model for interpreting Garūta's chamber music – profound results can be achieved in many ways. This only re-confirms the deep value and meaning of her music, that lets every interpreter discover his/her own individual nuances, unnoticed previously by his/her predecessors. This aspect, just as the great interest in the art of Lūcija Garūta (reflected in the creative work of contemporary composers such as, for example, Aivars Kalējs, Imants Zemzaris, Anitra Tumševica), convincingly proves the viability of her music.

## ĪSA BIBLIOGRĀFIJA / BRIEF BIBLIOGRAPHY

### Zinātniskā literatūra / Scientific Bibliography

- Ābola, Mirdza (1955). *V. Plūdons. Dzeja un proza*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība
- 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
- 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
- Gakkel', Leonid (1976). *Fortepiannaja muzyka XX veka*. Leningrad–Moskva: Sovetskij kompozitor
- Grauzdiņa, Ilma (2010). Kā dzīvoja un strādāja Latvijas Konservatorija 1940./1941. gadā. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais, II*. Daugavpils: DU akadēmiskais apgāds Saule, 41–65
- Grauzdiņa, Ilma (2011). Leonīda Breikša dzeja mūzikā un mūzika dzejā. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais, III*. Daugavpils: DU akadēmiskais apgāds Saule, 82–96



- Grāvītis, Oļģerts (1956). *Lūcijas Garūtas klavierkoncerts*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība
- Hentova, Sof'ja (1962). Zаметки о Скрjабине-пианисте. *Voprosy muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva / Tretij sbornik stat'ei*. Moskva: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 37–64
- Holopova, Valentina (1999). *Formy muzykal'nyh proizvedenij*. Sankt-Peterburg: Lan'
- Kleinschmidt, Erich (2009). *Die Lesbarkeit der Romantik: Material, Medium, Diskurs*. Berlin: Walter de Gruyter
- 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
- 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.
- Jupp, Victor (2006, ed.). *The SAGE Dictionary of Social Research Methods*. London: SAGE Publications
- Malinkovskaja, Avgusta (2005). *Klass osnovnogo muzykal'nogo instrumenta. Isskustvo fortepiannogo intonirovanija*. Moskva: Vladoš
- Mauriņa, Zenta (1955). *Latviešu esejas*. [Vesterosa]: Dzintars
- Morgan, Robert P (1991). *Twentieth-Century Music. A History of Musical Style in Modern Europe and America*. New York, London: W. W. Norton & Company
- Nazaikinskij, Evgenij (2003). *Stil' i žanr v muzyke*. Moskva: Vladoš
- 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
- Purvīce, Jana (1990). *Lūcijas Garūtas un Andreja Eglīša kantāte „Dievs, Tava zeme deg!”*. Dzejas un mūzikas mijiedarbe (diplomdarbs). Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija
- Sipola, Maija (1985). *Osobennosti stilja fortepiannyh proizvedenij latyšskih kompozitorov*. Rīga: Metodičeskij kabinet učebyh zavedenij

Sipola, Maija (1988). *Obrazno-stilevyje čerty fortepiannyh variacij i koncertov latyšskih kompozitor*. Rīga: Metodičeskij kabinet učebynih zavedenij

Sipola, Maija (1990). *Fortepiannaja kultura 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, Apgāds Zvaigzne ABC, 8–47

Sokolova, Ingrīda (1991). *Zenta Mauriņa. Dzīves un daiļrades lappuses*. Rīga: Liesma

Stumbre, Silvija (1969). *Zvaigznes un zeme*. Rīga: Liesma

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 (b. g.). Latviešu kameramūzika 20. un 30. gados – kopskats un process. *Kultūras mantojums: balance, process, perspektīvas*. Rīga: Mākslas augstskolu asociācija, 123–138

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

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. Teiksmā*. 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 / Educational Bibliography

Aumele, Māra (1987). *Lūcijas Garūtas klavierdarbi*. Rīga: Mācību iestāžu metodiskais kabinets

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 / Publicistics

Apkalns, Longīns (1977). Lūcija Garūta. *Latvju Mūzika* 9: 820–829

Brēms, Maksis (1933). Ar Lūcijas Garūtas trausli trauksmaino, mākslinieciski radošo darbu [...]. *Latvijas Kareivis*. 31. marts

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

Garūta, Lūcija (1935). Mans pirmais lielais draugs. *Sievietes Pasaule* 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

Grāvītis, Oļģerts (1977). Lūciju Garūtu pieminot. *Literatūra un Māksla*. 18. februāris

Günther, Richard Otto (1928). Kompositions-Abend. *Rigasche Rundschau*. 25. Januar

Klotiņš, Arnolds (2002). Lūcijai Garūtai – 100. *Mūzikas Saule* 3: 10–12

Kulbergs, Jāzeps (2003). Sirdsskaidra cilvēka piemiņai. *Latvju mūzika* 29: 3531–3537

L., J. (1941). Lūcija Garūta. *Hallo Latvija* 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* 15: 1441–1454

Martinsons, Edīte (1934). Latvju sievietē – skaņrade. *Latviete* 7/8: 106–108

Mauriņa, Zenta (1937). Sveiciens Lūcijai Garūtai. *Sievietes Pasaule* 14: 3

Mauriņa, Zenta (1939). Sveiciens Lūcijai Garūtai. *Kopotī 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

Stumbre, Silvija (1972). Ar saules dzīvo kvēli sirdī / Saruna ar komponisti: pieraksts. Silvija Stumbre. *Literatūra un Māksla*. 13. maijs

Stumbre, Silvija (1978). Atsveices vārdi Lūcijai Garūtai. *Latviešu mūzika XIII*. Sastādījuši Arvīds Darkevics un Ludvīgs Kārklīšs. Rīga: Liesma, 149–157

Vētra, Mariss (1930). Lūcija Garute mākslā un dzīvē. *Zeltene* 24: 6

Vētra, Mariss (1935). Garūtu Lūcija. *Sievietes Pasaule* 2: 4

### Arhīvu materiāli / Archival Materials

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.<sup>1</sup> 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 efižu *Steinway* ilgskaņas 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

---

<sup>1</sup> Šeit un turpmāk Latvijas Valsts arhīva fondu aprakstos pirmais skaitlis apzīmē fonda numuru, otrs – apraksta numuru, trešais – lietas numuru (skatīt, kas seko kolam, apzīmē lappuses).

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 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

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. Erlīhas 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

## Intervijas / Interviews

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, Jāzepts (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 Dzintraī Erlihai. Maijs. Pieraksts D. Erlihas privātarhīvā

Švolkovskis, Juris (2010). Intervija Dzintraī Erlihai. Aprīlis. Pieraksts D. Erlihas privātarhīvā

Zemzaris, Imants (2007). Intervija Dzintraī Erlihai. Oktobris. Pieraksts D. Erlihas privātarhīvā

### **Interneta materiāli / Internet Resources**

*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/pr1http://www.lmic.lv/core.php?pageId=722&id=285&profile=1](http://209.85.129.132/search?q=cache:u1nw-hUk7K0J:art.grsu.by/Chairs/dir/copy2_of_academic_process/umo/rus_muz/pr1http://www.lmic.lv/core.php?pageId=722&id=285&profile=1) – 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

**REFERĀTI KONFERENCĒS UN SEMINĀROS /**  
**CONFERENCE AND SEMINAR PAPERS**

- Erliha, Dzintra. *Kameransambļa interpretācijas analīze: metodoloģiskās pamatnostādnes un to izmantojums Lūcijas Garūtas instrumentālo kamerdarbu kontekstā* (Piektā starptautiskā zinātniskā konference Daugavpils Universitātē *Mūzikas zinātne šodien – pastāvīgais un mainīgais*. 2010. gada 7. maijs)
- Erliha, Dzintra. *Lūcijas Garūtas solodzesmu interpretācija 20./21. gadsimta atskaņotājmākslas tendenču kontekstā* (14. starptautiskā zinātniskā konference RPIVA *Kreativitāte individualitātes dzīves gaitā*. 2009. gada 7. novembris)
- Erliha, Dzintra. *Dzejas un mūzikas mijiedarbe Lūcijas Garūtas vokālajā kamermūzikā* (Mūzikas teorētisko priekšmetu pedagoģu seminārs Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā. 2009. gada oktobris)
- Erliha, Dzintra. *Lūcijas Garūtas mūzikas vērtējums Komponistu savienības jaunrades sanāksmēs (1946–1959) – laikmeta politisko, estētisko un stilistisko tendenču spogulis* (Ceturrtā starptautiskā zinātniskā konference Daugavpils Universitātē *Mūzikas zinātne šodien – pastāvīgais un mainīgais*. 2009. gada 8. maijs)
- Erliha, Dzintra. *Lūcija Garūta – pianiste, savu skaņdarbu interprete* (Trešā starptautiskā zinātniskā konference Daugavpils Universitātē *Mūzikas zinātne šodien – pastāvīgais un mainīgais*. 2008. gada 9. maijs)
- Erliha, Dzintra. *Lūcijas Garūtas klaviermūzika pagātnes un mūsdienu perspektīvā* (Letonikas II kongress. 2007. gada 30. oktobris)



**PUBLIKĀCIJAS PAR DISERTĀCIJAS TĒMU /**  
**PUBLICATIONS ON THE SUBJECT OF THESIS**

- Erliha, Dzintra (2011). Lūcijas Garūtas Klavieru trio dažādu zemju interpretu sniegunā. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais, III*. Daugavpils: DU akadēmiskais apgāds *Saule*, 253–263
- Erliha, Dzintra (2010). Lūcijas Garūtas solodziesmu interpretācija 20./21. gadsimta atskaņotājmākslas tendenču kontekstā. *Radoša personība, VIII*. Rīga: RPIVA Kreativitātes institūts, 280–287
- Erliha, Dzintra (2010). Garūta, Lūcija. *Kvēlot, liesmot sadegt: vokālā un instrumentālā kamermūzika* (CD). Teksta pielikums. Rīga: Dzintra Erliha, 23
- Erliha, Dzintra (2010). Lūcijas Garūtas kamermūzikas vērtējums Komponistu savienības jaunrades sanāksmēs (1946–1953) – laikmeta politisko, estētisko un stilistisko tendenču spogulis. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais, II*. Daugavpils: DU akadēmiskais apgāds *Saule*, 66–89
- Erliha, Dzintra (2009). Dzejas motīvi Lūcijas Garūtas solodziesmās. *Mūzikas akadēmijas raksti, VI*. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, *Musica Baltica*, 77–92
- Erliha, Dzintra (2009). Hermanis Brauns laikabiedru liecībās un skaņierakstos. *Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas kameransambļa katedrai 50*. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, *ULMA*, 66–72
- Erliha, Dzintra (2009). Lūcija Garūta – pianiste, savu skaņdarbu interprete. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais, I*. Daugavpils: DU akadēmiskais apgāds *Saule*, 57–73
- Erliha, Dzintra (2007). *Lūcijas Garūtas klaviermūzika*. Rīga: JVLMA Zinātniskās pētniecības centrs, *Musica Baltica*, 80

ISBN 998449893-X



9 789984 498935