

NORA
LŪSE

Jāzeps Vītols
Klavierdarbi
Piano Works

NORA
LŪSE

Jāzeps Vītols

Klavierdarbi
Piano Works

UDK

78.071.1 (474.3)

Lu730

Nora Lūse

Jāzeps Vītols. Klavierdarbi / Piano Works

Rīga: RĪGAS STARPTAUTISKAIS JAUNO PIANISTU KONKURSS (RSJPK),

2017. 128 lpp.

Latviešu teksta zinātniskā redaktore: Dr. Baiba Jaunslaviete

Teksta tulkojums angļiski: Mg. Andra Arnicāne

Māksliniece: Mg. Arta Arnicāne

Latviešu teksta korektore: Gita Bērziņa

Maketētāja: Andra Liepiņa

Grāmatas vāka attēlam izmantots Jāzepa Vītola autogrāfs no skaņdarba

Carmina nošu izdevuma (1921). N. Lūses privātarhīvam to nodevusi

J. Vītola kolēģa, pianista Arvīda Dauguļa (1879–1955) meita, klavierspēles

pedagoģe Juta Daugule (1913–1990).

© Nora Lūse, 2017

© RSJPK biedrība, 2017

ISBN 978-9934-19-229-6

UDK
78.071.1 (474.3)
Lu730

Nora Lūse
Jāzeps Vītols. Klavierdarbi / Piano Works
Rīga: RIGA INTERNATIONAL COMPETITION FOR YOUNG PIANISTS
(RICYP), 2017. 128 p.

Translator from Latvian: MSc. Andra Arnicāne
Cover design: MMus. Arta Arnicāne
Layout: Andra Liepiņa

Acknowledgment

In preparing this book the author particularly wishes to thank Andra and Arta Arnicāne for their kind and timely assistance and help to the author.

© Nora Lūse, 2017
© RICYP, 2017

ISBN 978-9934-19-229-6

Saturs

IEVADS	8
1. JĀZEPA VĪTOLA KLAVIERDARBI: NO IECERES LĪDZ INTERPRETĀCIJAI	12
1.1. Vēsturisks kopskats	12
1.2. Rokraksti (1878–1888)	18
1.3. Publicētās kompozīcijas	21
1.3.1. Miniatūras mājas muzicēšanai	21
1.3.2. Tautasdziesmu apdares	27
1.3.3. Koncertskaņdarbi	32
Variācijas	32
Sonāte un Sonatīne	42
Prelūdijas	44
Etīdes	50
Valši	52
Citi klavierdarbi	53
2. JĀZEPA VĪTOLA KLAVIERMŪZIKA KONKURSOS RĪGĀ	60
2.1. Jāzepa Vītola Starptautiskais pianistu konkurss (1989–2017)	60
2.2. Rīgas Starptautiskais jauno pianistu konkurss (2012–2017)	63
NOSLĒGUMS	66
Jāzepa Vītola klavierdarbu rādītājs	70
Attēli	82
Literatūra un citi avoti	122
1. Literatūra	122
2. Rokraksti	124
3. Intervijas	124
4. Analizētie ieskaņojumi	124
5. Interneta avoti	126

Contents

INTRODUCTION. LATVIAN CLASSICS OF MUSIC	92
1. JĀZEPS VĪTOLS PIANO MUSIC	94
1.1. Lyric Miniatures	95
1.2. Folk Tune Arrangements	96
1.3. Concert Pieces	103
Preludes	109
Etudes	110
Waltzes	111
Other Piano Works	111
2. JĀZEPS VĪTOLS MUSIC IN RIGA	
PIANO COMPETITIONS (1989-2017)	114
Riga International Competition for Young Pianists	117
CONCLUSION	119
Catalogue of Jāzeps Vītols Piano Works	70
Images	82
References	122
1. Bibliography	122
2. Handwriting	124
3. Interviews	124
4. Analysed Recordings	124
5. Internet Sources	126

IEVADS

Latviešu klaviermūzikas vēsturei rit jau otrais gadu simtenis. Viens no tās aizsācējiem, Jāzeps Vītols (1863–1948), šajā žanru jomā atstājis skaņdarbus, kuru skaits pārsniedz deviņus desmitus. Līdz pat mūsu dienām tie pastāvīgi tiek ietverti pianistu koncertprogrammās un stabili iekļāvušies pedagoģiskajā repertuārā; aizvien jauni klavierdarbu ieskaņojumi papildina fonotēku kolekcijas, ieraksti tiek regulāri pārraidīti plašsaziņas līdzekļos un ir ērti pieejami internetā.

Lai arī komponista daiļrade izsenis ir piesaistījusi muzikologu uzmanību un daudzpusīgi atspoguļota virknē teorētisku pētījumu, tomēr ir arī *baltie plankumi*, un viens no tiem ir Vītola klaviermūzikas atskaņojuma specifika. Mūsdienās atskaņotājmākslas variatīvā iedaba ir guvusi izpausmi ne tikai koncertzālēs vai nošizdevumu redakcijās, arvien plašāk tā vērojama arī globālajā tīmeklī, kur sniegta pieeja mūziķu audioierakstiem un videoierakstiem. Pianistu ilgstošā koncertprakse un ieskaņojumu klāsts dod bagātīgu materiālu Vītola mūzikas interpretācijas īpatnību noskaidrošanai.

Mūzikas kritiķis un literāts Knuts Lesiņš (1909–1999) uzskata, ka Krievijā pavadītais Vītola dzīves periods un garīgās saites ar krievu skaņumākslas dižgariem *pasargāja no provinciālisma, kas valdīja Rīgā* [...]. *viņam ir savs "vītolisks" stils, kas uzspiedis zīmogu krievu skolā iegūto izteiksmes līdzekļu pielietošanai* (Lesiņš, 1939: 18–19). Citātā minētais *vītoliskais stils* un tā ietekme uz šī komponista klavierdarbu atskaņojumu arī turpmākajās lappusēs būs uzmanības centrā. Tiks piedāvāts iepazīties ar Vītola klavierdarbos izmantotās apzīmējumu sistēmas četriem virzieniem, gūt priekšstatu par viņa pianistisko pieredzi un specifiski vītoliskā atskaņojuma izteiksmību, ko iespaidojusi skaņraža pastiprinātā interese par miniatūrformām un lakoniskais izteiksmes veids. Pirmo reizi veikts mēģinājums raksturot Vītola klaviermūzikas atskaņojumu dažādos rakursos – tiks aplūkots gan klavieru skārums un no tā izrietošais tonis, gan frāzējums, pedalizācija, dinamikas reljefs un temporitma izvēle.

Grāmatas tapšanā izmantoti pētījumi par Jāzepa Vītola dzīvi un daiļradi, viņa memuāri un epistolārais mantojums, periodikā atrodamie vērtējumi, citu mūziķu un pedagogu atziņas, Mitrofana Beļajeva izdevniecības (Leipciga) nošizdevumi, rokraksti, fonotēkās uzglabātie un internetā pieejamie ieskaņojumi, atskaņotājmākslas teorijai veltītā literatūra.

Izvērtējot viena klavierdarba lasījumus vairāku paaudžu pianistu sniegumā, lietota **ieskaņojumu salīdzinošās analīzes metode**; tā sniedz iespēju noteikt komponista skaņuraksta nianšu daudzveidību un padziļināt priekšstatus par latviešu pianisma, kā arī atsevišķu tā pārstāvju spēles savdabību. Izpētes pamatā ir hermeneitiskā pieeja, proti, balsts uz hermeneitiku kā mācību par interpretāciju šī jēdziena plašā, filozofiskā nozīmē. Izpratne par skaņdarbu un tā jēgas atklāsmē saskaņā ar hermeneitiķa Hansa Georga Gadamera (1900–2002) skaidrojumu ir mainīga un pārveidojas; izmantojot filozofa pausto metaforisko līdzību, veidojas pagātnes un tagadnes *pārklāšanās* jeb *horizontu sajaukšanās* (Gadamer, 1999: 123).

Hermeneitiskā pieeja ļauj skaidrot ne vien dažādu atskaņojumu kopīgās un atšķirīgās iezīmes, bet arī saikni starp nozīmi, ko skaņdarbam piešķīris autors, un šī skaņdarba vēlāko interpretāciju nākamo paaudžu mākslinieku lasījumā; saskaņā ar Gadamera atziņām, tā izpaužas kā *jēgas kontinuitāte, kas sakļauj mākslas darbu ar eksistences pasauli* (Gadamer, 1999: 290).

Atskaņotājmākslas būtībai piemītošo pagātnes un tagadnes horizontu mijiedarbi iniciē skaņdarba izpildījums – brīdis, kad notiek autordarba radīšanas laikmeta un mūziķa pārstāvētā laikmeta saplūsmē. Hermeneitiskajā atskaņotājmākslas aplī atspoguļojas izpratnes viengabalainā veseluma un to veidojošo atsevišķo daļu savstarpējā saikne, jo vēsturiskajā perspektīvā pianisti pie tā vai cita skaņdarba atgriežas atkārtoti (Lūse, 2011).

Jāzepa Vītola klaviermūzikas izpētei pievērsušies jau komponista laikabiedri – Andrejs Jurjāns (1856–1922), Emīls Dārziņš (1875–1910), Jānis Zālītis (1884–1943) u. c. Viņu publikācijas ir nozīmīgas ne tikai

vēsturiskā griezumā. Šie Vītola līdzgaitnieku vērtējumi ir mazāk pazīstams izziņas materiāls, kas paver ieskatu atsevišķu skaņdarbu rašanās vēsturē un mudina arī izprast tālaika priekšstatus par vītoliskā izteiksmes veida savdabību.

No komponista klavierdarbiem veltītās literatūras kā hronoloģiski vissenākās būtu jāizceļ Andreja Jurjāna apceres laikrakstā *Baltijas Vēstnesis*. 1892. gada 8. augusta publikācijā augstu novērtētas Variācijas par latviešu tautasdziesmas *Ej, saulīte, drīz pie Dieva* tēmu op. 6 (Jurjāns, 1892). 1896. gada 26. un 30. janvāra rakstos aplūkotas visas miniatūras no op. 10 līdz op. 19 – prelūdijs, etiodes un *Šūpla dziesma* (sk. Jurjāns, 1980: 130–132). Kā īpaši raksturīgu sava laikabiedra un drauga klaviermūzikai Jurjāns atzīmē tajā dominējošo liriski elēģisko ievirzi (Jurjāns, 1980: 131).

Emīla Dārziņa divas kritiskās apceres saista ar lakoniski trāpīgu izteiksmi un precizitāti. Pirmā no tām (žurnāls *Zalktis*, 1908, 5. un 6. nr., 1909, 7. nr.) ir visaptveroša teju monogrāfiskas ievirzes rakstu sērija, kurā būtiska vieta atvēlēta Vītola klaviermūzikas raksturojumam (līdz op. 32). Autors atklāj komponista stila veidošanās problēmas, izceļot Rietumeiropas romantisma un krievu skaņražu skolas ietekmi, kā arī latviešu tautasdziesmas iespaidu. Otra apcere publicēta laikrakstā *Latvija* 1910. gada 16. jūlijā un veltīta abām programmatiskajām miniatūrām op. 41 (1909, *Guli, manu bērniņ... un Viļņu dziesma*); īpaši atzinīgi raksta autors vērtē *Viļņu dziesmas* spilgto tēlainību, koncertstila ievirzi un pianistiski meistarīgo izklāstu. Viņa skatījumā, šis darbs būtiski bagātinājis latviešu klaviermūzikas repertuāru. Apceres apkopotas 1975. gadā izdotajā krājumā *Emīls Dārziņš* (Dārziņš, 1975: 167–205, 299–301).

Ievērojama vieta Vītola mantojuma izpētē ir Jāņa Zāliša rakstu virknei ar kopīgu nosaukumu *Jozefs Vītols (1886–1911)*. *Kritiska studija*, kas veltīta komponista radošās darbības divdesmitpiecgadei un 1911. gada 18.–19. un 22.–23. novembrī publicēta laikrakstā *Dzimtenes Vēstnesis*. Tajā sniegts daudzpusīgs Vītola radošais portrets, ietverot arī viņa solodziesmu un klavierdarbu apskatu (līdz op. 32). Vēl plašāk Vītola klaviermūzikas kopaina iezīmēta 1942. gada rakstā *Jāzepa Vītola klavierdarbi*, kas lasāms žurnāla *Latvju Mēnesraksts* 4. numurā un

vēlāk ar papildinājumiem pārpublicēts arī Jēkaba Graubiņa sastādītajā krājumā *Jāzeps Vītols* (Zālītis, 1944). Zālīša veidotās apceres apkopotā veidā ietvertas viņa rakstu izlasē (sk. Zālītis, 1960: 100–113, 819–827).

Daudzveidīgi Vītola klavieropusu raksturojumi sniegti virknē Oļģerta Grāviša (1926–2015) pētījumū (Grāvītis, 1958, 1999). Latviešu tautasdziesmu izmantojuma specifika Vītola instrumentāldarbos analizēta Jēkaba Vītoliņa (1898–1977) grāmatā *Tautasdziesma latviešu mūzikā* (Vītoliņš, 1970: 46–55); komponista un pedagoga darbības mījsakarība pētīta Sofijas Vēriņas (1929–1994) grāmatā *Jāzeps Vītols – komponists un pedagogs* (Vēriņa, 1991); savukārt informatīvi noderīgs materiāls atrodams atsevišķos pētījumos par latviešu mūzikas vēsturi (Zālīt[i]s, b. g.; Krasinska, 1972).

2015. gadā publicēts krājums *Mūzikas akadēmijas raksti XII*, kas tapis kā velte Jāzepam Vītolam viņa 150 gadu jubilejā (*Jāzeps Vītols – personība, daiļrade, konteksti*; sast. Ilze Šarkovska-Liepiņa). Nevienā no rakstiem klaviermūzika nav pamattēma, tomēr tā skarta vairākos krājumā ietvertajos pētījumos. It īpaši šajā ziņā izceļams Jeļenas Ļebedevas raksts *Žanru teksti un konteksti Jāzēpa Vītola mūzikā*, kurā sniegta arī detalizēta Vītola klavīerdarbu žanriskā tipoloģija (Ļebedeva, 2015: 211–212) un sīkāk raksturota prelūdijas žanra interpretācija (Ļebedeva, 2015: 215–221).

Visbeidzot, līdztekus monogrāfiju vai rakstu formātā publicētiem materiāliem īpašu ievēribu pelnījuši vēl trīs avoti. 1992. gadā aizstāvēts muzikoloģes Ilgas Zicmanes diplomdarbs *Dažas stilistiskas problēmas Jāzēpa Vītola klavīermūzikā*, kas pieejams JVLMA bibliotēkā (Zicmane, 1992). Turpat glabājas nozīmīgākais laikmetīgais pētījums, kas veltīts Vītola personībai, daiļradei un tās raisītajai rezonansei – Zanes Prēdeles promocijas darbs *Jāzeps Vītols kultūras atmiņas dinamikā: kanoni un arhīvi* (Prēdele, 2015). Savukārt mūzikas, tai skaitā klavierspēles, pedagogiem noderēs Ilmas Grauzdiņas (1948–2016) izstrādātais metodiskais līdzeklis – e-grāmata *Jāzeps Vītols: personība, dzīve un darbi* (2014). Interaktīvas rotaļspēles veidā tas rosina iepazīt komponistu, viņa radošo biogrāfiju un arī klavīeru vietu tajā (Grauzdiņa, 2014).

1. JĀZEPA VĪTOLA KLAVIERDARBI: NO IECERES LĪDZ INTERPRETĀCIJAI

1.1. Vēsturisks kopskats

Latviešu nacionālās atmodas process 19. gadsimta otrajā pusē bija cieši saistīts ar folkloras apzināšanu, un tā ietekmēja mūsu profesionālās mūzikas pirmos paraugus. Nacionālo kompozīcijas skolu veidošanās tolaik bija raksturīga arī vairāku citu Eiropas tautu, tai skaitā igauņu un lietuviešu, mūzikas dzīvei.

Jāzepa Vītola komponista darbības sākums sakrīt ar plaši izvērstu tautas melodiju vākšanas kustību; to apdares bija viens no populārākajiem šī laikmeta latviešu mūzikas žanriem. Pēterburgas konservatorijas izglītība, iespaidi, kas gūti saskarē ar spilgtām krievu mūziķu personībām, ļāva kā Vitolam, tā Andrejam Jurjānam 19. gadsimta 80.–90. gados daudzpusīgi darboties latviešu profesionālās mūzikas laukā.

Vītola daiļrade ietver nozīmīgus sasniegumus gandrīz visos viņa dzīves laikā aktuālajos latviešu mūzikas žanros, izņemot operu, baletu un koncertžanru. Komponista radošais rokraksts spilgti izpaudies instrumentālajā (klavierminiatūras, sonāte, fantāzija, stīgu kvartets u. c.) un vokālajā kamermūzikā (dziesmas solobalsij ar klavierēm, dueti), vokāli instrumentālajā (kantātes, oratorija), simfoniskajā mūzikā (simfonijas, svītas, uvertīras, programmatiskas miniatūras) un *a cappella* kormūzikā (balādes, poēmas, tautasdziesmu apdares; savulaik Kārļa Kalēja arhīvā glabājušies arī vairāku vācu un krievu autoru solodziesmu aranžējumi jauktajam korim; sk. Kalējs, 1944: 224).

Ievērojamais klavierdarbu skaits komponista mantojumā ļauj ierindot tos tūlīt aiz bagātīgās vokālo sacerējumu virknes. Vītola klavieropusiem, līdzīgi kā viņa laikabiedru Nikolaja Alunāna (1859–1919), Ludviga Bētiņa (1856–1930), Alfrēda Kalniņa (1879–1951) kompozīcijām, ir svarīga nozīme **nacionālās instrumentālmūzikas kameratzara**

iedibināšanā. Iekams Vītols bija publicējis savus pirmos klavierdarbus (Sonāti op. 1, *Humoresku* op. 3, Variācijas op. 6), latviešu klavierliteratūru pārstāvēja vienīgi atsevišķas diletantiskas ievirzes miniatūras galvenokārt deju žanrā (Pētera Šanberga u. c. autoru darbi).

Vītola laikabiedrs, komponists un mūzikas kritiķis Jānis Zālītis piedāvā periodizēt latviešu klasiķa daiļradi; kā pirmo posmu viņš atzīmē divdesmit Vītola radošā mūža gadus (1886–1906), kuros dominējošā bija instrumentālmūzika (līdz op. 33). Turpmākajos 35 gados (1906–1941) tapa aptuveni līdzīgs opusu skaits, taču tagad jau vokālo žanru pārsvars bija nepārprotams; tādējādi kopumā, *salīdzinot vokālo un instrumentālo kompozīciju devas, redzam aptuveni līdzīgas proporcijas* (Zālītis, 1944: 330).

Šāds Jāzepa Vītola radošā mūža iedalījums labi atspoguļo klavierdarbu rašanās nevienmērīgumu. Līdz 1905. gadam (pirmajā periodā) tapusi lielākā daļa klavierkompozīciju (ieskaitot op. 33), turpretī otrajā periodā (1906–1941) vairs tikai op. 38, op. 41, op. 43, op. 54, op. 57, op. 63 un op. 68. Pilns Jāzepa Vītola klavierdarbu rādītājs atrodams grāmatas latviešu teksta beigu daļā; opusi tajā minēti hronoloģiskā secībā. Saraksta veidošanā ņemti vērā Beļajeva izdevniecības nošizdevumi, Jāzepa Vītola fonda materiāli Rīgas vēstures un kuģniecības muzejā, rokraksta kopija Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas bibliotēkā, Jēkaba Graubiņa rediģētais, Jāzepa Vītola 80 dzīves gadiem veltītais izdevums ar skaņdarbu rādītāju (Graubiņš, 1944) un Kārļa Egles sastādītais bibliogrāfiskais rādītājs (Egle, 1963).

Klaviermūzikas jomā Vītols samērā reti tiecās uz vērienīgām koncepcijām. Viņa muzikālo interešu centrā bija lielākoties miniatūras, kas kļuva par savdabīgu mākslinieciskā kredo izpausmi. Prelūdijas, etides, dejas, šūņļa dziesmas, tautasdziesmu apdares un citi sīkdarbi ir skaitliskā pārsvarā pār izvērstām formām. Pēdējo klāsts ir paskops – Sonāte op. 1, Variācijas par latviešu tautasdziesmas *Ej, saulīte, drīz pie Dieva* tēmu op. 6, *Trīs silueti* op. 38, *Variācijas-portrejas* (koncertapritē arī ar nosaukumu *Variācijas-portreti*) op. 54, *Carmina* op. 57 un Sonatīne op. 63.

Vītola mūzikas skaidro, pat lakonisko izteiksmes veidu daudzējādā ziņā noteikusi komponista estētisko uzskatu evolūcija. Miniaturā kā maksimāli koncentrētā vispārinājuma izpausmē autoram raksturīgais

prāta, loģikas pārsvars ir atradis ideālu tvērumu. Kuplais miniatūru klāsts Vītola klaviermūzikā saistīts arī ar viņa dzīves periodā tik populāro mājas muzicēšanu un miniatūrzanru pārsvaru instrumentālmūzikā kopumā. Līdzās Vitolam klavierminiatūras tolaik radījuši visdažādāko nacionālo skolu pārstāvji, piemēram, lietuvietis Mikalojs Konstantīns Čurļonis (1875–1911), krievs Anatolijs Ļadovs (1855–1914), somi Erki Melartins (1875–1937), čehs Vítězslavs Novāks (1870–1949), igauņi Rudolfs Tobiass (1873–1918).

Lai pilnvērtīgi interpretētu jebkura autora skaņdarbus, nepieciešams izprast ne tikai to īpatnības, bet arī saikni ar komponista daiļradi kopumā. Tāpēc vērts pakavēties pie dažām Vītola dzīvesstāsta lappusēm.

Līdzšinējā literatūrā jau atspoguļotas vairākas norises, kas iespaidojušas komponista klaviermūzikas stila veidošanos. Piemēram, Sofija Vēriņa raksta par Vitolu kā pianistu ar jaunībā gūto mājas muzicēšanas pieredzi (Vēriņa, 1991: 30–32), kam sekojusi papildināšanās klavierspēles studijās Pēterburgā (Vēriņa, 1991: 45). Kā lasām komponista atmiņās, *es gan sapņoju par klavierēm*; tomēr 1880. gadā, ņemot vērā Pēterburgas konservatorijas brīvvieta piedāvājumu, nācies izvēlēties alta spēli, kam Vītols priekšzināšanu dēļ devis priekšroku (Vītols, 1988: 55).

Studiju sākumposmā komponists turpinājis apgūt klavierspēli Franca Černi (*Franz Czerny*, 1830–1900) obligāto klavieru klasē (*Haidna Sonātes un bez skaita Mendelszona Dziesmas bez vārdiem [...] un tas – pēc Jelgavas Šopēna Etīdēm!*) (Vītols, 1988: 56). Trešajā studiju gadā viņš pārgājis uz profesora Karla van Arka (*Karl van Ark*, 1839–1902) speciālo klavieru klasi, kur tomēr nomācījies vien gadu. Par Jāzepa Vītola klavierspēles prasmēm konservatorijas studiju laikā saglabājusies Franca Černi atsauksme; pēc Vītola vārdiem, šis pedagogs *mani brīdināja: Jums cietas rokas*, ar to saprotot klavierspēli savilkām rokām un grūtības profesionāla pianista karjerā (Vītols, 1988: 67).

Jaunībā apgūtie klavierspēles pamati tika pilnveidoti Vītola koncertmeistara praksē turpat Pēterburgas konservatorijā, par ko komponists savos memuāros raksta: *Biju samērā diezgan veikls pianists, starp manu laiku teorētiskiem diezgan rets izņēmums, un kā tāds tiku bieži komandēts pavadīt, sevišķi Everardi klasē. [...] Sevišķi daudz, kā jau teicu, mantoju no pavadījumiem operas klasē* (Vītols, 1988: 71–72).

Kā koncertējošs pianists un diriģents Jāzeps Vītols arvien aktīvāk iekļāvās latviešu mūzikas dzīvē. 1891. gadā iesākās viņa, tobrīd Pēterburgas konservatorijas mācībspēka, līdzdalība tradicionālajos Rīgas Latviešu biedrības Mūzikas komisijas rīkotajos *rudens koncertos*; līdz pat 1913. gadam (ar izņēmumu 1892) Vītols tajos atskaņoja vokālo un instrumentālo darbu klavierpavadījumus. Koncertiem veltītajās atsauksmēs lasām par viņa delikāto ansambļa spēles prasmi, smalkumu atskaņojuma detaļās, spēles kamerstila ievirzi ar samērā nelielu dinamikas amplitūdu (Grāvītis, 1958: 48).

Jāzeps Vītols radošais mūžs no 1880. gada saistīts ar nozīmīgu un ilgstošu Pēterburgas mākslas iespaidu klāstu. Komponista uzmanības lokā pastāvīgi bija krievu mūzika, tajā skaitā Mihaila Gļinkas (1804–1857), Aleksandra Borodina (1833–1887), Milija Balakireva (1837–1910), Pētera Čaikovska (1840–1893) un citu autoru klavierminiatūras; vienlaikus Vītols padziļināti iepazīna Rietumeiropas mūzikas daudzveidību.

Vistiešāk mākslinieciskās ietekmes un to pārmantojamība komponista individuālā rokraksta evolūcijā vērojama **klavierminiatūras žanrā**. 19. gadsimta romantiķu, īpaši Ferencs Lista (1811–1886), Friderika Šopēna (1810–1849) un Roberta Šūmaņa (1810–1856), daiļrade būtiski iespaidojusi daudzu nākamo paaudžu komponistu meklējumus. Arī Jāzeps Vītols agrīnie klavierdarbi (aptuveni līdz 19./20. gadsimta mijai) uzskatāmi apliecina radošo principu tuvību Šopēna mākslai.

Par šādām Eiropas mūzikas tradīciju atbalsīm Jāzeps Vītols stilistikā Emīls Dārziņš 1908. gadā izsakās: *Savu klavieru kompozīciju prāvākā daļā Vītols parādās kā ļoti inteliģents un tehniski augstu stāvošs komponists, kas savu muzikālo garšu izdaiļojis pie Šopēna kompozīcijām un prot arī izlietot lielā meistara jaunieguvumus klavieru kompozīcijas tehnikā, pie tam šo rakstības veidu savukārt tālāk attīstīdams un paplašinādams* (Dārziņš, 1975: 172).

Konkrētas Šopēna mūzikas ierosmes atspoguļo miniatūrformu izvēle, pievērstoties populāru deju žanriem (mazurkai, polkai, valsim), prelūdijām, etiķēm, šūpla dziesmām. Šopēna ietekmes radošs pārtvērums atklājas vītoliskā tematisma kopējā ievirzē un arī melodiskās attīstības paņēmienos, piemēram, Mazurkā op. 9/1, virknē prelūdiju (op. 17/2, op. 25/2, op. 30/2), etiķēs (op. 22/3, op. 25/1), *Šūpla dziesmā* op. 18/1,

Intermeco op. 23/1 (šeit un turpmāk pēc opusa norādei sekojošās slīpsvītras minēts attiecīgā skaņdarba numurs).

Līdzās Šopēna liriski romantiskās izteiksmes atbalsīm atsevišķās skaņdarbu lappusēs saskatāma Edvarda Grīga (1843–1907) kompozīcijas tehnikas ietekme. To atspoguļo, piemēram, raksturīgi akcenti melodijas ritma zīmējumā un pianistiskās faktūras līdzība (basa partijā ietvertie kvintu un sekstu atkārtojumi ceturtdaļās) *Humoreskā* op. 3, arī kolorīti izmantotais zemais reģistrs miniatūrājā *Skерco* (rokrakstā), kas veidots saliktā divdaļu formā. Gan Šūmaņa, gan Grīga pārstāvēto miniatūru ciklizācijas tradīciju turpina Vītola daiļrades otrajā periodā sacerētie *Trīs silueti* op. 38 un skaņdarbs *Carmina* op. 57.

Vienlaikus komponista klavieropusu stilu ietekmējusi arī krievu mūzika. Žanriskas un fakturālas paralēles, noskaņu līdzība vieno Vītola klavierminiatūras ar Čaikovska psiholoģiski lirisko un it īpaši Ļadova izmeklēti filigrāno izteiksmes veidu; piemēru vidū ir *Ekspromts* op. 20/3, prelūdijas op. 25/2 un 25/3, divi skaņdarbi op. 33 – *Albumā* un *Bezmiēgs*.

Jānis Zālītis 1911. gadā Vītola mūzikas daudzveidīgo ietekmju spektru raksturo šādi: *Vispārīgi Vītola attālākie garīgie ciltstēvi būtu minami vācu klasiķos, kaut gan ārējie izteiksmes līdzekļi to stipri tuvina ar Šopēnu un zem viņa iespaida attīstījušos krievu neoklasisko skolu* (Zālītis, 1960: 102).

Līdzās vairāku kompozīcijas skolu ietekmēm Vītola klavierdarbos spilgti vērojama pakāpeniska nacionālās savdabības kristalizācija, kas sakņojas **latviešu tautasdziesmā**. Muzikologs Arnolds Klotiņš atzīst, ka komponista *klasiskā muzikālā domāšana tvēra folkloras elementus ne poētiski programmatiskā aspektā, bet biežāk kā materiālu specifiskai muzikālai izstrādāšanai, nebaidoties zaudēt tā sākotnējo literāri asociatīvo saturu, bet atsedzot folkloras parauga iekšējās tēlainās un formas veidošanas iespējas* (Klotiņš, 1973: 37). Folkloras avotu melodiskais materiāls iedzīvināts, piemēram, *Variācijās* op. 6 par latviešu tautasdziesmas *Ej, saulīte, drīz pie Dieva* tēmu, 20. gadsimta pirmajā desmitgadē veidotajās 18 parafrāzēs par latviešu tautas melodijām (op. 29 un op. 32) un *Šūpla dziesmā* op. 43/2.

Vītola klaviermūzikas stilistiku Emīls Dārziņš 1908. gadā raksturo kā *specifiski vītolisku izteiksmes veidu, kurš tikai viņam vienam pašam īpatnējs un kuru mūzikas pratējs jau varēs pazīt pēc nedaudz taktīm* (Dārziņš,

1975: 204). Sarežģītāka mūzikas valoda, attālināšanās no konkrētām ietekmēm (sākot ar op. 38) un pianistisko uzdevumu daudzveidība (*Silueti* op. 38, *Viļņu dziesma* op. 41/2, *Variācijas-portrejas* op. 54, *Carmina* op. 57) ir vērojama komponista vēlinajā klaviermūzikā.

Ja pirmajā darbības periodā vienā otrā darbā jaušam vēl brīžiem Šopēna, Čaikovska un dažu citu autoru stila ieskaņas, – otrajā tās gandrīz pavisam nozudušas. Šeit savām domām un jūtām Vītols jau radis arī savu pilnīgi īpatu, neatkarīgu muzikālu valodu, secina Jānis Zālītis mūža nogalē (1942) veiktajā, komponista klaviermūzikai veltītajā pētījumā (Zālītis, 1960: 821).

Vītola mūzikas emocionālajā pasaulē dominē liriski romantiskas noskaņas, turklāt nenoliedzams ir viegli saviļņotas, grūtsirdīgas izteiksmes pārsvars pār vētraiņi vīrišķīgu. Nevainojama formas izpratne, perfekta balssvirze, meistarīga tematiskā materiāla attīstība (vairumā gadījumu – skumji stāstošas melodijas izklāsts uz smeldzīgu harmoniju fona), smalki izstrādāta faktūra, bieži sastopams programmatisms – lūk, galvenās Jāzepa Vītola klavierdarbu raksturiezīmes.

Vītola darbība atskaņotājmākslā neapšaubāmi iespaidoja viņa kompozīcijas. Piemēram, Oļģerta Grāvīša grāmatā atzīmēta Vītola diriģenta sniegumā vērojamā *nosvērtība, miers episkajās kora balādēs, tembrāli zīmīgi iekrāsoti atsevišķu balsu grupu solo posmi kopā ar spraigu dinamiku, izteiksmīga teksta deklamācija* – [...] *galvenās īpašības, kas izlobāmas tā laika recenzentu atreferējumos par Jāzepa Vītola koncertiem* (Grāvītis, 1958: 48). Ar šo atziņu sasaucas laikabiedra Ernesta Brusubārdas vērojumi Pēterburgas Latviešu labdarības biedrības kora mēģinājumos: *Dziesmu muzikālajā iztulkojumā profesors Vītols arvien vairījās no sīkumainības un sadrumstalotības, bet mīlēja to ieturēt plašās veselās līnijās* (Brusubārda, 1944: 238). Ilggadējā diriģenta pieredzē sakņojas liela daļa komponista kormūzikas panākumu, ko noteica lieliskā kora specifikas izpratne.

Velkot paralēles ar klaviermūziku, atradīsim daudzas liecības par Vītola kā pianista iecienītajiem izteiksmes līdzekļiem. Tie atspoguļojas gan viņa atstātajās atskaņojuma norādēs, gan klavierdarbos izmantoto pianistisko paņēmieni klāstā, kam pievērsīsimies turpinājumā.

Nodaļas noslēgumā gribētos citēt komponista domas par savu darbu intepretāciju citu mūziķu sniegumā; tās apliecina prasīgumu vai pat zināmu neiecietību. Vēstulēs Kārlim Kalējam (1861–1947) Jāzeps

Vītols 1895. gada 13. decembrī izsaka striktus spriedumus: [...] *līdz šim gandrīz visi kora diriģenti, izņemot varbūt lielākās pilsētās, bēg no manām kompozīcijām, jo pa daļai viņi tās nevar saprast, pa daļai ar izpildījums pagēr daudz pūles un pacietības* (Vītols, 1958: 363). Bet sešpadsmit gadus vēlāk, 1911. gada 4. oktobrī, viņš Pēterburgā raksta: [...] *mēs tiekam dažkārt koncertos tik slikti izpildīti, ka dažkārt esmu nolādējis likuma devējus par to, ka tie mums nedod rokās nekādus ieročus pret tādiem mūsu ienaidniekiem. [...] Cik reiz man pašam bijusi izdevība noklausīties – sava bērna gandrīz vai nepazīnu* (Vītols, 1962: 184).

1.2. Rokraksti (1878–1888)

Vislabāk komponista rakstības īpatnības var novērot viena noteikta laikposma darbos konkrētas žanru sfēras ietvaros. Tāpēc sākumā pievērsīsimies miniatūru virknei, kas tapusi Vītola jaunības gados. Vienas kompozīcijas (*Četri klavierdarbi kanona formā / Vier Clavierstücke in Canonform*) rokraksta kopija glabājas Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas (JVLMA) bibliotēkā, savukārt pārējie rokraksti atrodami Rīgas vēstures un kuģniecības muzejā.

Visas šīs miniatūras sacerētas periodā no 1878. līdz 1888. gadam. Šajā pašā laikposmā tapuši tādi jau publicēti instrumentāldarbi kā *Sonāte op. 1* un *Šūpla dziesma op. 8* klavierēm, *Melodija* un *Mazurka op. 2* vijolei ar klavieru pavadījumu, kā arī četras kordziesmas (*Bērzs tīrelī, Lūgšana, Nogrimusi pilsēta, Bāriņš*).

1878. gadā radusies klavierminiatūra bez nosaukuma *As dur* (komponista klavierdarbu rādītājā tai dots nosacīts nosaukums *Andantino*) – iespējams, pirmā Vītola kompozīcija, kas saglabājusies (Pavasars, 1985: 1557). Mazā skaņu glezna komponēta vienkāršā trijdaļu formā ar izteiksmīgu kontrastu starp malējiem posmiem (*Andantino*) un vidusposmu (*Allegretto*); pretstats izpaužas ne vien tempa, bet arī mūzikas rakstura, faktūras un dinamikas ziņā. Jau te spilgti parādās Vītola agrīnajos klavierdarbos dominējošā liriskā kamerstila izteiksme – atspulgs 19. gadsimtā tik iecienītajai mūzikas intimizācijai.

Arī miniatūra *Es dur* (1883) ar tempa norādi *Con moto* (Rīgas vēstures un kuģniecības muzeja eksemplārā ar iekavās ietvertu nosaukumu *Albuma lapa*), tāpat kā iepriekšējā, sacerēta vienkāršā trijdaļu formā. Īsās kompozīcijas (21 takts) emocionālo sakāpinātību paspilgtina viscaur izturētais sinkopētu akordu pavadījums. Sulīgi pazemā klavieru reģistrā (mazā oktāvā) eksponēto malējo posmu melodisko līniju nomaina sastrauktāka rakstura vidusposms ar runas intonācijas imitējošām astotdaļām dažādās balsīs.

Starp jaunības gadu rokrakstiem ir arī *Četri klavierdarbi kanona formā* (*Vier Clavierstücke in Canonform*). Tie tapuši 1885. gadā Jelgavā un dāvināti Rūdolfam Postelim (*Rudolf Postel*, 1820–1889), kura lomū savā mūzikas izglītībā Vītols raksturo šādi:

[..] *Blakus beidzamai ziemai reālskolā baudīju pirmās teorijas stundas pie Baltijas provinču atzītās muzikālās autoritātes – Rūdolfa Posteļa, Jāņa Cimzes padomdevēja, Ludoviņa Bētiņa apzinīgā klavieru skolotāja* (Vītols, 1988: 40).

Interesanti, ka jau šajā agrīnajā darbā ar autora roku detalizēti fiksētas atskaņotājiem adresētās dinamikas un mūzikas rakstura norādes. Katrā no kanoniem dominē viens imitācijas intervāls – kanons tercā (*Allegretto E dur*), kanons kvartā (*Allegretto, F dur*), kanons kvintā (*Andantino, c moll*) un kanons septimā (*Poco allegro, Des dur*).

1887. gada martā Pēterburgā, būdams jau konservatorijas mācībspēks, Vītols radījis trīs miniatūru virkni. Tā ietver skaņdarbu ar zvaigznītēm nosaukuma vietā (***), Skerco un Ekspromtu (*Impromptu*). Salīdzinot ar iepriekšējām, šīs trīs kompozīcijas ir daudzveidīgākas gan tēlainības, gan mūzikas materiāla ziņā.

Skaņdarbs bez nosaukuma (***) veidots *A dur*, un tam pievienota norāde *Andantino molto espressivo*. Trausli intīmu, sapņainu noskaņu rosina pārsvarā klusinātā dinamika (*piano*, ko tikai vietumis nomaina *mezzo forte*), augstā reģistra dominante un frāžu beigu noapaļojošās intonācijas. Tematiskais kodols izklāstīts pirmajās divās taktīs, un tā attīstībai autors izmanto variēšanu, piesātinot to ar viscaur izturētu astotdaļu kustību, balstītu duoļu un trioļu mijā. Poētiski gaišais, pacīlātais vidusposms *con moto* papildina izsmalcināti gleznaino koptēlu.

Skercio *d moll* ir pats agrīnākais vīrišķīgi enerģiska, ekspresīva rakstura klavierdarbu vidū. Dinamismu atspoguļo malējiem posmiem velītā norāde *Vivace*. Akordu faktūra un nepārtrauktā astotdaļu pulsācijā balstītais, punktētais ritms pastiprina mūzikas ašo un trauksmaino iespaidu. Vidusposms *Moderato* veidots kā pacilāti apgarots stāstījums; vijīgās, unisonos dublētās melodijas pamatā ir nepārtraukts astotdaļu ritums un vienkāršu harmonisko funkciju mija; faktūras šaurais salikums ievērojami kontrastē malējiem posmiem.

Trešajam iepriekšminētās grupas skaņdarbam, **Ekspromtam** *F dur*, ir daudz līdzības ar Skercio kā emocionālā vēstījuma, tā uzbūves īpatnību ziņā. Galvenais tematiskais materiāls tiek izklāstīts *Molto vivace*, 3/4 taktsmērā, aktīvā astotdaļu kustībā, turklāt dominē trijtaktu frāzes. Satrauktās, vienveidīgā ritma zīmējumā ieturētās viļņveida melodiskās līnijas (īpaši kadences tipa posmos) *forte* dinamikā paspilgtina ekspresīvo tēlojumu. Frāžu sākumiem raksturīga kāpjoša kustība ar septimas lēcieni, kam seko lejupslīde; šāds konturējums tiek saglabāts arī vidusposmā *Andantino*, vienīgi septimu nomaina mazas sekstas lēcieni. Kontrasts vidusposmā izpaužas vairākos aspektos – tonāli (*cis moll*), metriski (4/4), dinamikā (*pianissimo*) un faktūras modeli (maigo, plūstošo plašas elpas melodiju labās rokas partijā atbalsta kreisā roka ar tradicionālu akordu pavadījumu).

Trīs iepriekš aplūkoto miniatūru ieskaņojumi grāmatas autorei sniegtā pieejami *YouTube* vietnē:

- *Andantino molto espressivo A dur*:
<https://www.youtube.com/watch?v=sIK21OCdew>
- *Skercio d moll*:
<https://www.youtube.com/watch?v=O2diHDiNC60>
- *Ekspromts F dur*:
<https://www.youtube.com/watch?v=nJaxB1XvaAM>

Pēdējais no rokrakstā esošajiem Jāzepa Vītola klavierdarbiem *Es dur* (bez nosaukuma, tempa apzīmējums *Poco passionata*) komponēts 1888. gada februārī. Miniatūras pamatmotīvs izrakstīts *brevis* nošu

vērtībās, tā melodiskais kodols ir skaņas *cis-g-d-c-as*. Komponista Helmera Pavasara uzmanību īpaši piesaistījis negaidītais, alterētais sākumakords ar paaugstinātu sekstu, kas *kopā ar sekojošiem novirzieniem izveido skaņdarba nemierīgo, straujo un spēcīgo, romantikā kvēlojošo mūziku ar emocionālo, ļoti ekspresīvo lielo intervālu augšupgājienu galvenajā motīvā* (Pavasars, 1985: 1559).

Salīdzinot pirmo un pēdējo no aplūkotajiem un rokrakstos atrodamajiem klavierdarbiem (*Andantino As dur*, 1878 un *Poco passionata Es dur*, 1888), paveras interesants ieskats Jāzepa Vītola desmit mūža gadu radošās izaugsmes gaitā – no pusaudzņa nepretenciozās kompozīcijas līdz vītolisko harmoniju hromatiskajai izteiksmībai un ritma izsmalcinātībai.

Jāsecina, ka aplūkotajās miniatūrās dominē divi Vītola klaviermūzikai raksturīgi izteiksmes veidi – liegi apgarota lirika un trauksmaini apņēmīgs dramatisms. Katrā no miniatūrām ietverta viena vai divas pamatnoskaņas (otrajā gadījumā to pretstatu pasvītro faktūras dažādība). Līdzās agrīnajiem publicētajiem darbiem (Sonātei op. 1 un *Šūpla dziesmai* op. 8) rokraksti atspoguļo Jāzepa Vītola meklējumus klavierdarbu emocionālās izteiksmības jomā.

Miniatūru atskaņojumā ieteicams pievērst īpašu uzmanību klavieru skanējuma kontrastiem – taustiņu skārums var būt gan dzidri caurspīdīgs, gan sulīgi piesātināts. Iezīmējot Skerco un Ekspromta viļņveida kulminācijas, strukturālu nozīmību gūs perfekts *legato* apvienojumā ar toņa krāsainību.

1.3. Publicētās kompozīcijas

1.3.1. Miniaturās mājas muzicēšanai

Izplatīta nodarbe mūzikas mīlotāju vidē 19. gadsimtā bija mājas muzicēšana. Šādai izklaidei piemērotie liriskie klavierdarbi (tos pārstāv arī iepriekšējā nodaļā aplūkotie rokraksti) reizēm tiek dēvēti par salonmūziku. Tiesa, robeža starp salonmūziku un koncertmūziku ir visai trausla: daudzi pasaules meistarū, tostarp Franča Šūberta un Friderika

Šopēna, darbi, kas savulaik rakstīti salonam (mājas muzicēšanai), vēlāk iekļāvušies koncertrepertuārā. Arī Vītola daiļradē mājas muzicēšanas un koncertrepertuārs nav stingri nošķirams. Šī nodaļa veltīta darbiem, kas vismaz sākotnēji tapuši mājas muzicēšanai, lai gan mūsdienās tie nereti skan koncertpianistu sniegunā.

Pirmām kārtām pievērsīsimies **dejām**, ko Vītola klaviermūzikā pārstāv Mazurka op. 9/1, trīs valši (op. 9/2, op. 24, op. 68/3), trīs polkas (*Maza polka*, polka *Valmieras piemiņai*, *Nemelanholiska polka*), Gavote op. 68/2 un *Zvirbuļu deju* op. 68/8. Lielākā daļa dejiskas ievirzes miniatūru ir sacerēta 19. gadsimta 90. gados, izņemot *Nemelanholisku polku* (1913) un miniatūras jaunajiem pianistiem (Gavoti, Valsi, *Zvirbuļu deju* op. 68), kas tapušas Gaujienas vasarās 1927.–1928. gadā. Dejiskajām kompozīcijām raksturīga pianistisko paņēmienu dažādība (trilleri, artikulācijas daudzveidība, aša *staccato* un *legato* mija), vītoliska elegance un filigrāni izslīpēta forma.

Mazurkā *g moll* (1892), kas veltīta pianistam Ludvigam Bētiņam (1856–1930), vērojama Šopēna ietekme; tā izpaužas gan žanra izvēlē, gan pamattēmas kaprīzajā melodiskajā zīmējumā, arī vispārējā liriski smeldzīgajā noskaņojumā. Skaņdarbā ietverta atšķirīgu raksturu – graciozi vijīgas, skumji cildenas un lepni staltas izteiksmes – mija; mūzika valdzina ar izsmalcinātību.

Turpinājumā piedāvāju Vītola Mazurkas op. 9/2 ieskaņojumu salīdzinošu analīzi. Interpreti ir Vilma Cīrulle (dz. 1923) un Igors Kalniņš (1914–1993). Cīrules ieraksts veikts Latvijas Radio un ērti sasniedzams arī tīmekļa vietnē *YouTube*:

<https://www.youtube.com/watch?v=se2X56zOxt8>

Savukārt Igora Kalniņa ieskaņojums pieejams JVLMA bibliotēkā (CD ieraksts, NAVI-76869).

Viens no svarīgākajiem salīdzinājuma kritērijiem ir tempa izvēle, kas daudzējādā ziņā nosaka klavierdarba saturisko koncepciju. Autora norādītais temps ir *Allegretto*, ♩ = 56, un Vilma Cīrulle izraudzījies tam tuvu variantu (♩ = 54, hronometrāža 3'02''). Igora Kalniņa tulkojumā Mazurkas mūzikas tēli iemirdzas dzīvinošā spirtumā, ko raisījusi straujāka tempa izvēle (♩ = 66, hronometrāža 2'36'').

Abu pianistu interpretācijās iedzīvināti tādi Vītola klavierdarbu atskaņojumam svarīgi aspekti kā dziedoši dzidrs taustiņu skārums, kontrastējošu izteiksmes tipu mija un vērā ņemams *rubato*. Cīrules tulkojumā priekšplānā izvirzās Mazurkas liriski intīmā graciozitāte, turpreti Kalniņa impulsīvi satrauktā spēle tuvinās improvizācijai; viņa sniegtajā mūzikas tēlu kontrasts ir spēcīgāks, tādējādi paplašinās priekšstats par miniatūrā ietvertu noskaņu daudzveidību.

Vītola dejisko skaņdarbu klāstā ir trīs polkas, ko vieno tonalitāte *D dur*. Šo deju klavierversijas piesaista ar dzīvesprieku un humoru, arī ar pianistiskā izklāsta ērtumu. Katrai no polkām dots programmatiskais papildapzīmējums. 1893. gadā sacerētā *Maza polka* pastorāli rotaļīgā rakstura ziņā ir tuva vēlākajām Vītola bērnu mūzikas idilliskajām noskaņām, kas vērojamas Piecās bērnu dziesmās balsij un klavierēm op. 36 un Astoņās miniatūrās klavierēm op. 68.

Polkā *Valmieras piemiņai* (1895) atspoguļojas biogrāfiski motīvi: Jāzepts Vītols ir dzimis Valmieras Ģimes dzirnavās, kur pavadījis arī vairākas bērnības vasaras, savukārt mūža turpmākajos gados viņš vasarās nereti atpūties pie mātes vecākiem Valmieras vecajā draudzes skolā (Vēriņa, 1991: 23, 27). Šī miniatūra ar straujo akordu un tonalitāšu maiņu, ko vēl paspīlgtina *staccato* spēles pārsvars, aizvien izraisa omulīgus pārsteigumus. Jau Emīls Dārziņš 1908. gadā raksta: *Vienu reizi par visu Vītola darbības laiku viņa mūza nokļūst arī uz dejas zāles grīdas, itin kā gribēdama demonstrēt, ka arī nopietnam komponistam nebūt nav jākaunas reizi pa mūžu tā pa jokam piesist skaņas, kuras citādi tikai mazāki gari mēdz saukt par savām* (Dārziņš, 1975: 180).

Interesantas atmiņas par šo miniatūru paša Vītola interpretācijā ir Ernestam Brusubārdam: *Kad pēc [Pēterburgas Latviešu labdarības biedrības] kora mēģinājumiem jaunatnei aprūka pianista, kas spēlētu dejas, tad profesors nelika ilgi sevi lūgties, omulīgi sēdās pie flīģeļa un jautri skanēja vai nu viņa paša Valmieras polka, vai kāda cita viņa improvizēta valša mūzika* (citēts pēc: Graubiņš, 1944: 237).

Polka *Valmieras piemiņai* grāmatas autores ieskaņojumā pieejama YouTube vietnē:

<https://www.youtube.com/watch?v=fXkizdbFoLM>

Pēdējā, trešā ir *Nemelanholiska polka* op. 43/3 (1913). Poētiska lirika tajā mijiedarbojas ar draisku un komiski bezrūpīgu mūzikas izteiksmi (sk. attēlu A).

Valsim, kas mājas muzicēšanā iemantojis paliekošu vietu un lielu popularitāti, Jāzeps Vītols pievērsies daiļrades abos periodos. Lai arī komponista trīs valšus vieno šim žanram raksturīgais trijdaļu metrs, ievērojamas atšķirības izpaužas faktūras un tematisma jomā. Konstantīns Zenkins savā monogrāfiskajā pētījumā par Šopēna valšiem ir norādījis uz poļu komponista izmantotajiem *diviem pretējas ievirzes risinājumiem: dejisku miniatūru un, no otras puses, lielformas valsi kā koncertskaņdarbu* (Зенкин, 1995: 53).

No Jāzepa Vītola trīs valšiem mājas muzicēšanā iederēsies Valsis op. 68/3 (1927), kamēr pirmajā daiļrades periodā sacerētais Valsis op. 9/2 un *Kapričs valsis* op. 24 pianistisko grūtību ziņā tuvojas koncertskaņdarbiem (abi pēdējie tiks plašāk aplūkoti 1.3.3. nodaļā).

Valsis C dur op. 68/3 pieder pie astoņām Gaujienā tapušajām miniatūrām (1927–1928), un atskaņojuma uzdevumu ziņā tas ir pa spēkam arī topošajiem pianistiem. Nelielais skaņdarbs, ko raksturo pasvītroti vienkāršs izklāsts abu roku partijās, iespējams, uztverams kā bērības gadu sadzīves un tai raksturīgās mājas muzicēšanas atspulgs. Astoņu miniatūru cikls op. 68 ir hronoloģiski pēdējais Jāzepa Vītola klavierdarbu sarakstā; tas raisa asociācijas ar Eiropas mūzikas vēsturē kopš 19. gadsimta popularitāti iemantojušajiem *bērnu albumiem* (Šūmanis, *Albums jaunatnei* op. 68, Čaikovskis, *Bērnu albums* op. 39 u. c.). Līdzās citām daļām Vītola ciklā iekļauta arī **Gavote D dur** (68/2) un **Zvirbuļu deja F dur** (68/8); tāpat kā iepriekšminētais Valsis, abi šie dejiskie darbi saista mūzikas mīļotājus ar viegli apgūstamu un reizē romantiskajam pianismam raksturīgu klaviertehniku (zināmas grūtības tomēr varētu sagādāt dubultnotis, bieži sinkopētais ritms, mainīgais metrs, kā arī ašie lēcieni pozīciju spēlē).

Liriskas apceres ir noklarniskā izklāstā ieturētā **Meditācija Es dur** op. 20/2 un **Divas miniatūras (Albumā un Bezmiegs)** op. 33, kas komponētas 1905. gadā un noslēdz Vītola pirmajā daiļrades periodā tapušo klavieropusu klāstu. Šo skaņdarbu programmatiskie nosaukumi raisa priekšstatus par mūzikas emocionālo ievirzi,

savukārt pianistiskais izklāsts ir pievilcīgs mūzikas mīļotājiem. Miniatūras *Albumā* un *Bezmiēgs* vieno elēģiska pamatnoskaņa, kā arī formas vienkāršība un skaidrība. *Albumā* (*e moll*) skan trausli jūtīgi, saviļņoti; melodijā ievītas biežas nopūtu intonācijas, ko var paspilgtināt, frāzējuma izteiksmīgi izceļot stipro taktsdaļu. Līdzīgu frāžu atskaņojumā izmantojama terasveida dinamika un *rubato*, kas piešķirs vieglu caurspīdību trauslajai skaņu gleznai.

Noskaņā radniecīga ir kompozīcija *Bezmiēgs* (*a moll*) – Vītola pirmā pievēršanās nakts tēlu atveidam klaviermūzikā. *Larghetto* vienmērīgi izturētais nepārtrauktu ceturtdaļu fons 3/4 taktsmērā un akordu faktūrā (*senza espressione*) kļūst par atbalstu melodijai; tās raksturiezīme ir augšupkāpjošs sākumintervāls, turklāt otrajā, trešajā un pēdējā (ceturtajā) izklāstā tā amplitūda tiek paplašināta (maza terca, kvarta, maza seksta, oktāva). Dzejniece Elza Stērste (1885–1976) atceras šī darba atskaņojumu Pēterburgā un to, ka komponistu mocījis bezmiēgs šīs pilsētas baltajās naktīs. Reiz *mana māsa viņam nospēlēja apbrīnojamo miniatūru Sans sommeil un lika minēt tā autoru. Vītols to vairs nepazīna par savu, un tā nebija vienīgā reize* (Stērste, 1944: 220).

Jānis Zālītis 1942. gadā raksta par skaņdarbu *Albumā: Vīrs klusi slīdošiem pavadījuma akordiem, kas lēnā, vienmuļā gaitā zīmē raksturīgu pavadījuma fonu, vairākkārt iegailējas un drīzi atkal apdziest īsa, necila melodija. Beigu posmā tikai uz mirkli spalgi ieskanas šīs melodijas līdz oktāvai sakāpinātais ievadintervāls* (Zālītis, 1960: 824).

Savukārt *Bezmiēgs* šajā pašā publikācijā atzīmēts kā *dziļjūtīgi iecerēts, lielā skaidrībā veidots meistardarbs* (Zālītis, 1960: 824).

Liriski apcerīgo miniatūru jomā iederas četras Vītola sacerētās **šūpla dziesmas** – visas mažora tonalitātēs. Visagrīnākā no tām ir *Šūpla dziesma* *Des dur* op. 8 (1887) – pirmais Vītola veltījums Pēterburgas konservatorijas dibinātājam Antonam Rubinšteinam (1829–1894). Miniatūru caurstrāvo komponista jaunības perioda darbiem piemītošā gleznā izsmalcinātība, ko 1908. gadā trāpīgi raksturo Emīls Dārziņš: *Pār vienmuļīgas pavadījuma figūras lēni šūpojošos fonu atskan klusu, tikko dzirdami maigā šūpla dziesmas melodija, reizēm pārtraukta itin kā no senām, saldām atmiņām. Tā ir reti vārīga, smalkjūtīga muzikāla lirika* (Dārziņš, 1975: 175).

Nākamā *Šūpla dziesma* H dur op. 18/1 (1895) atsauc atmiņā vairākas Šopēna mūzikas stila īpatnības, kas izpaužas dziedošās melodijas ornamentētā izklāstā, lejpulsīdošu sekvenču virknēs, pianistiski īpaši parocīgā kreisās rokas akordu pavadījumā (sk. attēlu B).

Interesantus mākslinieciskus atradumus ietver divi šīs *Šūpla dziesmas* ieskaņojumi – Dainas Vīlipas (dz. 1930) un Igora Kalniņa veiktie. Vīlipas ieskaņojums fiksēts skaņuplatē *Melodija* (33D-11573), savukārt Kalniņa versija pieejama JVLMA bibliotēkā (CD ieraksts, NAVI-76869). Līdzās atšķirībām tempa izvēlē būtisks salīdzinājuma aspekts šajā reizē ir dinamikas reljefa strukturējums; tas izpaužas gan *forte* un *piano* terasveida blakusnostatījumos, gan romantiskajam pianismam raksturīgajā viļņveida reljefā ar trauksmaino un bremzējošo melodisko impulsu miju atskaņojumā (Lūse, 2003: 26).

Pats Vītols devis miniatūrai norādi *Andantino* (♩ = 54). Rāmi intonējot katru sešpadsmitdaļu un ieklausoties harmoniju mainīgajās virknēs, Igors Kalniņš ir radījis izsmalcinātu skaņu gleznu (hronometrāža 3'33", M.M. ♩ = 44), kur malējo posmu trausli apskaidrotajai noskaņai *piano/pianissimo* kontrastē agoģiski (*stringendo*) un dinamiski sakāpināts vidusposms *mezzo forte / forte*; tādējādi atskaņojumā iezīmējas vienota viļņveida reljefa kontūrlīnija.

Salīdzinoši dzīvākā tempā miniatūru tulkojusi Daina Vīlipa (hronometrāža 2'40", M.M. ♩ = 74), ļaujot līdzeni un dzirkstīgi iemirdzēties šūpla dziesmas figurācijām labās rokas partijā. Viņas atturīgais *rubato*, delikātā pedālizācija un trisuļojošo *forte* un *piano* gaismēnu atspulgi (bieži saiknē ar atbalss efektu) jo īpaši izceļ miniatūrai piemītošo formas skaidrību.

Abu pianistu ieskaņojumiem raksturīgs izkopts *legato* un klavieru dziedošs skārums; tas labi saderas ar vītolisko nianšu izsmalcinātību, kas tik būtiska viņa mūzikas interpretācijā.

Daiļrades otrajā periodā (1906–1941) komponētas divas pēdējās šūpla dziesmas. Programmatiskajā diptihā *Mēnesnīcā* iekļauta miniatūra *Guli, manu bērniņ...* E dur op. 41/1 (1909). Tā veidota filigrānā melodiski harmoniskā risinājumā; faktūrā vairākos līmeņos savietojas šūpojošu tercu un krītošu sekstu izteiksmīgās runas intonācijas, biežas

harmoniju maiņas arpedžoveida akordu pozīciju spēlē, sekvences vienmērīgi līganā ritma zīmējumā.

Pēdējā šūpla dziesma (op. 43/2, 1913) veidota kā tautas melodijas *Čuči, mana līgaviņa* apdare, tāpēc plašāk tiks skatīta 1.3.2. nodaļā.

1.3.2. Tautasdziesmu apdares

Grūti pārvērtēt folkloras nozīmību Jāzepa Vītola stilistiskajos meklējumos. Ar latviešu tautasdziesmu komponists, tāpat kā vairāki viņa laikabiedri, saskāries dažādos žanros visā radošā mūža gaitā. Līdzās apdarēm korim *a cappella*, solobalsij un duetiem ar klavieru pavadījumu Vītola darbu klāstā ir arī folkloras iedvesmoti instrumentāldarbi – tautasdziesmu apdares klavierēm, Septiņas latviešu tautasdziesmas simfoniskajam orķestrim op. 29a, Rapsodija un Fantāzija par tautasdziesmu tēmām vijolei ar pavadījumu (Rapsodija – vijolei un klavierēm, Fantāzija – vijolei un orķestrim vai klavierēm).

Tieši Vītols līdztekus Andrejam Jurjānam radījis latviešu mūzikā pirmos folklorā sakņotos orķestra darbus. Saiknē ar klaviermūziku īpaši izceļams simfoniskais tēlojums *Līgo svētki g moll* op. 4 (1889) autora pārlikumā klavierēm četrrocīgi, kas izdots Mitrofana Beļajeva izdevniecībā Leipciģā 1890. gadā. Teoloģijas profesors Jānis Sanders 1944. gadā atminas, cik lielu rezonansi radījis šī darba simfoniskās oriģinālversijas atskaņojums Pēterburgā: *Dvorjanskoje Sobranije zālē notika koncerts (1889). Tur simfoniskā koncerta programmā bija uzņemta arī mūsu jaunā konservatorijas mācībspēka Vītola latviskā simfoniskā aina "Līgo". Par to tūlīt mēs [Pēterburgas latviešu diaspora – N. L.] cits citam devām ziņu un koncertā ieradāmies lielā skaitā. [...] Autors tapa izsaukts ilgstošiem aplausiem (Sanders, 1944: 173).*

Šim senatni cildinošajam sacerējumam ir programmatisks sižets: ievads (*Andante*) atveido tautas pulcēšanos mēnesnīcā, savukārt sekojošais izklāsts ar raksturīgajām fanfarām (*Grave*) un līgo melodiju virknējumu raisa priekšstatu par pašiem svētkiem, kas skanīgu kulmināciju gūst virtuozajā epizodē *Molto animato* (tā iezīmīga ar ievērojamu tempa paatrinājumu); noslēgumā atgriežas ievada rāmā noskaņa. Mūsdienās

šis darbs četrrocīgā atskaņojumā koncertpianistu repertuārā tiek iekļauts samērā reti.

Līdzās simfoniskajam tēlojumam *Līgo svētki* folkloras rosinātas ir Vītola jaunībā tapušās Variācijas klavierēm par tautasdziesmas *Ej, saulīte, drīz pie Dieva* tēmu op. 6 (1891). Tā kā šī kompozīcija pieder pie viņa izvērstākajiem koncertskaņdarbiem, tā plašāk tiks aplūkota 1.3.3. nodaļā. Savukārt šajā nodaļā uzmanības centrā būs miniatūrformā tvertas un sākotnēji mājas muzicēšanai rakstītas apdares, kas arī mūsdienā pianistu repertuārā nav zaudējušas aktualitāti – **Desmit latviešu tautas dziesmas** op. 29 (1900) un **Astoņas latviešu tautas dziesmas** op. 32 (1905).

Abas šīs skaņdarbu kopas tapušas Vītola daiļrades pirmā perioda beigu posmā, kad komponista individuālais izteiksmes veids jau atraisījies no tiešām ietekmēm un kļuvis ievērojami krāsaināks, patstāvīgāks, arī savdabīgiem programmatiskiem motīviem bagātāks. Ar šiem darbiem Vītols latviešu mūzikā aizsāk klavierapdares žanru. Pats autors publicēto op. 29 un op. 32 titullapās tās nodēvējis par *mazām parafrāzēm klavierēm*. Kā norāda mūzikas zinātnieks Oļģerts Grāvītis, *nav grūti saskatīt jaunas folkloras apdaru formas pieteikumu, kad autentiskā melodija savijumā ar paša komponista oriģinālmūzikas tautiskajām imitācijām (priekšspēlēs, pēcspēlēs, starpposmos) uzbūvē saturam atbilstošu miniatūrglezni [..], pateicoties folkloras un paša komponista oriģinālmūzikas mijiedarbei, tematiskā materiāla "izkāpšanai" no klasiskās strofiskās uzbūves plašākā un sarežģītākā formveidē* (Grāvītis, 1999: 17).

Katrā no atlasītajām dainu četrindēm dominē viena saturiskā pamatvienība, kas nosaka raksturīgo klaviertehnikas paņēmieni izvēli. Tādējādi šīs apdares pārstāv programmatisko mūziku, kas strauju izplatību guva romantisma laikmeta nacionālo skolu komponistu daiļradē. Jēkabs Vītoļiņš klavierapdares žanru atzīmē kā konceptuālu vēsturiskā laikmeta mūzikas izteiksmes līdzekļu atspulgu; raksturojot Vītola parafrāzes op. 29 un op. 32, viņš norāda uz tajās vērojamo tendenci *ievertēt muzikālās iztēles elementus, atklājot ar tiem tautasdziesmas īpato poētiski muzikālo dabu* (Vītoļiņš, 1970: 59).

Klavierminiatūras izpēti vispārestētiskā kontekstā veltīta Krievijas muzikologa Konstantīna Zenkina monogrāfija; tajā šis žanrs raksturots

kā *spogulis, kurā atspoguļojas romantiskais pasaules skatījums tā poētikas koncentrētākajā un īsākajā formulā* (Зенкин, 1997: 6). Miniatūras ir īpaši piemērotas mirklīgā, savdabīgā, īsā laika sprīdī notiekošā atainojumam (Зенкин, 1995: 13). Savukārt cits muzikologs, Oļegs Sokolovs, kā patstāvīgu mūzikas žanru jomu nodala dabas ainavas (Соколов, 1977). Lielākoties tās saistītas ar lēnu vai mērenu tempu, stāstoši apcerīgu noskaņu.

Jāatzīst, ka tieši dabas tēliem (debesu ķermeņiem, kokiem, ūdeņiem, putniem, dzīvniekiem) veltītās dainas arī visbiežāk iedvesmojušas Vītola tautasdziesmu apdares klavierēm. **Dabas ainavas** skaistuma atspoguļojumam komponists izmantojis tādus ar telpiskumu saistītus paņēmienus kā atbalss efekts, ilustratīvi tvirta kustības imitācija, kontrastējoši reģistru blakusnostatījumi (piem., op. 29/1, *Skaisti dziedi, lakstīgala* apdare; op. 32/2, *Ai, zaļāja lidaciņa* apdare).

Zenkina pētījumā ir atrodamā norāde arī uz īpašu žanriskās mijiedarbes veidu – vairāku žanru *sintēzi, hibridizāciju* (Зенкин, 1995: 71). To sastopam, piemēram, **portretā**, kas tautasdziesmas apdarē bieži ataino četrindēs izteiktos pārdzīvojumus vai salīdzinājumus ar dabas norisēm. Nereti portretējuma priekšplānā ir dialogiska situācija, un tās raksturojumam tiek izmantoti daudzveidīgi kontrasta paņēmieni – tempu, reģistru, faktūras, tonalitātes, dinamikas pretstatījumi (piem., *Āvu, āvu baltas kājas* op. 29/3, *Trīcēt trīcēj' visa Rīga* op. 29/5, *Aiz upītes jēri brēca* op. 32/4).

Tādā populārā apdares veidā kā **šūpla dziesma** vokālās mūzikas nepārprotamo ietekmi atspoguļo kantilēna, izteiksmes maigums (to nosaka klusināta dinamika, melodijas plūdums *legato*). Būtiskas ir ritmiski vienveidīgās, augšupvērstās un lejupvērstās aiju zilbes, kas izceļ šūpošanas kustību (piem., *Aijā, žūžū, lāča bērnis* op. 29/4, *Aijā, bērniņ, pūpās* op. 32/6).

Tautasdziesma kā nacionālās piederības izpausme arvien pavadījusi cilvēku dažādās viņa dzīves norisēs, arī svētkos, tāpēc apdarēs nereti parādās **deju** žanra iezīmes. Tās saistītas galvenokārt ar kāzu vai ligo-dziesmām raksturīgām, tvirti enerģiskām metroritma formulām un lakoniskiem melodijas motīviem. Svētku tematikai veltītajās tautasdziesmu apdarēs ligo vakara un Jāņu atveidu paspilgtina kustību plastika un

rotalīgums (repetīcijas, individualizēta artikulācija, nereti ar lielu *staccato* īpatsvaru). Piemēru vidū ir *Kas to līgo ielīgoja* op. 29/9 (līdzīgas iezīmes redzam arī simfoniskā tēlojuma *Līgo svētki* op. 4 pārlikumā klavierēm četrrocīgi).

Apkopojot visu iepriekšminēto, varam secināt, ka Vītola klavierapdarēs op. 29 un op. 32 iezīmējas četri visraksturīgākie tautasdziesmas tvēruma veidi: dabas ainava, portrets, šūpla dziesma un deja.

Dažkārt apdares aprobežojas ar vienas muzikālās domas izklāstu, tomēr biežāk mūzikas izteiksmei ir vairākas šķautnes, kas izpaužas arī žanriski, kā kontrastējošs kantilēnas un dejiskuma apvienojums. Žanrisko elementu atklāsmē būtiska loma ir reģistram, faktūrai, figuratīvai un polifonai variēšanai.

Vītola apdarēs tautas melodija parasti tiek izklāstīta divas reizes, turklāt otrreizējā atkārtojumā mainās reģistrs, faktūra, dinamika vai tonalitāte. Brīvā rīkošanās ar tautas melodiju un tās papildinājumi ar atsevišķiem pārveidotiem fragmentiem (ievadiem, starpspēlēm, nobeiģumiem) ienes apdares žanrā rapsodijas iezīmes.

Žanriskie elementi apdarēs iespaido arī spēles tehniku. Vītols izmantojis akordu tehniku, dubultnotis (tercas, oktāvas), lēcienus plašā diapazonā un arī visu šo paņēmieni apvienojumu, bieži papildinot to ar faktūras polifonizāciju, virtuozām pasāžām, trilleriem, arpedžo, harmonisko figurāciju un pozīciju spēles rezultātā gūtām izteiksmīgām reģistru maiņām (sk. attēlus C un D).

Vienas un tās pašas melodijas izgaismojums atšķirīgos rakursos pārvērš apdares muzikāli spilgtās un nereti ilustratīvās ainiņās. Pianistiskās faktūras dažādība ir ļāvusi komponistam izcelt liriski draisko, smeldzīgo, humoristisko un maigo noskaņu daudzveidību. 1908. gadā par to izteiksmīgi raksta Emīls Dārziņš: *Tās ir nelielas muzikālas glezniņas, kas darinātas uz zināmu tautasdziesmu motīvu pamata, pie kam, saprotams, komponists ieturējis dotās tautasdziesmas pamata raksturu, kā arī, kur iespējams, mēģinājis ilustrēt tekstu* (Dārziņš, 1975: 178).

Abos tautasdziesmu virknējumos – op. 29 un op. 32 – pamatā ir kontrasta princips, tomēr tos nevar uzskatīt par dramaturģiski patstāvīgiem cikliem. Potenciālajam interpretam pašam ir jāveido savs modelis apdaru atlasei un izkārtojumam koncertprogrammā. Viena no iespējām

varētu būt **dainu vītnes** princips: proti, žanriski daudzveidīgās apdares tiek mērķtiecīgi strukturētas saturiski vienotā miniatūru virknē. Sasaisot dainas tematiskās grupās, iespējams veidot ciklu, kurā viena otrai seko ainava, portrets, šūpla dziesma un deja. Tādējādi rodas oriģināla dainu vītne, kurā virknējas emocionāli un tonāli saskanīgas apdares:

- vītnes ievadam pianistiski piemērotākās būtu tautasdziesmas melodijas, ko iedvesmojušas dabas ainavas, piemēram, *Skaisti dziedi, lakstīgala* op. 29/1; apdari grāmatas autore ieskaņojumā ērti sasniegt tīmeklī:

http://rigapiano.info/uploads/29_IV-1.mp3

- kontrastam turpinājumā seko skercoza rakstura virtuozas apdares ar portreta elementiem un kustības imitāciju, piemēram, *Sid-rabiņa upi bridu* op. 32/8; arī šī apdare grāmatas autore ieskaņojumā pieejama tīmeklī:

http://rigapiano.info/uploads/46_IV-8.mp3

- dainu vītnes emocionālo kulmināciju ieteicams veidot cikla *zelta griezumā*. Te labi iederēsies šūpla dziesmas un citas melodijas, kas ieturētas lēni smeldzīgā, liriski maigā raksturā, piemēram, *Ir bīt' gulēj' ceļmalāi* op. 29/10. Grāmatas autore izpildījumā tā pieejama tīmeklī:

http://rigapiano.info/uploads/38_IV-10.mp3

- vītnes noslēgumam būs piemērotas dejiska rakstura apdares ar ritmiski enerģisku pianistisko izklāstu, kurā tiek demonstrēti efektīgi klavierspēles tehnikas paņēmieni, piemēram, *Trīcēt trīcēj' visa Rīga* op. 29/4. Grāmatas autore ieskaņojumā to var klausīties tīmeklī:

http://rigapiano.info/uploads/33_IV-5.mp3

Folklorā sakņoto klavierdarbu virknē ierindojamās arī klavierspēles iesācējiem piemērotās 200 latviešu tautasdziesmas ar klavieru pavadījumu vai klavierēm solo (1906 – 1. krājums, 1919 – 2. krājums). Savukārt 27 taktis garā *Šūpla dziesma Fis dur* op. 43/2 iekļauta komponista ciklā *Trīs reminiscences* (1913). Tās pamatā ir dziesma *Čučī, mana līgaviņa*;

komponists pazīstamo melodiju izklāstījis divreiz, klusinātā dinamikā (lielākoties *pianissimo*), atkārtojumā izmantojot oktāvu tehniku. Faktūra ir pianistiski ērta; tajā iekļaujas arī ievads, starpspēles un noslēgums ar pozīciju spēli, roku krustošanu un arpedžētiem akordiem galējos reģistros. *Šūpla dziesmas Fis dur* ieskaņojums grāmatas autorei sniegtā pieejamā vietnē YouTube:

<https://www.youtube.com/watch?v=ARbZolJr4ck>

1.3.3. Koncertskaņdarbi

Variācijas

Andrejam Jurjānam veltītās **Variācijas op. 6 par tautasdziesmas *Ej, saulīte, drīz pie Dieva tēmu*** pieder pie nozīmīgākajām latviešu klaviermūzikas vērtībām. Cikla kolorīts un savdabīgā tēlainība sakņojas tautas melodijas episkajā un skumjajā vēstījumā.

Variāciju iecere dzimusi, komponistam piedaloties Andreja Jurjāna rosinātajā folkloras ekspedīcijā 1891. gada vasarā, kad Vītols Krustpils apkaimē pierakstījis 107 tautas melodijas (Jurjāns, 1980: 110). Pats komponists šādi atminas skaņdarba tapšanas gaitu: *Tālu no jebkādiem centriem, plašā, ēnainā augļu dārzā pavadīju 1891. g. vasaru, kā darba ražu savas variācijas par "Ej, saulīte" uz Pēterpili novezdams. [...] Tiku nepiedodamā kārtā lutināts. Pat jājamais zirgs bija manā rīcībā; un maksšķerēšanas un vēžošanas kāri (tai pateicos par vēlāko niķuniķīgo reimatismu!) varēju pēc patikas apmierināt Trepes upītē vai arī kādā no tuvējiem Latgales daudziem ezeriem* (Vītols, 1988: 109).

Variāciju op. 6 tēma *b moll* veidota vienkāršā divdaļu reprīzes formā. Tās pirmā puse ietver tautas melodijas citātu (kas saīsināti atkārtots arī reprīzē), savukārt īsajā četrū taktu vidusposmā izmantota komponista oriģinālmūzika: tiek attīstīts tautasdziesmai raksturīgais melodijas un ritma zīmējums, un vienlaikus paralēlā mažora tonalitāte (*Des dur*) ienes gaišāku kolorītu. Turpinājumā izmantoti daudzveidīgi variēšanas paņēmieni, kas balstīti gan klasisko, gan romantisko variāciju tradīcijās; pamattonalitāte *b moll* un tēmas divdaļu struktūra saglabājas visā ciklā.

Dramaturģija strukturēta trīs viļņveida grupās ar trim variācijām katrā, turklāt ik grupas nobeigumu raksturo ievērojamas tempa, faktūras un izteiksmes tipa atšķirības; visbeidzot, pēc 9. variācijas sekojošajā finālā tiek sasniegta visa cikla attīstības virsotne. Tā sagatavo tēmas pēdējo izklāstu līdz šim vēl nebijušā harmonizējumā.

Pirmajā variāciju grupā, uzreiz pēc grūtsirdīgās tēmas *Andante tranquillo*, parādās tai kontrastējoša izteiksme – kustīga un enerģiska, pat skercoza. Pianistiskais izklāsts ietver polifonus spēles paņēmienus 1. variācijā *Un poco più mosso*, žilbinoši smalku pirkstu tehniku 2. variācijā *Brillante*, oktāvu un kuplu akordu lēcienus 3. variācijā *Molto energico*; tādējādi klausītājs pakāpeniski tiek aizvadīts līdz cikla pirmajai kulminācijai (sk. attēlu E).

Otrajā variāciju grupā parādās tādi bieži izmantoti romantiskā pianisma paņēmieni kā koordinēts nepārtraukti atkārtotu dubultnošu un akordu *staccato* 4. variācijā *Presto*, arpedžētu plaša diapazona akordu spēle 5. variācijā *Sostenuto* un terasveida *forte* un *piano* gaismēnu blakusnostatījumi plašos sinhronu akordu lēcienos kulminējošajā 6. variācijā *Con forza* (sk. attēlu F).

Pēdējā variāciju grupā tiek apvienoti vairāki ilustratīvi spilgti klavierspēles paņēmieni – dramatisks kāpinājums uz kreisās rokas ritma ostinato fona 7. variācijā *Poco meno mosso*, atbalss efekta mija ar atšķirīgu reģistru sasaukšanos 8. variācijā *Allegretto*, nepārtraukta, vēja virpuļošanai līdzīga klusinātu sešpadsmitdaļu unisonu kustība 9. variācijā *Allegro molto*. Šī raksturvariāciju grupa pieved pie cikla dramatiskās kulminācijas finālā *Passionato*, kur autors izmantojis plašus akordu lēcienus un augšuptraucošu oktāvu unisonus tēmas iekrāsošanai dažādu klavieru reģistru bagātīgā skanējumā (sk. attēlu G).

Jebkurš interprets tiecas izcelt savai individualitātei tuvākās komponista ieceres šķautnes. Turpinājumā pievērsīsimies Variāciju op. 6 versijām, ko piedāvā pianisti Valdis Krastiņš (firmas *Melodija* izdota skaņuplate, 33D-12219), Pēteris Pečerskis (ieskaņojums Latvijas Radio, CD ieraksts JVLMA bibliotēkā, AVI-78500) un Arnis Zandmanis (CD ieraksts JVLMA bibliotēkā, F-67130).

Katra pianista ierakstā variāciju cikla *veselums līdzīgi daiļdarba uztverei veselumā izpaužas kā simultāns priekšstats par kompozīciju vai tās daļām*

(ciklu) kopumā (Lūse, 2003: 24). Valda Krastiņa prioritāte ir mūzikas tēlainā dažādošana; daudzie ar spēles tehniku saistītie uzdevumi tiek pakļauti variāciju atšķirīgajiem tembrālajiem risinājumiem.

Pētera Pečerska sniegumā priekšplānā izvirzās cikla koncepcijas viengabalainība; spēli raksturo kūsājošs dinamisms un aizrautība, kas rada teju vai klātbūtnes efektu. Virtuozitāte, ritma enerģija un sakāpināts tonuss apvienojumā ar klavieru dziedošu skārumsu – tas viss pakļauts milzīgam gribasspēkam, kas ļāvis māksliniekam veidot krāšņu un monumentālu, vērienīgai freskai līdzīgu kopainu.

Arņa Zandmaņa ieskaņojums mērķtiecīgi atklāj Variāciju op. 6 pakāpenisko izaugsmi, dinamikas līknei virzoties augšup un sasniedzot virsotni grandiozi izvērstajā finālā.

Tiktāl par ieskaņojumu radīto kopiespaidu. Lai iezīmētu ceļu uz to, turpinājumā pakāvēsimies pie atsevišķu posmu interpretācijas, turklāt īpaša uzmanība tiks pievērsta temporitmam. Šī mūzikas valodas joma (pulsācijas ātrums, tempa paātrinājumu un palēninājumu mija, ritma formulas) spēcīgi ietekmē gan skaņdarba formas traktējumu, gan atskaņojuma vispārējo tonusu. Tempa izvēle regulē arī tādus spēles aspektus kā toņa kvalitāte, skārumsa dažādība, pedalizācijas biežums.

Neviens no Variāciju op. 6 interpretiem Vītola metronomiskās norādes nepārvērs dogmā; tas arī saprotams, jo to funkcija ir galvenokārt orientējoša. Šeit vietā atcerēties daudzkārt pieminēto un komponistiem piemītošo subjektīvo tempa izjūtu, kurai piemīt zināms paātrinājums; tas saistīts ar iekšējās dzirdes īpatnībām un nav atkarīgs no *skaņu masas inerces* mūzikas reālajā skanējumā.

Tēma *Andante tranquillo* visos trijos Variāciju op. 6 ieskaņojumos tiek tulkota saskaņā ar autora metronomisko norādi ♩ = 76 un, atbilstoši tautasdziesmas stāstošajam raksturam, mudina ieklausīties pazīstamās melodijas intonācijās. Īpaši izteiksmīgu atbalss efektu 15.–16. takti izveido Valdis Krastiņš un Pēteris Pečerskis; Arnis Zandmanis šādu efektu rada, atkārtojot tēmas otro pusi.

1. variācijā (*Un poco più mosso*) valda nepārtraukts astotdaļu pulss. Nelielas atšķirības tempu izvēlē ir noteikušas tēlaino nianšu dažādību. Krastiņa spēlei raksturīgs raiti klusināts vēstījums ar *ritenuto* frāžu nobeigumos, savukārt Pečerskis un Zandmanis ir mazāk attālinājušies

no episkās tēmas pamattempa. Nesteidzīgi un ar plūstošu *legato* tiek intonēta katra astotdaļa, tādējādi atklājot Vītola izraudzītās variāciju tēmas dziedājošo iedabu.

2. variācijas (*Brillante*) izveicīgais labās rokas pasāžu lidojums kļūst par līdzekli pakāpeniskai dramatisācijai. Pečerskis spēlē šo variāciju ar enerģisku noteiktību, Zandmanis un Krastiņš – dzirkstoši un eleganti, ievadot klausītājus 3. variācijas (*Molto energico*) trauksmainajā noskaņā. Ar dinamikas viļņa kāpumu līdz *forte fortissimo* tiek pasvītota cikla pirmā kulminācija.

4. variācijā (*Presto*) izmantots akordu *staccato* spēles paņēmieni; tas paspilgtina vētrains izteiksmi, kurā, runājot Emīla Dārziņa vārdiem (1908), *ir daudz muzikāla skaistuma un uguns* (Dārziņš, 1975: 174). Malējo posmu nemitīgajām triju repetīcijām visu triju pianistu sniegumā kontrastē gaišā noskaņā veidotais vidusposms.

5. variācijā (*Sostenuto*) Krastiņš izceļ elēģiskās mūzikas gaišākās šķautnes, dodot priekšroku dzīvākam atskaņojuma tempam. Savukārt Pečerska un Zandmaņa spēlē elastīgais *rubato* iedzīvina tautasdziesmas vēstījumu skumji sapņainā izteiksmē.

6. variācijas (*Con forza*) pianistiskajam izklāstam komponists izmantojis specifisko pozīciju spēli, kas ir sekmējusi cikla otrās kulminācijas dramatisko sasprindzinājumu. Krastiņš to veidojis statistiski smagnēji un drūmi, kamēr Pečerska aktīvais un tehniski atraisītais sniegums ir ļāvis iezīmēt izteiksmes arku, proti, sasaukšanos ar cikla pirmo kulmināciju 3. variācijā. Zandmaņa spēle ir ieturēta nesteidzīgā tempā, mākslinieciski iespaidīgā epikas noskaņā, kur kontrastu tomēr rada vidusposma *piano leggiero*.

7. variācijā (*Poco meno mosso*) un 8. variācijā (*Allegretto*) pianisti līdzīgi interpretē Vītola iezīmētās raksturainas. 7. variāciju ar kāpinājumu uz kreisās rokas ritma ostinato fona tikai Zandmanis spēlē ātrā tempā. Skanējuma caurspīdīgais vieglums 8. variācijas *pianissimo* epizodēs un kontrastējošais akcentēto akordu un oktāvu izklāsts *fortissimo* ir būtisks līdzeklis, lai atklātu autora iecerēto divu izteiksmes tipu pretstatu.

9. variācijas (*Allegro molto*) virtuozā iedaba vistiešāk atspoguļo pianistu atšķirīgo pieeju skārums veidošanai. Krastiņa straujajā spēlē uzmanību piesaista žilbinoša sešpadsmitdaļu kustība autora noteiktā

piano pianissimo ietvarā. Pečerska sniegums raisa asociācijas ar Šopēna Sonātes *b moll* pazīstamā fināla mūziku – vēja pūsmi līdzīgu lidojumu. Zandmaņa elastīgi intonētais *rubato* tiek papildināts ar zīmīgiem akcentiem, izceļot to vai citu tēlaini būtisku niansi.

Variāciju apjomīgais fināls (*Passionato*) ar izteiksmīgo un spriego tautasdziesmas intonāciju tvērumu iezīmē visa cikla dramaturģijas un arī dinamikas virsotni: tā tiek sasniegta kodā, kur pianistu spēlei iepriekš raksturīgās tempa atšķirības izlīdzinās. Kuplā skanējumā, cēli un palēnināti finālu interpretē Krastiņš. Vērienīgi un temperamentīgi savam emocionāli trauksmainajam Variāciju tulkojumam punktu pieliek Pečerskis. Zandmaņa monumentāli veidotais fināls koncentrēti atklāj viņa traktējumam raksturīgo episki dramatisko koncepciju.

Daudzveidīgos autora ieceres risinājumus piedāvājam aplūkot atskaņojuma hronometrāžas salīdzinājuma tabulā (sk. 1. tabulu).

Lai cik dažādas būtu trīs aplūkotās interpretācijas, tās vieno spilgti kontrastainais raksturs un izsmalcinātība – iezīmes, kas arvien svarīgas Vītola izvērsto klavierdarbu atskaņojumā.

Jau pēc Variācijām op. 6 Vītols turpināja izkopt šīs formas iespējas arī citos žanros. Par vērtīgu stimulu kļuva līdzdalība mākslas mecenāta Mitrofana Beļajeva (1836–1904) dāsni atbalstītajos neformālajos piektdienu saietos (t. s. *Beļajeva piektdienās*), kur pulcējās vairāki Pēterburgas konservatorijas mācībspēki un viņu domubiedri. Līdzās citām nodarbēm viņi atskaņoja un apsprieda savus jaundarbus. Jau pieminētajā Beļajeva izdevniecībā Leipcigā, kur laisti klajā daudzi Vītola klavieropusi (sākot ar Sonāti op. 1, 1886), tika publicētas arī piektdienu sanāksmju iedvesmotās, vairāku autoru kolektīvi komponētās Desmit variācijas par krievu tautasdziesmu stīgu kvartetam un Sešas variācijas par krievu tautasdziesmu simfoniskajam orķestrim; Vītols sacerējis pa vienai variācijai katrā no abiem cikliem.

Tomēr Variācijas op. 6 un nākamās klaviervariācijas – *Variācijas-portrejas* op. 54 (1920) – šķir gandrīz 30 gadu ilgs laikposms. Abi saturiski atšķirīgie darbi pieder pie latviešu klaviermūzikas šedevriem. *Variācijas-portrejas* radušās apmēram vienā periodā ar vairākiem vokālajiem opusiem – Piecām latvju tautas dziesmām balsij ar orķestri op. 49, diviem Triju dziesmu cikliem (augstai balsij klavieru pavadījumā op. 51

1. tabula. Triju pianistu piedāvātās Variācijas op. 6 hronometrāžas
(saiknē ar skaņdarba dramaturģiju)

Jāzeps Vītols: Variācijas op. 6	Pēteris Pečerskis: <i>viļņveida lasījums</i>	Valdis Krastiņš: <i>terasveida lasījums</i>	Arnis Zandmanis: <i>episks lasījums</i>
Tēma <i>Andante tranquillo</i>	1'52''	1'52''	1'48''
1. variācija <i>Un poco più mosso</i>	1'06''	55''	1'8''
2. variācija <i>Brillante</i>	45''	38''	48''
3. variācija <i>Molto energico</i>	1'00''	40''	1'7''
4. variācija <i>Presto</i>	47''	45''	48''
5. variācija <i>Sostenuto</i>	3'04''	2'30''	3'00''
6. variācija <i>Con forza</i>	43''	53''	59''
7. variācija <i>Poco meno mosso</i>	2'17''	2'14''	1'13''
8. variācija <i>Allegretto</i>	1'32''	1'12''	1'22''
9. variācija <i>Allegro molto</i>	57''	52''	1'08''
Fināls <i>Passionato.</i> <i>Tempo del Tema</i>	4'20''	3'40''	4'37''

un divām balsīm ar klavierēm op. 52), kā arī kora opusam *Tautas himnas autora piemiņai* jauktajam korim *a cappella*.

Variāciju-portreju ciklā portretēti ievērojami pianisti – pirmie klavierklašu vadītāji jaundibinātajā Latvijas Konservatorijā. Ar šādu oriģinālu dāvanu komponists vēlējas sveikt savus kolēģus paša izlolotajā un vadītajā mācībiestādē.

Laikabiedrs Jānis Zālītis 1942. gadā raksta: *Vītola muzikālie portretējumi patiesi zīmīgi un atjautīgi darināti. Tēma un 11 variācijas ar finālu (12) spēlētājam pietiekami skaidri rāda katras atsevišķas personas psiholoģisko profilu* (Zālītis, 1960: 826). Taču *Variāciju-portreju* ciklā savdabīgi atklājas ne tikai portretējamo personāžu psiholoģiskais raksturojums. Ikvienai variācijai komponists ir piemeklējis īpašu spēles paņēmieni, kas atbilst tā vai cita kolēģa pianisma ievirzei.


Tēma *Allegramente, lusingando (A dur)* ir mierīga un dziedoša; tā ievērtta vienkāršā divdaļu reprīzes formā ar divām raksturīgām ģenerālpauzēm. Savukārt turpmākās atkāpes no tēmas strukturējuma tiek realizētas pakāpeniski; arī tonāli vistālākajās variācijās saglabājas uzbūves pamatkontūras (izņēmums ir fināls, kas formas ziņā izvērsti vairāk) un intonāciju loks.


Katra no variācijām veltīta kādai atsevišķai personībai. Tiklīdz izskanējusi tēma, portretu virkni (1. variācija) atklāj Nikolajs Dauge – mūziķis, kas studējis Varšavas un Maskavas konservatorijā (1908–1915) un pirmo pedagoģisko pieredzi ieguvis Penzā. 2., 3. un 4. variācija veltītas tolaik pazīstamajām koncertpianistēm Helēnai Gubenei-Zanderei, Bonifācijai Rogei un Veronikai Aserei. 5. variācijā ir atveidots klaviervirtuoza Arvīda Dauguļa pianisms. Klavierspēli viņš studējis Pēterburgas konservatorijā (1892–1904), pēcāk darbojies Samarā, Kurskā un Pērnavā; 1919. gadā Daugulis Latvijas Konservatorijā uzsāka savu 36 gadus ilgo radošā mūža posmu.

6. variācijā ieskicēts klavieru nodaļā neilgi (1919–1923) strādājušā Hansa Šmita portrets; Rīgā viņš bija iemantojis popularitāti kā pianists koncertmeistars un nopietns mūzikas kritiķis. 7. variācija veltīta Paulam Šūbertam, Pēterburgas konservatorijas absolventam (1905–1911), kas līdztekus Daugulim un Daugem bijis starp tolaik ievērojamākajiem latviešu pianistiem.

Cikla pēdējās variācijās portretētas Anna Ašmane (8.), Ludmila Gomane-Dombrovska (9.) un Annija Sokolovska (10.), šo galeriju papildina komponista atvadu sveiciens 1920. gadā viņsaulē aizgājušajai Marijai fon Žilinskai (tālaika transkripcijā *Šilincky*, 11. variācija). Fināls jeb 12. variācija vainago izvērsto skaņdarbu pacilātā, pat gavilējošā noskaņā.

Tonālajam plānam ir liela loma variāciju grupēšanā. Pirmā grupa aptver piecas variācijas (1.–5.), tās vieno pamattonalitāte *A dur* ar īsu paralēlā minora (*fis moll*) kontrastu (4.). Divdaļīgais tēmas izklāsts tiek saglabāts; tas iekļauts gandrīz nemainīgā 16 taktu uzbūvē, vienīgais izņēmums ir *fis moll* variācijā izmantotais 6 taktu paplašinājums. Faktūra variācijās pakāpeniski sabiezē – tā tiek piesātināta, piemēram, ar nepārtrauktas astotdaļu kustības ritējumu (1.), dubultnošu izklāstu tercu un sekstu mijā (2.) un sekojošu kustības aktivizēšanos trioļveidā ar plaša diapazona augšupvērstām un lejupvērstām pasāžām (3.). Kontrastējošā minorīgā 4. variācija piesaista uzmanību ar stāstošu noskaņu un interesanti tvertu atbalss efektu, tādējādi tiek sagatavota trauksmainā un spožā, pianistiskā izklāstā ieturētā 5. variācija.

Nākamo četru variāciju grupu vieno bemolu tonalitātes. Pirmo reizi attālinoties no pamattonalitātes *A dur*, 6. variācijā *Ges dur* vēl pilnībā tiek saglabāts tēmas ritma kodols , ko poētiski delikātajā portretējumā īpaši glezniecisku vērš sinkopētais ritma ostinato kreisās rokas partijā. Dramatiskajā 7. variācijā *f moll* iezīmējas cikla pirmā kulminācija krāšņi pianistiskā faktūrā ar maksimālu dinamikas gradāciju amplitūdu un saasinātu ritma zīmējumu. 8. variācija *B dur* kontrastē kā tonāli, tā ar graciozi rotaļīgās noskaņās tvertu tēmas izklāstu; veidojas arka ar kustības caurausto 3. un 5. variāciju. Bemolu tonalitātēs komponēto virkni noslēdz enerģiskā 9. variācija *Des dur*, kas savukārt sasauca ar dramatisko 7. variāciju un piedāvā tēmas sākummotīva versiju piesātinātā, augšupvērstā imitācijveida izklāstā.

Divas pēdējās variācijas (10.–11.) un finālu (12.) vieno atgriešanās pie sākotnējā tonālā centra. Vienmērīgi šūpojošais trioļu pavadījums kreisās rokas partijā 10. variācijā (*a moll*) atbalsta dziedošo augšupvērsto melodiju ar viegli atpazīstamo tēmas ritma kodolu . Pamattonalitāte *A dur* tiek nostiprināta 11. variācijā, kas gaiši apskaidrotā mierā, ar zvanu skaņu imitācijām vidējā un augšējā reģistrā pauž atvadas nelaiķei pianistei Marijai fon Žilinskaī.

12. variācijā *A dur*, kas pirmizdevumā (1921) papildus apzīmēta kā fināls, komponists izmantojis saliktu trijdaļu formu: te vispirms fuga-to veidā tiek izklāstīta tēma *Vivace, risoluto*, turpinājumā seko faktūras un virtuoziātes ziņā izvērsts attīstošs vidusposms *Andantino*. Savukārt


reprīzē *Vivace* izmantota akordu faktūra. Ilgstošs pamattonalitātes *A dur* apliecinājums ierāmē ciklu un noslēdz klavierdarbu bagātīgā, kuplā skanējumā.

Būtisks aspekts *Variāciju-portreju* dramaturģijā ir tajā ietvertie žanru kontrasti. Cikla gaitā Vītols tēmu *Allegramente, lusingando* transformē, rosinot asociācijas ar divpadsmit žanriem: prelūdiju (1.), romanci (2.), skerco (3.), balādi (4.), etiādi (5.), elēģiju (6.), poēmu (7.), intermeco (8.), mazurku (9.), noktīrni (10.), lamento (11.) un fugetu (12.).

Cikla atskaņojums prasa no pianista augstu tehnisko un māksliniecisko meistarību. Turpinājumā salīdzinoši aplūkošu divus ieskaņojumus – Vilmas Cīrules ierakstu, kas tapis 1988. gadā Latvijas Radio, un Artas Arnicānes sniegumu Jāzepa Vītola 5. starptautiskajā pianistu konkursā 2008. gadā Rīgā. Abi ieskaņojumi pieejami tīmekļa vietnē *YouTube*:

- <https://www.youtube.com/watch?v=H3DLjrvQwSs>
(Cīrules ieraksts);
- https://www.youtube.com/watch?v=bGKR_CChT3s&t=465s
(Arnicānes ieraksts).

Vilma Cīrule variācijas interpretē nesteidzīgā pārdomu raksturā (hronometrāža 18'10"), artikulēti intonējot mūzikas auduma detaļas un noslēdzot frāzes ar dinamikas noplakumu (*diminuendo*). Cikla kulminācijas zonas pianiste līdzsvaro, ierādot tām vietas 7. un 12. (fināla) variācijā. Veidojot katru variāciju kā atsevišķu miniatūru, māksliniece atklāj Vītola klavierdarbiem piemītošo pianistisko daudzveidību visā tās krāšņumā.

Straujākus tempus *Variāciju-portreju* ieskaņojumam izvēlējusies Arta Arnicāne (hronometrāža 14'02"). Šī pianiste priekšplānā izvirza cikla viengabalainību. Jau tēmas frāzējumā tiek akcentēts nepārtraukts plūdums, un šāda pieeja īstenota arī turpmākajās variācijās; cikla kulmināciju pianistes sniegumā iezīmē 12. variācija (fināls). Mākslinieces lasījumā savdabīgi ir pasvītrots tēmas vadritms , atklājot tā agoģisko daudzveidību – ar uzstājīgu uzsvāru, jautājuma zīmi, negaidītiem *diminuendo*, *staccato*, *ritenuto* risinājumiem. Tādējādi veidojas gleznieciski spilgta portretu parāde. Komponista piedāvātās metronoma norādes abu mākslinieču interpretācijā tvertas atšķirīgi (sk. 2. tabulu).

2. tabula. Variāciju-portreju metronoma norādes: komponista oriģināls un interpretu versijas (saiknē ar hronometrāžu)

Formas posms / Remarka	Autora norāde	Vilmas Cīrules ieskaņojums	Artas Arnicānes ieskaņojums
Tēma <i>Allegramente, lusingando</i>	$\text{♩} = 126$	$\text{♩} = 108$ 44''	$\text{♩} = 142$ 35''
1. variācija <i>Carrezando, poco rubato</i>	$\text{♩} = 104$	$\text{♩} = 92$ 56''	$\text{♩} = 116$ 40''
2. variācija <i>Con delicatezza (ben cantando)</i>	$\text{♩} = 104$	$\text{♩} = 92$ 52''	$\text{♩} = 152$ 26''
3. variācija <i>Con anima</i>	$\text{♩} = 138$	$\text{♩} = 116$ 41''	$\text{♩} = 162$ 29''
4. variācija <i>Alla ballata (ben cantando)</i>	$\text{♩} = 100$	$\text{♩} = 84$ 1'23''	$\text{♩} = 108$ 1'03''
5. variācija <i>Brillante</i>	$\text{♩} = 126$	$\text{♩} = 112$ 40''	$\text{♩} = 160$ 25''
6. variācija <i>Serioso (legato, tranquillo)</i>	$\text{♩} = 72$	$\text{♩} = 70$ 1'24''	$\text{♩} = 100$ 1'15''
7. variācija <i>Tempestoso (deciso)</i>	$\text{♩} = 88$	$\text{♩} = 160$ 1'41''	$\text{♩} = 102$ 1'10''
8. variācija <i>Giocoso con grazia (non legato)</i>	$\text{♩} = 84$	$\text{♩} = 66$ 56''	$\text{♩} = 88$ 40''
9. variācija <i>Deciso</i>	$\text{♩} = 56$	$\text{♩} = 75$ 56''	$\text{♩} = 102$ 35''
10. variācija <i>Amabile (legato cantando)</i>	$\text{♩} = 48$	$\text{♩} = 60$ 2'04''	$\text{♩} = 70$ 2'02''
11. variācija <i>Flebile</i>	$\text{♩} = 42$	$\text{♩} = 32$ 2'00''	$\text{♩} = 68$ 1'39''
12. variācija (fināls) <i>Vivace, risoluto. Andantino. Vivace</i>	$\text{♩} = 132$	$\text{♩} = 108$ 3'36''	$\text{♩} = 132$ 2'46''

Aplūkotie ieskaņojumi izgaismo Vītola 1920. gadā komponēto skaņdarbu jaunā skatījumā, kas izriet no katras pianistes individuālās spēles manieres un arī darbības laikmeta. Skaņierakstus šķir divi gadu desmiti, un ir pamats Vilmas Cīrules veikto *Variāciju-portreju* tulkojumu iekļaut Latvijas pianisma vēsturisko ierakstu klāstā: tas atspoguļo mākslinieces radošo dialogu ar pagātni un viņai personīgi pazīstamo komponistu. Daloties atmiņās par Jāzepa Vītola autorkoncerta atklāšanu Valmieras mūzikas skolā 1932. gadā (pianiste toreiz atskaņoja klavierdarbu *Albumā* op. 33/1), viņa nosauc Vītolu par *savu muzikālo krusttēvu, jo mūzikas ceļu viņš man novēlēja jau tad* (Cīrule, Vilma (2007). *Paliku šeit un nenozēloju*. Intervija Ingai Vasiļjevai).

<http://www.delfi.lv/kultura/news/music/vilma-cirule-paliku-seit-un-nenozeloju.d?id=17051171>

Sonāte un Sonatīne

Pie izvērstas formas klavierdarbiem pieder 1885. gadā tapusī **Sonāte b moll** op. 1 – trijdaļu cikls, kas veltīts Vītola skolotājam Nikolajam Rimskim-Korsakovam (1844–1908). Memuāros par šī sacerējuma rašanos 1884.–1885. gada mijā komponists raksta: *Šīnī gadā sarakstīju st. c. savu sonāti b moll. Tās pirmo daļu Jelgavā Ziemassvētkos, variācijas un skerco-finālu – Pēterpilī. Mans vēlākais kolēģa Nikolajs Stepanovičs Lavrovs to pirmo reizi spēlēja 1886. g. 5. novembrī krievu simfoniskā koncertā Blagorodņoje sobraniĵe zālē; beidzamo reizi to dzirdēju savu 50 g. darbības atceres svētkos Nacionālajā operā, šķiet, Jāņa Ķepīša izpildījumā (no lapas!). Savu op. 1 glītā izdevumā redzēdams, sajutu ne mazums prieka un lepnuma, bet neatdabūjami zaudēju agrāko ražošanas naivitāti* (Vītols, 1988: 78).

Sonāte apliecina 22 gadus jaunā un Pēterburgas konservatorijā izglītotā komponista tieci uz individuālu stilistiku un viņa talantu formveides jomā. Jānis Zālītis 1911. gadā raksta par to šādi: *Līdzās ļoti noteiktās kontūrās zīmētām tēmām, muzikālā satura svaigumam un priekš tā laika diezgan disonantai harmonijai Vītolam jau piemīt liela muzikālo domu apvienošanas spēja, kā arī lapidārs klavieru stils, kas pie iesācējiem komponistiem nepianistiem diezgan reta parādība. [...] Klasiski noapaļots, noteikts izteiksmes veids,*

liela stila skaidrība un muzikāla satura nopietnība un noblese tieši norāda uz jaunā talanta simpātiskām komponista iezīmēm (Zālītis, 1960: 101).

Sonātes pirmās daļas *Allegro con passione* galvenās un blakus partijas izklāsti ir savstarpēji papildinoši: raisās izteiksmīga saruna ar uztrauktām, pat dramatiskām jautājuma intonācijām un sekojošām maigi sirsnīgām atbildēm. Otrā daļa *Andante* veidota variāciju formā: tēmas žēli lūdzošajai kantilēnai seko četras pianistiskajā izklāstā atšķirīgas variācijas *es moll*. 1. variācijā dominē nepārtrauktas, straujas astotdaļu trioles *piano* dinamikā; tās pieved pie 2. variācijas enerģiski noteiktajiem, augšupvērstajiem un lejupvērstajiem lēcieniem punktētā ritmā, akordu un oktāvu izklāstā, *forte fortissimo* dinamikā. Seko skaņkārtiski kontrastējoša 3. variācija *Es dur* ar deklamāciju labās rokas partijā (*piano pianissimo*) un kokles imitāciju pavadījumā, kreisās rokas partijā. Fanfaru intonāciju cauraustā 4. variācija ir ieturēta krāšņā akordu un oktāvu izklāstā. To nomaina tēmas burtisks atkārtojums, un daļa beidzas ar nelielu kodu. Gaišais, graciozi dzidrais un dejiskais fināls *Allegretto scherzando* 3/4 taksmērā komponēts rondosonātes formā.

Krievu komponists Aleksandrs Glazunovs (1865–1936) savās atmiņās raksta: *Pie viņa [Rimska-Korsakova – N. L.] satiku Vitolu, kurš ļoti labi, pat pianistiski nospēlēja savu B-molla sonāti. Tās mūzika mani savaldzināja ar savu tēmu skaistumu un svoigumu, harmoniju dabiskumu un eleganci, modulāciju bagātību, poētisko noskaņojumu un formas slaidumu. Skolotājs bija ļoti apmierināts un redzami lepojās ar savu skolnieku* (Glazunovs, 1933: 262).

Sonāti *b moll* skaņierakstos fiksējušas Vilma Cīrule (Latvijas Radio ieskaņojums) un Daina Vīlpa (firmas *Melodija* izdota skaņuplate, 33D-11574, CD ieraksts JVLMA bibliotēkā, F-76777A). Cīrules ieskaņojums pieejams arī tīmekļa vietnē *YouTube*:

- <https://www.youtube.com/watch?v=XsUn5rG6ReQ> (1. daļa);
- https://www.youtube.com/watch?v=al_3Ajiiflg; (2. daļa);
- <https://www.youtube.com/watch?v=HEsIVp32968> (3. daļa).

Abu versiju salīdzinājums atklāj, ka māksliniecēm bijusi līdzīga izpratne par Sonātes lirisko koncepciju, taču tās sasniegšanai tiek izmantoti atšķirīgi paņēmieni. Cīrules ieskaņojumā dominē rāmi stāstoša pārdomu izteiksme bez būtiskiem agoģiskiem efektiem vai krāšņām,

dinamiski vērienīgām kulminācijām. Savukārt Vīlipa traktē Sonāti graciozi un izsmalcināti, vienlaikus pārsteidzot ar spožu virtuozitāti; agogiskās atkāpes un viļņveida dinamikas krāšņie savijumi piešķir liriskajiem tēliem enerģisku trauksmainību.

Abas pianistes dažādi tulkojušas Vītola tempa remarkas. Pirmās daļas *Allegro con passione* atskaņojumā tieši tempa izvēle ir noteikusi atšķirības galvenās un blakus partijas lasījumā. Cīrules spēlē abas partijas apveltītas ar nesteidzīgu, stāstošu izteiksmi un intonatīvā ziņā papildina viena otru (hronometrāža 6'38"). Turpretī Vīlipa, muzicējot trauksmaini un dzīvi, iezīmē spilgtu kontrastu starp galveno un blakus partiju (hronometrāža 4'22").

Otrās daļas *Andante* skaņieraksts ļauj secināt, ka abas pianistes vēlējušās tvert variācijas kā mākslinieciski greznu ainiņu virkni, jo īpaši izjusti intonējot tēmas sirsniņo vēstījumu. Sonātes finālā *Allegretto scherzando*, līdzīgi kā pirmajā daļā, tempa izvēle ir svarīgs atskaņojuma liriskās koncepcijas nosacījums. Cīrules (5'08") toņa caurspīdīgais vieglums un Vīlipas (4'07") spēles virtuozi trauksmainā grācija, elegances ir būtiskas vērtības latviešu atskaņotājmākslas vēsturē.

Sonātie *h moll* op. 63 (1926) ir komponista priekšpēdējais klavieropuss, kas līdzīgi Sonātei op. 1 veidots kā trijdaļu cikls. Pirmā daļa *Allegro moderato* ir bagāta tematiskā materiāla ziņā, turklāt īpaša nozīme tajā ir filigrāni kustīgās galvenās partijas un graciozi dziedošās blakus partijas skaņurakstam. Nelielā lēnā daļa *Andantino, semplice* veidota liriski poētiskā noskaņā, kas kodā, runājot Jāņa Zālīša vārdiem (1942), gūst *klusu skumju un vientulības* niansi (Zālītis, 1960: 827). Kontrastā iepriekšējam seko fināls *Allegro giocoso*, kas veidots dzīvespriecīgā, enerģiskā noskaņā: *muzikālās domas raisās un rit viegli, dzirkstīgi, it kā apliecinādamas jaunu drosmi, ticību dzīvei un skaistumam* (Zālītis, 1960: 827).

Prelūdijas

19. gadsimta 90. gadi Vītolam instrumentālmūzikas jomā bija sevišķi ražīgi. Šajā periodā tapusi pazīstamā *Dramatiskā uvertīra* op. 21 un Otrā simfonija *c moll* (gājusi zudumā), Stīgu kvartets op. 27, *Romance* vijolei un klavierēm op. 15, kā arī *Skice* op. 12 un *Stāsts* op. 14 čellam un

klavierēm. Klaviermūzikas jomā tolaik sacerētas deviņas etīdes un lielākā daļa no 22 prelūdijām: op. 10 (1893), op. 13 un op. 16 (1894), op. 17, op. 19 un op. 20 (1895), op. 22 un op. 23 (1896), op. 25 (1897); 20. gadsimta sākumā vēl piepulcējies vienīgi op. 30 (1902).

Zināmā mērā prelūdijas varam uztvert kā Vītola stila enciklopēdiju, kurā apkopotas visas komponista klaviermūzikai raksturīgās īpatnības – harmoniskās valodas skaidrība, tonālā plāna būtiska nozīme dramaturģijā, smalkas pianistiskās tehnikas pārsvars pār akordu, oktāvu tehniku vai plaša diapazona pasāžu tvērumu. Izteismīga faktūras dažādošana, prasme veidot plastiskus, teju vai *taustāmus* liriski dramatiskus tēlus varētu liecināt par Šopēna daiļrades ietekmi.

Prelūdijas nosacīti iedalāmas divās grupās – izteikti virtuozas ievirzes un elēģiskas noskaņas miniatūrās. Tonāli skaņkārtiskā ziņā dominē minors (13 prelūdijās no 22) bez jebkāda pārsvara diēzu vai bemolu virzienā. Komponista jaunības drauga Andreja Jurjāna 1896. gadā rakstītais liecina, ka viņa novēlējums bijis Vitolam izveidot prelūdiju ciklu visās tonalitātēs: *Jāvēlas, kaut autors tās turpinātu, tā ka iznāktu katrā toņu kārtā pa prelūdijai, bet tad arī pārmaiņu dēļ uzsistu uz savas kokles priecīgākus, jautrākus, laimības un humora pilnus akordus, jo līdz šim pārsvars bijis sapņojošam maigumam, ilgošanai, nemieram, sērām un žēlabām* (Jurjāns, 1980: 131). Diemžēl šim vēlējumam nav bijis lemts piepildīties.

Skaitliskā pārsvarā ir nevis meditatīvas prelūdijas, bet gan kustīgas, dzīvā tempā ieturētas, nemierīgā un satrauktā raksturā veidotas. To ir kopā 13, un tajās spilgti atklājas plaša diapazona pārdzīvojumi – no pavasarīgi jūsmīga, pacilāta savīlņojuma līdz enerģiski dramatiskām, kaislīgi uzstājīgām un patētiskām noskaņām.

Tematiskais kodols parasti aptver vienu vai divas sākumtaktis. Pirmo teikumu uzbūves lielākoties ir kvadrātiskas vai arī isākas par ierasto kvadrātisko struktūru, ar noslēgumu dominantē vai modulāciju uz dominantes tonalitāti (op. 13/1, op. 19/1, op. 22/1). Kulminācijas zona prelūdijās visbiežāk tiek sasniegta perioda otrajā teikumā, kas nereti paplašināts, vai arī vidusposmā, kurā sastopama izstrādājoša attīstība.

Daudzpusīgi un bieži komponists izmantojis pianista labās rokas pirkstu veiklību gammveida (op. 13/2, op. 16/3), dubultnošu (op. 30 /1), laužto oktāvu (op. 25/3) un trilleru spēlē vai to kombinācijās

(op. 22/1). Plaši lēcieni pa akordu skaņām vai citi harmoniskās figurācijas veidi visbiežāk tiek uzticēti kreisajai rokai (op. 13/1, op. 19/1 un op. 19/2, op. 22/1). Ievērojamu lomu gūst dažādi oktāvu spēles veidi, kā arī dubultnošu, akordu un laužto akordu izklāsts; šīs tehnikas var parādīties gan tīrā veidā, gan kombinēti (op. 16/1, op. 17/3, op. 30/3).

Pārsvārā prelūdiņās sastopamies ar vairāku atšķirīgu klavierspēles paņēmieni vienlaicīgu lietojumu. Atskaņojumam raisoties straujā tempā, faktūras veidu maiņas prasa lielu pirkstu veiklību, precizitāti un vieglumu, lai panāktu Vītola klavierdarbiem tik raksturīgo *lidojuma* izjūtu. Šāda mākslinieciska rezultāta sasniegšanu sekmēs pārdomāta aplikatūras izvēle. Piemēram, **Prelūdiņā** *Des dur* op. 16/1 uz plašos lēcienos izklāstīta harmoniskā fona (kreisās rokas partija) ar labo roku jāskandē deklamatoriska tēma, kas ietver oktāvu tehnikas un melodiskās figurācijas apvienojumu – vienu no Vītola pianisma raksturiezīmēm.

Savukārt **Prelūdiņas** *cis moll* op. 16/3 caurspidīgajā faktūrā iestrādāta strauji vētrains sešpadsmitdaļu kustība ar smalkās pirkstu tehnikas paņēmieni – izlīdzinātu figurāciju; tieši šīs figurācijas tips nereti kļūst par galveno iztēlojošo līdzekli arī programmatiskas ievirzes virtuozās skaņuglezņās. Andrejs Jurjāns pārskatā par minēto Jāzepa Vītola prelūdiņu 1896. gadā norāda, ka tā *labāk būtu saucama par etiādi, jo viņa grūti izdarāma, ar saviem ātri steidzošiem gājieniem (pasāžām) viņa tēlo it kā viesuļa negaisu, kas griezdamies dzirdei garām trauc* (Jurjāns, 1980: 131).

Prelūdiņas *cis moll* pianistiskajam veidolam ir daudz līdzības ar uzbudinātajiem unisoniem Variāciju op. 6 cikla 9. variācijā, kur izšķirošu lomu gūst pianista perfekti izlīdzinātā pirkstu tehnika. Brāzmaino ūdeņu tēlojumā *Allegro* tempā 9/8 taktsmērā svarīgs ir viļņošanās efekts, ko rosina kāpjošo un kritošo paralēlo sekstu skrējieni. Prelūdiņas nobeigumā ar *molto crescendo* tiek sagatavota kulminācija *fortissimo*; kreisās rokas harmoniskajā pamatā ieslēptie akcenti (autora norāde *sforzando* pēdējā taktī) šeit gūst dramaturģisku nozīmi (sk. attēlu H).

Kā vienu no izteiksmīgākajiem Jāzepa Vītola klavierdarbu kupla skanējuma piemēriem var izcelt **Prelūdiņu** *fis moll* op. 19/1, kas, pēc Andreja Jurjāna domām (1896), *atšķiras no citām caur savām griezīgām mazās sekundes disonancēm, kas līdzinājas it kā sājpu iekliedzieniem, un caur*

kaislīgu raksturu, kas sasniedz savu augstāko pakāpienu pie beidzamā *fortissimo* un neviļot satricina klausītāju sirdi (Jurjāns, 1980: 131).

Prelūdijas patētiskā tēla atklāsme prasa no pianista viengabalainu pieeju, plašas elpas frāzējumu, kas ļautu mūzikā ietvertajām satrauktas runas intonācijām izpausties maksimāli sakāpināti. Miniaturās sabiezinātā faktūra un terasveida dinamika *forte-mezzo forte-piano-forte-fortissimo* ieskicē neatlaidīgi uzstājīgu un draudīga nemiera pilnu tēlu, ko paspilgtina viscaur stiprajās taktisdaļās izmantotās aizturības labās rokas deklamatoriskajā melodiskajā līnijā un sinkopes kreisās rokas harmoniski figurētajā trioļu kustībā (sk. attēlu I).

Virtuozas ievirzes prelūdijs, līdzīgi kā Sonātē op. 1 un Variācijās op. 6, koncentrējas faktūras daudzveidība, visi iespējamie klavieru krāsaina skanējuma efekti un spēles tehniskie paņēmieni, turklāt vērojama arvien pieaugoša grūtības pakāpe; tādējādi tiek sekmēta latviešu romantiskā pianisma attīstība.

Četras no meditātīva rakstura prelūdijs sacerētas mažora tonalitātēs. Poētiski gaišās un lakoniskā formā tvertās skaņuglezņas *H dur* op. 10/1, *A dur* op. 13/3, *E dur* op. 20/4 un *E dur* op. 23/2 izceļas ar izteiksmīgu, lēni stāstošu vai dziedošu melodiju pārsvarā vidējā reģistrā. Harmoniskās valodas izklāstu raksturo nepārtraukts ģitārveida pavadījums un vienmērīga akordu kustība, kas netieši apliecina šo miniatūru tuvību noktirnei.

Apskaidrotā, saulaini mirdzošā noskaņā ieturētā **Prelūdijs A dur** op. 13/3 ir īsa, bet toties jo saistoši dzejiska: plaša, maiga melodija, kas it kā jūtu pilna krūts dziļiem elpas vilcieniem te ceļas, te plok, tiek pavadīta rāmiem, bet jo interesantiem melodijas ziņā laužtiem akordiem, it kā jaukām kokļu skaņām (Jurjāns, 1980: 130). Prelūdijs *A dur* liriskā tēla atklāsmē svarīgākais uzdevums ir dzidra, dziedoša toņa veidošana. Melodiskās līnijas brīvi elpojošā frāzējuma mērķis ir kantilēnas viengabalainība, kas panākama ar spēli *tempo rubato*. Savukārt nepārtrauktā astotdaļu kustība prasa ideāli lidzeni izkoptu *legato*, ko palīdzēs sasniegt piemērota pedalizācija.

Līdzīgi mākslinieciskie uzdevumi (atskaņojuma viengabalainība, sinkopēta pedalizācija un agoģikas izmantojums) ir jārisina maigi

sapņainajā **Prelūdiņā E dur** op. 20/4. Tās atskaņojums rosina uz salīdzinājumu ar instrumentālu āriju: samtainā tonī ietērptais labās rokas solo elastīgi virmo uz vienmērīgi pulsējošo kreisās rokas nepārtraukto akordu fona. Emīls Dārziņš 1908. gadā raksta par šīs Prelūdiņas noskaņu: *Vienkārša, lēna, dziļi izjusta melodija lēni atkārtotošos akordu pavadībā E dur prelīdei piešķir itin kā nakts dziesmas raksturu. Starp Vītola mazāka apmēra kompozīcijām E dur prelīde ir viena no dziļākām* (Dārziņš, 1975: 176).

Prelūdiņu *E dur* op. 20/4 grāmatas autores ieskaņojumā iespējams klausīties tīmekļa vietnē *YouTube*:

<https://www.youtube.com/watch?v=zDUZI0Ps4R4>

Elēģiski skumjās noskaņās ieturētas piecas minora tonalitātēs sacerētās prelūdiņas – *b moll* op. 16/2, *e moll* op. 17/2, *es moll* op. 22/2, *es moll* op. 25/2 un *e moll* op. 30/2. Atšķirībā no iepriekšminētajām četrām mažora prelūdiņām, minorīgajās skaņuglezlās īpaša vērība tiek veltīta nerimstošai astotdaļu kustībai. Vītola perfektā miniatūrformu veidošanas māka te apvienojusies ar faktūras skaidrību, daudz izmantotas jau tājuma intonācijas.

Pirmajam Vītola daiļrades periodam iezīmīgā liriskā rezignācija atklājas **Prelūdiņā b moll** op. 16/2. Tās tematiskā materiāla kodols ietverts kreisās rokas partijā, samērā plaša diapazona divtaktu melodiskā vilnī, kura augšupejai sekojošais kritiens rada gaistošu cerību un skumju apdvestu tēlu, saskaņīgu ar labās rokas vientuļi krītošajiem intervāliem (sk. attēlu J).

Drūma, sērīga, žēlabu pilna melodija basā, pavadīta ar vienkāršiem akordiem augšā, rada klausītājos nemanot elēģiskas jūtas, šādi Prelūdiņu b moll raksturo Vītola laikabiedrs Andrejs Jurjāns (Jurjāns, 1980: 130).

Turpinājumā sniegts ieskaņojums divās Prelūdiņas *b moll* op. 16/2 interpretācijās – Igora Kalniņa un Konstantīna Blūmentāla (1925–1989) ieskaņojumos; pirmais no tiem pieejams JVLMA bibliotēkā (CD ieraksts, NAVI-76869), savukārt otrs – firmas *Melodija* izdotajā skaņuplatē (33D-11662). Gan viena, gan otra mākslinieka spēlē lieliski atklājas Prelūdiņas smeldzīgā pamatnoskaņa: Igora Kalniņa sniegtā to pauž satraukti artikulēta deklamācija, bet Konstantīna Blūmentāla atskaņojumā – rāmi apskaidrota refleksija.

Autora norādītais (♩ = 104) un abu pianistu izraudzītais temps ievērojami atšķiras. Blūmentāls ir izvēlējis lēnāku ritējumu (♩ = 94) kā līdzekli apcerīgas noskaņas radīšanai. Savukārt Kalniņa spēles nemierpilnajai rečitācijai atbilst straujāks temps (♩ = 114), kurā ekspresīvi izskan liriskā varoņa bezcerīgie vaicājumi.

Komponista norādēs dinamikas amplitūda aptver gradāciju spektru no *piano pianissimo* līdz *forte*, kas tiek papildināts ar atbalsu efektu *forte-piano* un terasveida blakusnostatījumiem *mezzo forte-piano pianissimo*. Abi pianisti dinamikas reljefu veido atšķirīgi. Blūmentāla spēlē īpaši izteiksmīgs ir klusināto posmu niansētais, caurspīdīgais skanējums *piano*, *pianissimo*, *piano pianissimo* (1.-4., 25.-32., 61.-66. t.). Kalniņa trauksmaini rečitējošais vēstījums ir iedzīvināts viļņveida dinamikas reljefā; tas izpaužas frāzējumā kā *crescendo* un *diminuendo* mija, pasvītrojot mūzikas tēla emocionālo sakāpinātību.

Mākslinieku interpretācijās nav rodami spilgti izteikti agoģikas efekti, arī *rubato* tiek veidots, saglabājot stingru metra pulsu. Dziedošais *legato* skārums un delikātā pedalizācija atbilst komponista iecerētajai žēlabu noskaņai un vienlaikus ļauj uztvert grafiski smalko balssvirzi, krāsainās melodiskās līnijas Prelūdijas malējos posmos (pēc tēmas izklāsta kreisās rokas partijā); savukārt vidusposmā (*senza espressione*) raisās asociācijas ar fantastisku ainavu.

Kopumā jāsecina, ka Prelūdijs *b moll* op. 16/2 pārstāv īpašu vītoliskās lirikas tipu. Tās veiksmīgai interpretācijai nepieciešams atklāt gan virtuozu satraukto, gan meditatīvi elēģisko noskaņas šķautni, turklāt viscaur jā saglabā dziedošs klavieru skanējums, kas vieno individualizētu melodisko līniju tembrālos savījumus.

Protams, Vītola klavierlirikas atklāsmē īpašu ievēribu pelnījusi arī toņa krāsainība, *rubato*, dinamikas reljefs; visu šo aspektu saskaņotība ļaus panākt balssvirzes skaidrību un iedzīvināt harmonisko figurāciju abu roku partijās. Viena no smeldzīgās lirikas lappusēm, **Prelūdijs *b moll*** op. 25/2, Emīla Dārziņa 1908. gada publikācijā nosaukta par *mazu, smalki izceltu hromatikas šedevru, uzbūvētu gandrīz vai no sekvencēm vien* (Dārziņš, 1975: 177).

Šis trāpīgais raksturojums netieši norāda uz vēl kādu vītoliskās lirikas atskaņojumam būtisku iezīmi, proti, viengabalainību. Komponista

tik iecienītais tematiskā materiāla skaldīšanas princips nedrīkstētu provocēt sadrumstalotību: lai no tās izvairītos, svarīgi ir apvienot atsevišķās frāzes (epizodes) gluži kā vienā elpas vilcienā. Minēto Prelūdiju *es moll* grāmatas autores ieskaņojumā iespējams klausīties tīmekļa vietnē *YouTube*:

<https://www.youtube.com/watch?v=2jief5MwA4U>

Etīdes

1895. gadā Jāzepa Vītola klaviermūzikā ienāca jauns žanrs – etīdes. Tajā oriģināli apvienojās komponista zināšanas par spēles tehnisko paņēmieni daudzveidību un viņa personīgās pianistiskās prasmes. Formas ziņā rūpīgi izslīpētajās miniatūrās tiek izmantota oktāvu un akordu tehnika, nepārtrauktu gammveida pasāžu un arpedžo virknes, laužto akordu, trilleru, lēcieni mija un it īpaši bagātīgi – dubultnotis.

Deviņās etīdēs pianistam nākas saskarties ar ievērojamām grūtībām. Izkopta spēles tehnika ir priekšnoteikums šo darbu veiksmīgam iestudējumam, turklāt virtuoziāte ir nevis pašmērķis, bet līdzeklis liriski dramatiskās izteiksmības kāpināšanai.

Etīdes žanra vēsture glabā virkni klavierspēles tehnikas un faktūras formulu, ko komponisti izmantojuši koncertskaņdarbu sacerēšanai. Arī Vītola etīdēs saskatāmas vairākas 19. gadsimta virtuozā pianisma uzplaukuma fāzei raksturīgas īpatnības: piemēram, bieži tiek ostinēti izturēts viens faktūras veids, kam piemīt sava poētiskā izteiksmība.

1895. gadā tapušas pirmās četras etīdes op. 17–20; tās rakstītas mažora un minora tonalitātēs ar divām vai trim zīmēm. Etīdēs izmantoti pirkstu koordinācijas uzdevumi, plaša diapazona lēcieni, oktāvu un pozīciju spēle visos klavieru reģistros, ievērojams daudzums laužto akordu, intervālu un dubultnošu. Ritma formulas visbiežāk balstītas nerimstošā astotdaļu pulsācijā. Vītols sniedzis arī izsmeļošas tempa, metronoma, dinamikas, agoģikas un atskaņojuma rakstura norādes.

Koordinācijas attīstību veicina **Etīde *Es dur*** op. 17/1, kur nepārtrauktas dubultnošu trioles uzticētas tikai labās rokas partijai; savukārt

Etīde D dur op. 19/3 ietver vēl sarežģītāku izklāstu ar dubultnošu koordinētu miju bez pauzēm *Vivace* tempā abu roku partijās (sk. attēlu K).

Minorīgās etīdes *c moll* un *h moll* caurvij trauksmais, dramatisks patoss, kā arī atšķirīgi pianistiskās tehnikas veidi, kas vērsti uz mūzikas tēlaino dažādošanu, tādējādi šie darbi tuvinās psiholoģiskiem portretiem. **Etīdes c moll** op. 18/2 tematismam raksturīgas krītošas intonācijas kreisās rokas lauzto akordu un intervālu izklāstā; tās tiek papildinātas ar pozīciju spēli labās rokas harmoniskajā figurācijā. Emocionāli piesātinātajā un tehniski izvērstajā oktāvu/akordu **Etīdē h moll** op. 20/1 galvenā funkcija ir kreisajai rokai nepārtrauktā *fortissimo* izklāstā, kam dinamikas un faktūras ziņā kontrastē *Poco meno mosso* vidusdaļa (sk. attēlu L).

Melodikas ziņā šī apjomīgā etīde raisa asociācijas ar Variācijām op. 6 (9. variācija) vai Prelūdiju *cis moll* op. 16/3. Emīla Dārziņa skatījumā (1908), tā uzrāda tik daudz kodolīga muzikāla satura, ka ir jānoliek [...] starp Vītola etīdēm pirmajā vietā. Vētrainās oktāvas kreisajā rokā un īsie, sinkopētie, stipri akcentētie melodiskie motīvi labajā rokā iztaisa savā starpā imponantu kontrastu (Dārziņš, 1975: 176).

Virtuozas, augšupvērstas vai lejupvērstas gammveida pasāžas labās un kreisās rokas partijās atradīsim divās vēlāk sacerētajās (1896–1898) **etīdēs c moll** op. 22/3 un **g moll** op. 26/2. Viena no īsākajām ir Vītola pēdējā **Etīde E dur** op. 26/3 (1898), kas rosina pianista izdomu ērtas aplikatūras meklējumiem; tas varētu būt svarīgs līdzeklis tehnisko grūtību pārvarēšanā. Kopīgas iezīmes mūzikas materiāla izklāstā vērojamas gleznainajās **etīdēs G dur** op. 25/1 un **As dur** op. 26/1, kur izteiksmīga ir tonālā plāna straujā maiņa, vidusdaļas melodisko līniju izklāsts kreisās rokas partijā, skanīga akordu un oktāvu mija un vairākkārtīgs repetīciju tehnikas lietojums.

Vītola etīdēm, līdzīgi kā viņa prelūdijām, ir paliekoša vieta latviešu klaviermūzikā gan kompozīcijas meistarības, gan saturiskās piesātinātības un daudzveidīgās pianistiskās tehnikas dēļ. Iestudējot šos darbus, arvien jāpievērš uzmanība psiholoģiskajai izteiksmībai. Jāapvieno arī emocionālā un racionālā sākotne, ko Jānis Zālītis latviešu klasika

80 mūža gadiem veltītajā izdevumā (1944) raksturo kā stingru virzību saskaņā ar iecerētās idejas un formas prasībām. Tālab arī visu Vītola skaņdarbu formālais veidojums tik vesels, loģisks, nevainojams. Vai vienkārša miniatūra, rāma, liriska prelūdija, brāžmainās skaņu kaskādēs šalčoša etīde, vai spoža variācija – aizvien Vītols skaņu stihiju prot grozīt, mērķtiecīgi nodarbināt. Šo īpašību labad viņa darbi dēvējami par klasiskiem (Zālītis, 1944: 331, 333).

Valši

Kā jau iepriekš atzīmēts, līdztekus vēlinajam un mājas muzicēšanai piemērotajam Valsim op. 68/3 Vītola darbu klāstā ir arī divi šīs dejas paraugi ar koncertisku vērienu. **Valsis *Des dur*** op. 9/2 veltīts pianistam Ādolfam Bētiņam (1864–1911) un komponēts vienlaikus ar Mazurku *g moll* (1892). Dziedošā melodika, arī pavadijuma izteikti vienkāršā harmoniskā valoda un viscaur dominējošais kvadrātiskums vērs skaņdarbu viegli uztveramu. Malējos posmos valda nopietni eleganta un atturīga izteiksme, kamēr valša vidusposmā akordu/oktāvu faktūrā iezīmēts nedaudz pompozs raksturs. Šeit veidojas savdabīga divu ritmiski kontrastējošu melodisko līniju mijiedarbe, proti, augšējās un vidējās balss dialogs, kas miniatūru ļauj salīdzināt ar muzikālu gleznu – portretu, kurā ieskicēti abu dejojāju silueti.

Ievērojamu popularitāti guvusi graciozi izsmalcinātā un dejiskā miniatūra **Kaprīzs *valsis As dur*** op. 24 (1897). To caurauž kustības stihija, radot *lidojošas* nepārtrauktības ilūziju. Kompozīcija rakstīta vienkāršā trijdaļu formā un valdzina ar brīvi rotaļīgu muzicēšanas garu. Vilmas Čirules veidotais *Kaprīza valša* ieskaņojums ērti pieejams tīmekļa vietnē *YouTube*:

<https://www.youtube.com/watch?v=pLqfbFfBITE>

Šis ir viskrāšņākais un virtuozī bagātākais no Vītola valšiem. Pianistiskā ziņā galvenā loma ir labās rokas satraukti viļņojošajai melodikai, kas vietām iegūst instrumentāli virtuozā vispārinājuma raksturu un it kā zīmē ornamentus uz kreisās rokas dejiskā pavadijuma fona (sk. attēlu M).

Citi klavierdarbi

Jāzepa Vītola kompozīciju klāstā ir daudz koncertskaņdarbu, kuru nosaukumi viņa klaviermūzikā parādās tikai vienreiz. Lielumlielā daļa no tiem ir programmatiskas miniatūras, bet līdztekus sastopami arī abstraktāki nosaukumi, piemēram, *intermeco*.

Šajā Vītola mūzikas laukā saskatāmas dažādu žanru iezīmes, to vidū dziesma (*Viļņu dziesma* op. 41/2), deja (*Humoreska* op. 3 ar mazurkai raksturīgo ritmu, *Intermeco* op. 23/1 ar valša elementiem), psiholoģiskie portreti (*Skice, Silueti* op. 38, *Carmina* op. 57).

Beļajeva izdevniecībā Leipcigā ir publicēta virkne programmatisko klavierdarbu, un hronoloģiski pirmais no tiem ir Antonam Rubinšteinam (1829–1894) veltītā *Humoreska g moll* op. 3 (atcerēsimies, ka Rubinšteinam veltīta arī *Šūplā dziesma* op. 8, 1887). *Humoreska* tapusi vienlaikus ar simfonisko tēlojumu *Līgo svētki* op. 4 un trīs tautasdziesmu apdarēm jauktajam korim *a cappella* (1889). Klavierminiatūra komponēta saliktā trijdaļu formā, un malējo posmu atspērīgi dejiskajiem *palēcieniem* kontrastē liegi dzidrā vidusdaļā. Arī tajā tiek saglabāts tēmas ritma kodols ♩, taču krītošās intonācijas iekrāso *Humoreskas* vēstījumu jau citā, liriskākā veidolā.

Humoreskas atskaņojumam komponists veltījis virkni remarku, kas vērstas uz skārumu dažādošanu (*non legato, portato, staccato, sotto voce*), sastopami arī divu veidu akcenti un agoģiski apzīmējumi *animato, sostenuto, accelerando, ritenuto*. Dominē akordu faktūra apvienojumā ar elastīgu dejiska rakstura skārumu *Allegro risoluto* tempā; no tā izriet nepieciešamība rūpīgi izvēlēties aplikatūru, kas nodrošinās melodijas un tembrāli kontrastējoša pavadijuma diferenciāciju.

Klaviermūzikai tik ražīgajos 19. gadsimta 90. gados komponēti tādi kontrastējoši raksturskaņdarbi kā trauslais portretējums *Skice B dur* (1892) un žilbinoši virtuozais **Ekspromts** *As dur* (1895), kā arī graciozi dejiskais **Intermeco** *D dur* (1896) ar veltījumu draugam Oskaram Holcapfelim (*Oscar Holzapfel*).

Turpinājumā pievērsīsimies Vītolam tik tuvās ūdeņu stihijas atspoguļojumam, kas *Viļņu dziesmā* op. 41/2 un skaņdarbā *Pie jūras* op. 43/1

savijas arī ar psiholoģiskiem motīviem. Abās šajās miniatūrās atainots dzimtās Latvijas dabai piemītošais vētrainā un idilliskā kontrasts. Kopīgas iezīmes ir šūpojošs ritms 9/8 taktsmērā, tonalitāte *E dur*, tempa norādes *Molto moderato*, *Con moto moderato*, tēmu melodiskais balsts tonikas trijskaņa skaņās.

Klavierdarbu programmatisko saturu konkrētīzē asociatīvās tēlainības paņēmieni: daudzveidīgs *viļņošanās* atveids abu roku partijās, dinamikas gradāciju (no *ppp* līdz *fff*) izmantojums telpiskuma imitācijai, nepārtraukta astotdaļu un sešpadsmitdaļu kustība.

Miera un plašuma tēlojumu klavierminiatūrā *Pie jūras* op. 43/1 (1913) raisa tēmas galvenā motīva kāpjošās intonācijas vienmērīgi līganu akordu pavadībā. Vienkāršās trijdaļu formas vidusposmam (*Agile, senza espressione*, sk. attēlu N) raksturīgais filigrānu pasāžu un arpedžētu akordu *piano pianissimo* rosina paralēles ar ūdens ņirboņu, saulainā dienā uzpūšot vieglam vējam. Reprīzē atkārtojas sākumposma faktūras izklāsts, bet pamazām (*diminuendo, poco sostenuto* un *poco ritenuto*) veidojas noplakums, un smalkā skaņuglezna izgaist (*piano pianissimo* pēdējās taktīs).

Skaņdarba *Pie jūras* gleznieciski izsmalcināto pianismu varam iepazīt grāmatas autores interpretācijā timekļa vietnē *YouTube*:

<https://www.youtube.com/watch?v=BiVIBFtwBLM>

Viļņu dziesmā op. 41/2 (1909) jūras stihijas neapvaldāmās un draudpilnās varenības tēlojumam izmantota vienkārša trijdaļu forma, klavierskanējumu septiņu oktāvu diapazonā ietverot pianistiski ērtā izklāstā. Programmatiskās dabas gleznas skarbums pauž sakāpinātu pirmatnēja spēka valdonību; cilvēka pārdzīvojumu atveids mūzikas izteiksmē vienojas ar episka vēstījuma noskaņu.

Visu skaņdarbu vieno savveida vadmotīvs divu taktu apjomā, kas izklāstīts jau ievadā. Tas iezīmīgs ar pacēlumu līdz pamatskaņai *e* un sekojošu hromatisku lejupslīdi, veidojot ieliekta viļņa kontūru. Klavierdarba gaitā viļņu motīvs kļūst par noslēpumaini dunošu fonu, uz kura izceļas pamattēmas cēli vienkāršā melodija. Tās sākums raisās klusinātā dinamikā (*piano pianissimo*) klavieru zemajā reģistrā. Vidusposms

komponēts terasveidā kā trīs aizvien brāžmainākas viļņošanās pakāpes, kurām autors veltījis norādes *poco a poco crescendo*, *poco a poco animando* un *poco stringendo*. Pēdējā no tām pāraug reprīzē ar sulīgu, piesātinātu klavierskanējumu, kur, pēc Emīla Dārziņa vārdiem (1910), *viļņu himna uznāk ff plašos akordos, triotņu figūrām oktāvās bangojot, lai majestātiski noslēgtu gabalu kā ar kādu spožu beigu apoteozi* (Dārziņš, 1975: 301).

Pats Vītols atmiņās par *Viļņu dziesmas* tapšanu raksta: *Neaizmirstamas man tās Pabažu jūrmalā pavadītās vasaras 1909.–1911. g. Bijām divi ar dabu – jūru un mežu. [...] St. c., kādā burvīgā mēnessnaktī jūrai noklausījās savu “Viļņu dziesmu”* (Vītols, 1988: 238).

Viļņu dziesma op. 41/2 ir daļa no diptiha *Mēnesnīcā* (*Au clair de la lune*). Rakstot par šī cikla interpretāciju, Dārziņš 1910. gadā atzīmē monolītas, mērķtiecīgas attīstības nepieciešamību: *Zināms, še pianistam vajadzīgs būt muzikālam, lai neļautos vienpusīgi aizrauties no bravūras parādīšanas, bet stingrā, pārdomātā koncepcijā izceltu to, ko komponists domājis, gabalu rakstīdams* (Dārziņš, 1975: 301).

Atšķirīgas pieejas *Viļņu dziesmas* atskaņojumam dzirdamas Valda Janča (1934–2014) un Arņa Zandmaņa (dz. 1948) ierakstos; abi tie tapuši 20. gadsimta 80. gados. Janča ieskaņojums fiksēts firmas *Melodija* skaņuplatē (33D-12220), Zandmaņa ieraksts savukārt veikts Latvijas Radio un pieejams arī JVLMA bibliotēkā (CD ieraksts, F-76778).

Abi pianisti savā programmatiskās skaņuglezņas tulkojumā ir akcentējuši Vītola mūzikas liriski episko strāvojumu un viengabalainību, kas tiek sasniegta ar dažādiem paņēmieniem.

Atskaņojuma tempu interpreti izraudzījušies tuvu komponista norādītajam *Molto moderato* (♩ = 72). Janča traktējumā *Viļņu dziesma* (hronometrāža 4'05") tverta daudzpakāpju terasveida dinamikā un nesteidzīgi majestātiskā izklāstā. Zandmaņa spēlē (hronometrāža 4'12") viengabalainības iespaids panākts, mākslinieciski līdzsvarojot dažādus pianistiskās izteiksmības līdzekļus un raisot attīstību līdz pēdējām takīm pakāpeniskā un nepārtraukti augošā dinamikas kāpinājumā.

Abi mūziķi krešendoveida attīstību (ko pavada arī pakāpenisks faktūras sabiezinājums) vainago ar majestātisku *forte fortissimo* noslēgumā. Nepārtrauktās astotdaļu kustības radīto iztēlojošo iespaidu (viļņu

uzplūdi/atplūdi) paspilgtina pianistu izraudzītās agoģikas gradācijas, sekojot komponista norādēm *poco a poco animando, animato, poco stringendo, poco ritenuto, poco allargando*.

Kā vienu no jaunākajām *Viļņu dziesmas* interpretācijas versijām var minēt Artas Arnicānes 2014. gadā veikto skaņierakstu. Tas pieejams tīmekļa vietnē *YouTube*:

https://www.youtube.com/watch?v=dDWLhwZP_CY

Interpretācija atspoguļo laikmetīgajam pianismam raksturīgo tieci uz ātrākiem atskaņojuma tempiem (hronometrāža 3'37") salīdzinājumā ar senāku klavierspēles meistarū sniegumu. Vienlaikus ieraksts ir iezīmīgs ar ievadā izklāstītā un vēlāk visu miniatūru vienojošā viļņu motīva dramaturģiskās lomas izcēlumu. Izmantojot šī motīva tempa maiņu mijšakarībā ar klavieru skanējuma pakāpenisku pieaugumu, tiek veidota mākslinieciski vienota, monumentāla skaņdarba koncepcija.

Vērtīgi atsaukt atmiņā Jāņa Zāliša apcerē sniegto *Viļņu dziesmas* raksturojumu, īpaši vidusdaļas plašajam un spraigajam kāpinājumam veltītās pārdomas: [...] *meistars rāda fantāzijas bagātību un savu suverēno tehniku. Šīs trīs lappuses jāpieskaita visskaistākajām, ko Vītols līdz šim uzrakstījis. [...] Dziesmas noslēguma posms it kā izteic viļņu ritma elementāro spēku un varenību. Tā ir jūra savā pirmatnējībā, baiga, valdonīga, nežēlīga, skatāmībā – noslēpumaini naksnīga, teiksmaina, valdzinoša!* (Zālītis, 1944: 336)

1909. gadā Vītola daiļrades otrā perioda klaviermūziku papildināja miniatūru cikls *Trīs silueti* op. 38, kas tapa aptuveni vienlaikus ar Rapsodiju vijolei un klavierēm op. 39 un Astoņām dziesmām balsij un klavierēm op. 49. Šis triptihs ir savveida turpinājums komponista aizsāktajai psiholoģisko portretu sērijai, šoreiz saiknē ar sieviešu tēliem. Pati pievēršanās cilvēka pārdzīvojumu pasaulei vēlākajos gados būs raksturīga arī klaviercikliem *Carmina* op. 57 (1919–1920) un *Variācijas-portrejas* op. 54 (1920).

Trīs silueti atspoguļo daudzus interesantus atradumus komponista mūzikas valodā; salīdzinot ar iepriekšējiem darbiem, faktūra kļuvusi sarežģītāka un krāsaināka. *Silueta Ges dur* op. 38/1 vijīgi melodiskās

līnijas iezīmē izsmalcināti elegantu mūzikas tēlu ar dubulttercās tvertu galveno tematisko kodolu (sk. attēlu O).

Skaņdarbs veltīts Grētei Martinsenai (*Grete Martinsen*); tajā vērojamas biežas reģistru maiņas, laužto akordu un oktāvu secības, negaidītas modulācijas, kas piešķir portretējumam kaprīza mainīguma un nepastāvības niansi. *Siluets Ges dur* komponēts Vītola miniatūrās bieži sastopamajā vienkāršajā trijdaļu formā, kuras graciozi maigo malējo posmu noskaņai ievērojami kontrastē sakāpināti jūsmīgais vidusposms.

Autors sniedz daudzveidīgas atskaņojuma rakstura un agoģiskas norādes, jau klavierdarba sākumā dodot remarku *Allegretto con anima, ma teneramente e ben rubato*, ko turpinājumā papildina *più mosso, capriccioso, poco a poco animando, animato, a piacere, ma vivo, sempre vivo, crescendo e ritenuto, sostenuto*.

Kā secina Jānis Zālītis, šī melodiski vijīgā un harmoniski traušlā, poētiskā klavierdarba *iztulkojums prasa ļoti delikātu pieeju, muzikālas grācības piesātinātu priekšnesumu, intimitāti, eleganci. Arī autors tieši šinī siluetā sīkāk aprādījis priekšnesuma prasības, kas norāda, ka viņam visai netiktos interpretējumā zaudēt poētisko noskaņu* (Zālītis, 1944: 336).

Silueta A dur op. 38/2 tematiskajam kodolam raksturīgais krītošas oktāvas lēcieni atjautīgi ietver portretējamās personas vārda burtiem atbilstošās skaņas *e-d-d-a* (sk. attēlu P).

Skaņdarbs veltīts mūziķei Edai Oto (pilnā vārdā Eda Oto-Drevsa, *Edda Ottho-Drews*) – Eiropā koncertējošai pianistei, kas dažus gadus dzīvojusi Latvijā (Breģe, 2001: 141–142). Muzikālās pamatdomas izklāsts miniatūras gaitā tiek daudzveidīgi variēts, aizvien piešķirot jau pazīstamajai tēmai negaidītus melodiskus, figuratīvus un agoģiskus risinājumus. Nepārtrauktā astotdaļu kustība, virtuozās laužto oktāvu un dubultnošu virknes paspilgtina mūzikas aizraujoši liksmo pacilātību.

Siluets H dur op. 38/3 ir veltīts Hedvigai Ādelheimai (*Hedwig Adelheim*); tas piesaista uzmanību ar cerību apdvestu, aizkustinošu vēstījumu. Melodija klavieru vidējā reģistrā tiek izklāstīta uz viennērīgu *sempre legato* trioļu fona kreisās rokas partijā; to caurvij izteiksmīgi augšupkāpjoshi intervāli un punktēts ritms. Vidusposmā komponists izmantojis sinkopētu oktāvu hromatiskus gājienus, ļaujot portreta kulminācijā

sasnēgt dziļi savilņotu, personisku izteiksmi. Statiskie noslēguma akordi pēdējās taktīs pieliek savdabīgu punktu nepārtraukto trioļu kustībai.

Ar izsmalcinātu grāciju *Trīs siluetu* skaņurakstu iedzīvinājuši Vilma Cīrulle (Latvijas Radio) un Konstantīns Blūmentāls (firmas *Melodija* izdota skaņuplate, 33D-11662). Cīrullas veiktais ieskaņojums pieejams arī JVLMA bibliotēkā (CD ieraksts, FR-67137) un *YouTube* vietnē:

- https://www.youtube.com/watch?v=UqKDlgv9_e8 (1. daļa);
- https://www.youtube.com/watch?v=KAL4YkZT_R0 (2. daļa);
- <https://www.youtube.com/watch?v=4OIS1uifbxY> (3. daļa).

Abi mūziķi izgaismojuši biežās tonalitāšu maiņas, izceļot kaprīzi negaidītos harmoniskos risinājumus un pasvītrotot ikkatrā portretā tā individualitāti. Atskaņojuma pieeju dažādība sakņojas tempu izvēlē, ko raisījusi Vītola otrajam daiļrades periodam tik raksturīgā, pianistiski sarežģītā kreisās rokas harmoniskā figurācija; tā ļauj *siluetu* skanējumu iedzīvināt visai sakāpinātā izteiksmē, tomēr bez smagnējības.

Piemēram, Vilmas Cīrullas interpretācijā *Siluets Ges dur pauž* trausmainu, pat gaviļējoši nevaldāmu noskaņu (hronometrāža 1'58"). Turpretī Konstantīna Blūmentāla sniegtā šī paša *silueta* plašie melodiskie vijumi gūst nesteidzīgu pārdomu raksturu (hronometrāža 2'58"). Abu mūziķu spēlei piemīt vieglums un elegances apvienojumā ar delikātu *rubato* – īpašības, kas tik svarīgas, atskaņojot Vītola klavierdarbus.

Izcils klavierminiatūru žanra meistarības paraugs ir 1921. gadā publicētais Vītola programmatiskais cikls *Carmina (Trīs dziesmiņas klavierēm)* op. 57. Savdabīgā cikla ietvaru veido 6 taktu tematiskais kodols *Iecere (Pensée)*; tas skan ievadā un noslēgumā, apvienojot trīs atjautīgi darinātas miniatūras – *Jautājums (Demande)*, *Saruna* jeb *Čalošana (Causerie)*, *Zvani (Cloches)*. Klavierminiatūru virknes dramaturģiskā likne ietver vienmērīgi augošu emocionālo kāpinājumu, paužot programmatiskās ieceres jēgu – opuss tapis kā veltījums komponista dzīvesbiedrei Annijai Vitolai (1890–1982) kāzu dienā. Sešu taktu ievada tēmā ir iešifrēta Vītola uzruna Annijai, kas šad tad izmantota viņa vēstulēs paraksta vietā (sk., piemēram, Siliņš, 2006: 48, 62 u. c.); vārdos to varētu atšifrēt *mīļmīļā Anniņa*. Ģimenes draudzene Milda

Spudiņa vērs uzmanību uz komponista 1919. gadā sagatavoto Annas dienas dāvanu – dziesmiņu ar tekstu *Mīļmīļā Anniņa, palūdziet Dieviņu, lai viņš uz nedēļas beigām sūtītu spožspožu saulīti, mīļmīļā Anniņa* (Spudiņa, 1944: 252).

Visās miniatūrās sastopami iztēlojoši elementi – mērķtiecīgi augšupvērsta kantilēna, lēcieni, zvanu skanējuma imitācija. *Carmina* trīs dziesmiņu tematiskajam kodolam ir raksturīgs punktēts vadritms, kas caurvij visu ciklu un beidzas ar krītošas kvintas lēcieni. Pirmoreiz tas astotdaļu kustības veidā tiek pieteikts ievadā *Giusto tenero*, paužot liriski pacilātu noskaņu.

Pirmajā miniatūrā *Jautājums* šis tematiskais elements izklāstīts *Moderato* tempā un ritma paplašinājumā ♩♩♩, turklāt izskan četros emocionāli atšķirīgos veidos – patētiski (*poco forte*), uzstājīgi (*fortissimo*), imitējot atbalsi (*pianissimo*) un čukstus (*molto tranquillo*).

Priecīga nepacietība, satraukuma un nemiera gars piepilda otro miniatūru *Saruna* jeb *Čalošana* (*Causerie*, remarka *Allegretto, leggiero*). Šeit tematisms tiek izgaismots citā rakursā, saglabājot ievada kāpjošo motīvu un punktēto ritmu, taču tagad tas gūst gavilējoši pacilātu, jūsmīgi liksmu kontekstu, tomēr paturot neziņas un šaubu nokrāsu, ko raisa vairākas generālpauzes un fermātas.

Ciklu noslēdz majestātiskā trešā miniatūra *Zvani*; tajā saglabāta iepriekšējā melodiskā sfēra, un *Tranquillo* ritējumā skan punktētā vadmotīva varianti, kas tverti ar viņņveida *rubato*. Svētku raksturu paspīlgtina tālu zvanu imitācija (*piano, pianissimo*), kas vēlāk pamazām pāraug piesātinātā pilnskanībā ar Vītola klaviermūzikai tipisko faktūras sabiezējumu (*Con moto. Con anima*). Līdzīgi kā šī komponista variācijās, arī skaņdarbā *Carmina* cikliskuma princips ļauj izvērst formu un pārvarēt žanra nosacīto kamerstilu.

Cikla *Carmina* ieskaņojumu, ko veikusi pianiste Vilma Čirule, atradīsim *YouTube* vietnē:

https://www.youtube.com/watch?v=tz8hCFuE_ml

2. JĀZEPA VĪTOLA KLAVIERMŪZIKA KONKURSOS RĪGĀ

2.1. Jāzeпа Vītola Starptautiskais pianistu konkurss (1989–2017)

Mūsdienu kultūrvīdē jau par tradīciju ir kļuvuši starptautiski atskaņotājmākslinieku konkursi. Lai veidotu panākumiem bagātu interreta karjeru, viens no nosacījumiem ir šādos konkursos gūts atzinīgs vērtējums. Profesionālās izcilības pierādījumi konkursu titulētajiem laureātiem paver perspektīvas atskaņotājdarbībai gan solo, gan kopā ar orķestri, ieskaņojumiem ierakstu studijās, līdzdalībai starptautisku festivālu programmās, meistar klašu vadīšanai un žūrijas ekspertu pienākumiem. Arī tie Latvijas laikmetīgie pianisti, kas pazīstami ārzemēs, guvuši nozīmīgas uzvaras prestižos starptautiskos konkursos.

Meistarības salīdzināšana mūzikā ir sen aizsākusies tradīcija: savveida sacensībās piedalījušies, piemēram, Domenico Skarlati un Georgs Frīdrihs Hendelis, Volfgangs Amadejs Mocarts un Mucio Klementi (18. gs.), Ferencs Lists un Sigismonds Tālbergs (19. gs.). Konkursos gūtā atskaņotāj pieredze paplašina mūziķu profesionālās zināšanas un izpratni par skaņdarba interpretāciju kā stilistiskā, tā žanriskā rakursā.

Tomēr pianistu konkursu kvantitatīvā pārbagātība mūsdienās un tajos dažkārt izvirzītie kritēriji ir zināms drauds pianistu izaugsmei, jo atsevišķi konkursi pārvēršas *par viegli iegūstamu mantu trenētai un godkārigai jaunatnei* (Lūse, 2001: 157). Pretrunīgie viedokļi, vērtējot konkursu nozīmību, atspoguļo satraukumu par atskaņotājmākslas perspektīvām, jo nereti vērojams pārlieku liels un vienveidīgs akcents uz profesionālo perfekciju. Sekošana šablonam, meistarīga vispārpieņemtas un pārbaudītas atskaņojuma versijas (matrices) reproducēšana būtībā nozīmē atteikšanos no patstāvīgiem radošiem meklējumiem.

Dažādos pianistu konkursos atšķiras repertuāra prasības, dalībnieku vecuma ierobežojumi, norises regularitāte, rīkotāju un žūrijas ekspertu prestižs un naudas balvu piedāvājumi. Prestižu pianistu konkursu atpazīstamību nodrošina konkursa rīkotāju līdzdalība profesionālajā organizācijā *World Federation of International Music Competitions (WFIMC)* Ženēvā, Šveicē.

Svarīgi nosacījumi repektablu konkursu rīkotājiem ir noklausīšanās sesiju izkārtojums trīs kārtās (priekšatlase, pusfināls, fināls) un spēja nodrošināt uzvarētājiem atzinību, kas sekmē turpmāko karjeru. Tāpat nepieciešama prominentu žūrijas ekspertu, konkursa klausītāju un plašsaziņas līdzekļu klātbūtne; tas viss ļaus aktualizēt gan konkrētā konkursa repertuāra, gan atskaņojuma tradīciju un instrumentspēles vēstures nozīmību (*WFIMC. Recommendations for an International Music Competition Adopted by the General Assembly in Warsaw, 2011*).

<http://www.wfimc.org/Webnodes/en/Web/Public/Federation/How+to+join/First+step/Statutes>

Monogrāfisks konkurss pianistiem, kura obligātajā repertuārā iekļauti Jāzepa Vītola klavierdarbi, pirmoreiz tika rīkots Rīgā 1989. gadā un pulcēja dalībniekus no toreizējās PSRS republikām. Otrajam šāda veida konkursam 1993. gadā jau bija starptautisks statuss. Vītola klavierdarbu atskaņojumam konkursā bija paredzēta vieta pirmajās divās atlases kārtās ar kopējo hronometrāžu 18 minūtes vai vairāk. Tomēr, sākot ar 2013. gadu (6. starptautiskais konkurss), prasības dalībniekiem šajā jomā ir samazinātas, nosakot Vītola klavierdarbu atskaņojuma kopējo ilgumu ne mazāk par 10 minūtēm tikai konkursa pirmajā kārtā (Jāzepa Vītola Starptautiskais pianistu konkurss. *Konkursa noteikumi*).

<http://vitolakonkurss.lv/opc/?page=4&t=Konkursa-noteikumi>

Kādas ir bijušas dalībnieku izvēles prioritātes saskaņā ar konkursa prasībām? Visbiežāk konkursā skanējušas Variācijas op. 6, *Viļņu dziesma* op. 41/2 un dažādos gados sacerētu prelūdiju virknes. Lielu popularitāti iemantojuši cikliskie skaņdarbi *Silueti* op. 38 un *Carmina* op. 57. Mazāk tikušas spēlētas latviešu tautasdziesmu apdares op. 29

un op. 32, *Variācijas-portrejas* op. 54, *Sonatīne* op. 63 un *Astoņas miniatūras* op. 68. Konkursā nav atskaņota *Sonāte* op. 1 vai tādas miniatūras kā *Humoreska* op. 3, *Mazurka* un *Valsis* op. 9, *Ekspromts* op. 20/3, *Intermecc* op. 23/1.

Jāzeps Vītola 6. starptautiskā pianistu konkursa (2013) 2. vietas ieguvēja Antoņina Suhanova (Latvija) stāsta par saviem profesionālajiem ieguvumiem:

Vītola konkurss bija viens no nozīmīgākajiem soļiem manā profesionālajā attīstībā. Vītola konkurss – tas ir augsts profesionālais līmenis gan konkursa organizācijā, gan dalībnieku sniegunos; starptautiski atzītu mūziķu darbs žūrijā un silta Latvijas publika, kas vienmēr izrāda lielu interesi par visiem konkursa dalībniekiem (Jāzeps Vītola Starptautiskais pianistu konkurss. Laureāti.

<http://vitolakonkurss.lv/vpc/lv/Laureati/>

Lai uzzinātu vairāk par Vītola Starptautiskā pianistu konkursa dalībnieku atskaņotājpieredzes veidošanos šī notikuma gaitā, izmantota naratīvās intervijas metode – proti, vairākiem bijušajiem konkursantiem tika uzdoti iepriekš sagatavoti jautājumi, kas tapuši ar mērķi izdibināt viņu viedokli par konkursam izraudzītajiem Vītola klavierdarbiem. Atbildes sniedza 4. konkursa (2002) laureāts Toms Ostrovskis un 5. konkursa (2008) laureāte Arta Arnicāne. Abas intervijas veiktas 2010. gadā Jāzeps Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā. Iegūtā informācija raksturo respondentu zināšanas un izpratni par latviešu mūzikas klasiķa klavierdarbiem, tajos lietotajiem pianistiskajiem paņēmieniem un personīgo emocionālo attieksmi interpretācijā.

Toms Ostrovskis naratīvajā intervijā dalījās atmiņās par līdzdalību 2002. gada konkursā, kur līdzās citiem skaņdarbiem spēlēja Vītola *Viļņu dziesmu* (I kārtā) un *Variācijas* op. 6 (II kārtā). Šī repertuāra izvēli, pēc Ostrovskas atziņas, noteica sadarbība ar viņa profesoru: *Studiju gados mazinājās manis iepriekš liktais uzsvars uz atskaņojuma tehnisko precizitāti, un sāku vairāk akcentēt komunikāciju ar klausītāju. Pedagoģa Ronana O' Horas rosināts [Gildholas mūzikas un drāmas skolā Londonā – N. L.], esmu iepazinies ar skaņdarbu autora dienasgrāmatām, komponista laikabiedru*

atmiņām, kā arī ieskaņojumiem, kurus gan klausos tikai pēc tam, kad esmu skaņdarbu iestudējis.

Arta Arnicāne 2008. gada konkursā līdzās citiem klavierdarbiem no Jāzepa Vītola daiļrades pūra izraudzījās retāk atskaņoto polku *Valmieras piemiņai*, Prelūdiju op. 25/3, *Pie jūras* op. 43/1 (I kārtā) un ciklu *Variācijas-portrejas* op. 54 (II kārtā). Naratīvajā intervijā grāmatas autorei māksliniece atzina, ka repertuāra izvēle un uzstāšanās konkursā dzimtajā pilsētā Rīgā bija īpaši atbildīga un savīļņojoša.

Arnicāne ir pārliecināta, ka iepriekš gūtā atskaņotājpieredze ir no-teicošais kvalitatīva atskaņojuma faktors tādā augstas spriedzes situācijā, kāda valda starptautiskos pianistu konkursos. No šīs pieredzes arī izriet koncertrepertuāra izvēle. Māksliniece atzīst, ka Jāzepa Vītola mūzika viņai nozīmē bagātīgu, reljefu un saprotamu emociju paleti: *Programmatiskā miniatūra "Pie jūras" op. 43/1 valdzināja mani ar dabas ie-
doesmoto tēlojumu. Skaņdarbs izsauc manī asociācijas ar saulainu rītu plud-
malē, kur viegls vējš saņirbina sīkos vilnīšus sudrabortā saules atspīdumā.
Savukārt Variācijas-portrejas op. 54 ir skaņdarbs, kas mani fascinēja ar tipāžu
izsmalcināto raksturojumu un ritmiku. Atskaņojot šo ciklu, iespējams pašap-
liecināties vairāk nekā jebkad – šī mūzika saskaņojas ar manu raksturu un pār-
dzīvojumiem labāk nekā jebkuri vārdi.*

2.2. Rīgas Starptautiskais jauno pianistu konkurss (2012–2017)

Starpkultūru kontakti mākslā gūst izpausmi daudzveidīgos projek-
tos, tajā skaitā mūzikas jomā. Viens no piemēriem ir starptautiskie at-
skaņotājmākslas konkursi jaunažiem pianistiem. Lai iedibinātu jaunu,
ilgtspējīgu atskaņotājmākslas konkursu, ir nepieciešama oriģināla un
skaidri formulēta konkursa pamatideja un reāli sasniezams tā darbī-
bas mērķis.

Konkurss jaunažiem pianistiem Rīgā dibināts 2012. gadā. Tajā tiek
aktualizētas mazāk pazīstamas vai aizmirstas latviešu komponistu
tautasdziesmu apdares. Tādējādi konkursa koncepcija paredz veidot

izpratni par folkloras intonatīvo savdabību kā kultūrpiederības fenomenu, rosinot jaunos pianistus atskaņot tautasdziesmu apdares kā solo, tā klavieru ansamblī četrrocīgi.

Šāda veida repertuārs izsenis tiek izmantots mūzikas izglītībā. Spēlējot latviešu tautasdziesmu apdares, audzēknis dziļāk iepazīst ne vien tautas mūzikas elementus, bet arī dainu ētiskās un emocionālās vērtības, izkopj spēju raudzīties uz folkloru hermeneitiski un apjēdz atsevišķi uztveramo nozīmju savstarpējo saikni vienotā sistēmā.

Jaunāko (*Debitanti, Juniori*) vecumgrupu dalībniekiem (5–12 gadi), atbilstoši konkursa nolikumam, jāatskaņo dažādu latviešu komponistu tautasdziesmu apdares (*Sestais Rīgas starptautiskais jauno pianistu konkurss 2017. Nolikums*).

<http://rigapiano.info/lv/nolikums-314941>

Junioru "C" grupai (11–12 gadu vecums) tās ir Jāzepa Vītola apdares op. 29 un op. 32, kas tādējādi Rīgas Starptautiskajā jauno pianistu konkursā skan visai bieži. To izvēli nosaka gan dalībnieku meistarības līmenis, gan konkursa nolikumā ietvertā prasība izraudzīties kontrastējošas apdares.

No Desmit latviešu tautas dziesmām op. 29 visvairāk ir spēlēta 7. apdare *Redz kur jāja div' bajāri A dur* (4 reizes), 1. apdare *Skaisti dziedi, lakstīgala B dur* (3 reizes) un 2. apdare *Apkārt kalnu gāju g moll* (2 reizes). Vienu reizi konkursā izskanējusi 4. apdare *Aijā, zūžū, lāča bērnis Fis dur*, 5. apdare *Trīcēt trīcēj' visa Rīga Es dur*, 9. apdare *Kas to Līgo ielīgoja? A dur* un 10. apdare *Irbīt' gulēj' ceļmalāi a moll*. Savukārt 3., 5. un 8. apdare nav atskaņotas.

No Astoņām latviešu tautas dziesmām op. 32 visbiežāk konkursa programmās ir ietvertas četras: 8. apdare *Sidrabiņa upi bridu D dur* (6 reizes), 6. apdare *Aijā, bērniņ, pūpās a moll* (5 reizes), 7. apdare *Maza biju, neredzēju e moll* (3 reizes) un 4. apdare *Aiz upītes jēri brēca D dur* (2 reizes). Atlikušās četras šī opusa apdares nav spēlētas.

Par labāko Jāzepa Vītola klavierapdares atskaņojumu žūrija piešķir dalībniekam speciālbalvu. *Dainu vītnes* princips piedāvā pedagogam iespēju izraudzīties apdares tā, lai konkursa programma atklātu jaunā pianista profesionālo līmeni un paustu arī kādu tematisku ieceri.

Mūzikas pedagogu lietošanai ir izveidots un tīmeklī ērti sasniedzams elektronisks mācību līdzeklis *Etnodidaktika klavierspēles mācībās: 50 apdares klavierēm solo* (2012). Mācību līdzekļa sadaļā *Notis un audio: Augstākas grūtības pakāpe* (nr. 29 – nr. 46) atrodams metodisks skaidrojums par Jāzepa Vītola 18 apdarēm (op. 29 un op. 32), ko papildina notis un ieskaņojumi:

<http://rigapiano.info/ro/portfolio-314961/luse-nora-2012-ethno-didactics-in-piano-practicing-50-arrangements-solo-----isbn-978-9984-49-511-8-317281/scores-and-audio-318481/advanced-level-29-50-318511>

NOSLĒGUMS

1911. gadā publicētajā apcerē par Jāzepa Vītola 25 gadus ilgo komponista darbību viņa bijušais audzēknis Pēterburgas konservatorijā Jānis Zālītis rakstīja: [...] *jo ilgāk kāds mākslas darbs saista mūsu interesi un arvien no jauna apaugļo mūsu fantāziju, jo lielāka tā mākslinieciskā vērtība, jo ilgāks tā mūžs. Arī Vītola mūzikai papriekšu vajag tuvoities, vēlāk viņa tuvošies pati un prātis saistīt mūsu uzmanību* (Zālītis, 1960: 108). Šis paredzējums izrādījies pamatots: komponista klavierdarbu pianistiskā pievilcība valdzina klausītājus un interpretus vēl mūsdienās.

Aleksandrs Glazunovs, rakstot par savu latviešu kolēģi kā *komponistu-nacionālistu*, atzīmē viņa īpašo vītolisko stilu. Glazunovs secina, ka krievu mūzikas iespaids Vītola radošajā darbībā attiecas galvenokārt uz profesionālajiem kompozīcijas tehnikas pamatiem, bet vienlaikus spilgti izpaužas viņa individuālā savdabība: *Vītola radošā darba sfaira meklējama tautas dziesmā, pie kuras apstrādāšanas viņš ķērās ar patiesu aizrautību, pilnā talanta un smelto zināšanu apbruņojumā. Viņam ir arī milzums darbu, rakstītu par oriģināltēmām, minot piemēra dēļ kaut vai viņa pirmo klavieru sonāti, daudzus klavierdarbus, romances un beidzot stīgu kvartetu. Tomēr visiem tiem piemīt noteikts "vītolisks" stils* (Glazunovs, 1933: 265).

Stilistiskā iezīmība Vītola klavierdarbos vienojas ar uzticību augstiem mākslinieciskiem standartiem. Prasīgums pret sevi komponistam piemītis kopš jaunības; to atspoguļo, piemēram, viņa draugam Kārlim Kalējam 1891. gada 2. decembrī rakstītā vēstule: *Lai gan ir tiesa, ka māksliniekam vajadzīgs atzišanas, lai prieku radīt nezaudētu, tad tomēr viņš nedrīkst – kaut tas gan pie lielākas daļas notiek – pret savu muzikālisku sirdsapziņu grēkot, kas pie manis ir ļoti smalkjūtīga – un uz tam es esmu lepnis* (Vītols, 1958: 358).

Vītola paša pianistiskā gaume atklājas atskaņojuma norādēs, ko sastopam ikvienā viņa opusā. Komponists izmantojis vispārpieņemto itāļu terminoloģiju kā līdzekli, kas pianistam palīdzēs meklēt ceļu uz

īpašo, specifiski vītolisko un izsmalcināto klavierspēles veidu. Var nodalīt četrus autora lietoto remarku tipus:

- temps ar metronomiskām norādēm,
- dinamika,
- klavieru skārums,
- atskaņojuma raksturs.

Agrīnajā Sonātē op. 1 komponists līdztekus dinamikas un tempa remarkām izmantojis vienīgi trīs norādes – *legato (molto legato)*, *sotto voce*, *leggiero*, taču turpmākajos klavierdarbos viņa apzīmējumu sistēma aizvien tikusi papildināta un kļuvusi detalizētāka. Piemēram, norāde *Allegro Vītola* darbos bieži saistās ar precizējumiem: *brillante*, *con brio*, *con passione*, *moderato*, *molto*, *non tanto*, *non troppo*, *risoluto*. Remarku *Allegretto* konkretizē astoņi papildinājumi: *con anima*, *con tenerezza*, *deciso*, *leggiero*, *ma teneramente*, *scherzando*, *vivace*, *vivo*. Visātrākie tempi komponista mūzikā ir *Presto*, *Vivacissimo*, bet lēnākais – *Grave*.

Crescendo un *diminuendo* Vītols niansējis ar dažādiem konkretizējošiem apzīmējumiem – *molto*, *ritenuto*, *agitato*, *accelerando*, *poco stretto* u. c.

Komponistam arvien svarīgs bijis taustiņu ieskandināšanas veids jeb skāruma estētika. Ja Vītols vēlējis melodiju izcelt, tad viņš izmantojis remarku *sonore la melodia*. Viegla un vienlaikus noteikta skāruma radīšanai komponists virs nots norādījis gan *staccato*, gan akcenta zīmi.

Visraksturīgākie vītoliskā pianisma apzīmējumi ir *brillante*, *leggerissimo*, *con delicatezza*, *sotto voce*, *mezza voce*, *smorzando*, *velocissimo*. Lai rosinātu dramatisku skanējumu, divreiz izmantots apzīmējums *marcato* un piecreiz – *pesante*. Savukārt termini *amabile*, *brioso*, *calando*, *con anima*, *deciso*, *energico*, *espirando*, *grazioso*, *misterioso*, *morendo*, *passionato*, *risoluto*, *semplice*, *serioso*, *slentando*, *tempesto*, *molto espressivo* maksimāli precizē atskaņotājam izvīrītos radošos uzdevumus.

Vītola klaviermūzikas filigrānais skaņuraksts visplašāk ir izpaudies komponista iecienītajā miniatūržanrā, tomēr tas spilgti atklājas arī izvērstas formas darbos. Komponistam tuva ir daudzslāņu faktūra, kas bieži izvīrta sarežģītus figuratīvus uzdevumus pozīciju spēles tehnikas ziņā; tā ne tikai koncentrēti atklāj viņa mūzikas izteiksmību, bet arī atspoguļo daiļrades gaitā notikušās pārmaiņas.

Pirmajā periodā (līdz 1906) blakus Sonātei op. 1 un Variācijām op. 6 sacerēts vislielākais klavierminiatūru skaits. Faktūras veids parasti izraudzīts atbilstoši tolaik visvairāk izmantotajiem miniatūržanriem (eti-de, prelūdijs, šūplā dziesma, polka, mazurka, intermeco, ekspromts vai tml.) un atspoguļo romantiskajam pianismam tipiskus paņēmienus – harmonisko figurāciju, pasāžas, koordinētas (paralēli, pretvirzē vai lēcienveidā tvertas) kustības, ilustratīvi papildinošu atbalss efektu. Izvērstas formas darbi savukārt bagāti ar kontrastiem, kuros pianistiskā tehnika izpaužas visā tās daudzveidībā. Sastopami slēptās polifonijas vijumi, smalkā pirkstu tehnika (gammveida pasāžas, trilleri), oktāvu, dubultnošu, akordu izklāsts un plaša diapazona lēcieni.

Jaunu posmu Vītola klaviermūzikā iezīmē daiļrades otrajā periodā (1906–1941) tapušie programmatiskie darbi. Atcerēsimies faktūras atradumus krāsainajās pianistiskajās gleznās *Trīs silueti* op. 38, *Viļņu dziesma* op. 41/2 un *Pie jūras* op. 43/1; komponista klaviermūziku iespaidīgi vainago psiholoģiski liriskās *Variācijas-portrejas* op. 54 un *Carmina* op. 57. Šie skaņdarbi ietver arī augstas grūtības pakāpes uzdevumus interpretiem. Sulīgais *forte* skanējums masīvas pianistiskās tehnikas epizodēs ir neatraujams no dziedoša toņa, bet smalkās pirkstu tehnikas ātrums virtuozajos *pianissimo* posmos prasa izlīdzinātu skārumsu un spēles eleganci.

Vītola klavierdarbu atskaņojumam būtiska ir izsmalcināta pedalizācija, kas pianistam jālieto samērā intensīvi un ar ideāli skaidru *elpojumu*, lai nezaudētu balssvirzes skaidrību. Liela nozīme ir bagātīgam agoģikas jeb *tempo rubato* izmantojumam, ievērojot autora detalizētās norādes. Interpretējot Vītola klavierdarbus, svarīga ir ieklausīšanās vissīkākajās niansēs, savdabīgs gaisīgums instrumenta skanējumā. Izsmalcināto kamerstila noskaņu daudzveidības un balssvirzes perfekcijas sasniegšanā izšķiroša nozīme ir atjautīgai aplikatūras izvēlei.

Jāzepa Vītola klavierdarbi vērtējami kā pamats latviešu pianisma vēsturiskajai izaugsmei. Tie rosinājuši nākamo paaudžu komponistus Jāni Ķepīti, Jāni Ivanovu, Lūciju Garūtu, Arvīdu Žilinski, Ādolfu Skulti, Margēri Zariņu, Volfgangu Dārziņu un citus turpināt nacionālās klaviermūzikas attīstību.

Savukārt, resumējot Vītola klavierdarbu interpretācijas apskatu, vēlreiz pārlicināties: atskaņotājmākla kā attīstībā esošs process nepārtraukti evolucionē atbilstoši laikmeta nosacījumiem, tā pārveidojas aktuālo strāvojumu ietekmē. Mūsdienu pianistu piedāvātajos Vītola klavierdarbu tulkojumos pārsvaru gūst episki reālais, aktīva skāruma rezultātā sasniegtais skanējums, tādējādi padziļinot miniatūru dramatisko šķautni un attālinoties no liriski intīmās izteiksmības.

Līdzīgi kā Vītola klavierdarbi bagātinājuši mūsu nacionālo skaņumākslu, tuvinot to Eiropas liriski romantiskās mūzikas virsotnēm, arī šo opusu laikmetīgie ieskaņojumi ir ievērojams ieguldījums instrumentālās mūzikas kameratzara turpmākā izaugsmē.

Mūsu pienākums ir piedāvāt mūsu plecus tiem, kuri pēc mums nāk, lai tie mūsu augumu pāraugtu, mums pāri celtos. Spējīgais uz saviem pleciem nes pat vairākas paaudzes, nesabrūkot zem nastas (Vītols, 1922: 758).

JĀZEPA VĪTOLA KLAVIERDARBU RĀDĪTĀJS / CATALOGUE OF JĀZEPS VĪTOLS PIANO WORKS

Opuss Opus / Numurs Number	Klavierdarbs Piano Work	Tonalitāte Tonality	Rokraksts Handwriting	Izdevums Issue
	<ul style="list-style-type: none"> • Bez nosaukuma (<i>Andantino</i>) • Untitled (<i>Andantino</i>) 	<i>As dur</i>	1878	
	<ul style="list-style-type: none"> • Bez nosaukuma (<i>Con moto</i>: Rīgas vēstures un kuģniecības muzeja eksemplārā ar iekavās ietvertu nosaukumu <i>Albuma lapa</i>) • Untitled (<i>Con moto</i>) 	<i>Es dur</i>	1883	
	<ul style="list-style-type: none"> • Četri klavierdarbi kanona formā (<i>Allegretto, Allegretto, Andantino, Poco allegro</i>) • <i>Vier Clavierstücke in Canonform (Allegretto, Allegretto, Andantino, Poco allegro)</i> 	<i>E dur F dur c moll Des dur</i>	1885	
1	<ul style="list-style-type: none"> • Sonāte (3 daļās: <i>Allegro con passione. Tema con Variazioni. Allegretto scherzando</i>) • Sonata in (3 movements: <i>Allegro con passione. Tema con Variazioni. Allegretto scherzando</i>) 	<i>b moll</i>	1885/1886	1886
	<ul style="list-style-type: none"> • Bez nosaukuma (<i>Andantino molto espressivo</i>) • Untitled (<i>Andantino molto espressivo</i>) 	<i>A dur</i>	1887	
	<ul style="list-style-type: none"> • Skerco • Scherzo 	<i>d moll</i>	1887	
	<ul style="list-style-type: none"> • Ekspromts • Impromptu 	<i>F dur</i>	1887	

Opuss Opus / Numurs Number	Klavierdarbs Piano Work	Tonalitāte Tonality	Rokraksts Handwriting	Izdevums Issue
	<ul style="list-style-type: none"> • Bez nosaukuma (<i>Poco passionato</i>) • Untitled (<i>Poco passionato</i>) 	<i>Es dur</i>	1888	
3	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Humoreska</i> • <i>Humoresque</i> 	<i>g moll</i>	1889	1890
4	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Līgo svētki</i>. Simfonisks tēlojums autora pārlikumā klavierēm četrrocīgi • <i>La fête Lihgo</i>. Tableau symphonique sur des thèmes populaires lettes (arranged for piano 4 hands by author) 	<i>g moll</i>	1889	1890
6	<ul style="list-style-type: none"> • Variācijas par latviešu tautasdziesmu <i>Ej, saulīte, drīz pie Dieva</i> • Variations sur un thème lette 	<i>b moll</i>	1891	1892
8	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Šūpla dziesma</i> • <i>Berceuse</i> 	<i>Des dur</i>	1887	1892
—	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Blēņošānās</i>. Kadriļa klavierēm četrrocīgi. Kopdarbs: Nikolajs Arcibuševs (<i>Bikses</i>), Jāzeps Vītols (<i>Vasara</i>), Anatolijs Ļadovs (<i>Vista</i>), Nikolajs Sokolovs (<i>Trenis</i>), Aleksandrs Glazunovs (<i>Gane</i>), Nikolajs Rimskis-Korsakovs (Fināls) • <i>Badinage</i>. Quadrille pour piano à quatre mains composées par N. Artciboucheff (<i>Pantalon</i>), J. Wihtol (<i>Été</i>), A. Liadow (<i>Poule</i>), N. Sokolow (<i>Trenis</i>), A. Glazounow (<i>Pastourelle</i>), N. Rimsky-Korsakow (Finale) 		1890	1891
	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Skice</i> • <i>Sketch</i> 	<i>B dur</i>	1892	1892
9/1	<ul style="list-style-type: none"> • Mazurka (no cikla <i>Mazurka un Valsis</i>) • Mazurka (from the cycle <i>Mazurka et Valse</i>) 	<i>g moll</i>	1892	1892

Opuss Opus / Numurs Number	Klavierdarbs Piano Work	Tonalitāte Tonality	Rokraksts Handwriting	Izdevums Issue
9/2	<ul style="list-style-type: none"> • Valsis (no cikla <i>Mazurka un Valsis</i>) • Valse (from the cycle <i>Mazurka et Valse</i>) 	<i>Des dur</i>	1892	1892
10/1	<ul style="list-style-type: none"> • Prelūdija (no cikla <i>Trīs prelūdijas</i>) • Prélude (from the cycle <i>Trois Préludes</i>) 	<i>H dur</i>	1893	1893
10/2	<ul style="list-style-type: none"> • Prelūdija (no cikla <i>Trīs prelūdijas</i>) • Prélude (from the cycle <i>Trois Préludes</i>) 	<i>f moll</i>	1893	1893
10/3	<ul style="list-style-type: none"> • Prelūdija (no cikla <i>Trīs prelūdijas</i>) • Prélude (from the cycle <i>Trois Préludes</i>) 	<i>Ges dur</i>	1893	1893
	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Maza polka</i> • <i>Petite Polka</i> 	<i>D dur</i>	1893	1893
13/1	<ul style="list-style-type: none"> • Prelūdija (no cikla <i>Trīs prelūdijas</i>) • Prélude (from the cycle <i>Trois Préludes</i>) 	<i>d moll</i>	1894	1894
13/2	<ul style="list-style-type: none"> • Prelūdija (no cikla <i>Trīs prelūdijas</i>) • Prélude (from the cycle <i>Trois Préludes</i>) 	<i>g moll</i>	1894	1894
13/3	<ul style="list-style-type: none"> • Prelūdija (no cikla <i>Trīs prelūdijas</i>) • Prélude (from the cycle <i>Trois Préludes</i>) 	<i>A dur</i>	1894	1894
16/1	<ul style="list-style-type: none"> • Prelūdija (no cikla <i>Trīs prelūdijas</i>) • Prélude (from the cycle <i>Trois Préludes</i>) 	<i>Des dur</i>	1894	1895
16/2	<ul style="list-style-type: none"> • Prelūdija (no cikla <i>Trīs prelūdijas</i>) • Prélude (from the cycle <i>Trois Préludes</i>) 	<i>b moll</i>	1894	1895
16/3	<ul style="list-style-type: none"> • Prelūdija (no cikla <i>Trīs prelūdijas</i>) • Prélude (from the cycle <i>Trois Préludes</i>) 	<i>cis moll</i>	1894	1895
17/1	<ul style="list-style-type: none"> • Etīde (no cikla <i>Trīs skaņdarbi</i>) • Étude / Étude (from the cycle <i>Trois Morceaux</i>) 	<i>Es dur</i>	1895	1895
17 / 2	<ul style="list-style-type: none"> • Prelūdija (no cikla <i>Trīs skaņdarbi</i>) • Prélude (from the cycle <i>Trois Morceaux</i>) 	<i>e moll</i>	1895	1895

Opuss Opus / Numurs Number	Klavierdarbs Piano Work	Tonalitāte Tonality	Rokraksts Handwriting	Izdevums Issue
17/3	<ul style="list-style-type: none"> • Prelūcija (no cikla <i>Trīs skaņdarbi</i>) • Prélude (from the cycle <i>Trois Morceaux</i>) 	<i>gis moll</i>	1895	1895
18/1	<ul style="list-style-type: none"> • Šūpla dziesma (no cikla <i>Šūpla dziesma un etīde</i>) • Berceuse (from the cycle <i>Berceuse et Étude</i>) 	<i>H dur</i>	1895	1895
18/2	<ul style="list-style-type: none"> • Etīde (no cikla <i>Šūpla dziesma un etīde</i>) • Étude (from the cycle <i>Berceuse et Étude</i>) 	<i>c moll</i>	1895	1895
19/1	<ul style="list-style-type: none"> • Prelūcija (no cikla <i>Divas prelūcijas un etīde</i>) • Prélude (from the cycle <i>Deux Préludes et Étude</i>) 	<i>fis moll</i>	1895	1895
19/2	<ul style="list-style-type: none"> • Prelūcija (no cikla <i>Divas prelūcijas un etīde</i>) • Prélude (from the cycle <i>Deux Préludes et Étude</i>) 	<i>E dur</i>	1895	1895
19/3	<ul style="list-style-type: none"> • Etīde (no cikla <i>Divas prelūcijas un etīde</i>) • Étude (from the cycle <i>Deux Préludes et Étude</i>) 	<i>D dur</i>	1895	1895
20/1	<ul style="list-style-type: none"> • Etīde (no cikla <i>Četri skaņdarbi</i>) • Étude (from the cycle <i>Quatre Morceaux</i>) 	<i>h moll</i>	1895	1895
20/2	<ul style="list-style-type: none"> • Meditācija (no cikla <i>Četri skaņdarbi</i>) • Méditation (from the cycle <i>Quatre Morceaux</i>) 	<i>Es dur</i>	1895	1895
20/3	<ul style="list-style-type: none"> • Ekspromts (no cikla <i>Četri skaņdarbi</i>) • Impromptu (from the cycle <i>Quatre Morceaux</i>) 	<i>As dur</i>	1895	1895
20/4	<ul style="list-style-type: none"> • Prelūcija (no cikla <i>Četri skaņdarbi</i>) • Prélude (from the cycle <i>Quatre Morceaux</i>) 	<i>E dur</i>	1895	1895

Opuss Opus / Numurs Number	Klavierdarbs Piano Work	Tonalitāte Tonality	Rokraksts Handwriting	Izdevums Issue
—	<ul style="list-style-type: none"> • Polka <i>Valmieras piemiņai</i> • Polka Simple <i>Souvenir de Wolmar</i> 	<i>D dur</i>	1895	1903
21	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dramatiska uvertūra</i>: simfonisks darbs autora pārlikumā klavierēm četrrocīgi • <i>Ouverture dramatique</i> pour orchestre (arranged for piano 4 hands by author) 	<i>D dur</i>	1895	1896
22/1	<ul style="list-style-type: none"> • Prelūdija (no cikla <i>Trīs skaņdarbi</i>) • Prélude (from the cycle <i>Trois Morceaux</i>) 	<i>C dur</i>	1896	1896
22/2	<ul style="list-style-type: none"> • Prelūdija (no cikla <i>Trīs skaņdarbi</i>) • Prélude (from the cycle <i>Trois Morceaux</i>) 	<i>es moll</i>	1896	1896
22/3	<ul style="list-style-type: none"> • Etīde (no cikla <i>Trīs skaņdarbi</i>) • Étude (from the cycle <i>Trois Morceaux</i>) 	<i>c moll</i>	1896	1896
23/1	<ul style="list-style-type: none"> • Intermeco (no cikla <i>Divi skaņdarbi</i>) • Intermezzo (from the cycle <i>Deux Morceaux</i>) 	<i>D dur</i>	1896	1897
23/2	<ul style="list-style-type: none"> • Prelūdija (no cikla <i>Divi skaņdarbi</i>) • Prélude (from the cycle <i>Deux Morceaux</i>) 	<i>E dur</i>	1896	1897
24	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Kaprīzs valsis</i> • <i>Valse-caprice</i> 	<i>As dur</i>	1897	1897
25/1	<ul style="list-style-type: none"> • Etīde (no cikla <i>Trīs skaņdarbi</i>) • Étude (from the cycle <i>Trois Morceaux</i>) 	<i>G dur</i>	1897	1897
25/2	<ul style="list-style-type: none"> • Prelūdija (no cikla <i>Trīs skaņdarbi</i>) • Prélude (from the cycle <i>Trois Morceaux</i>) 	<i>es moll</i>	1897	1897
25/3	<ul style="list-style-type: none"> • Prelūdija (no cikla <i>Trīs skaņdarbi</i>) • Prélude (from the cycle <i>Trois Morceaux</i>) 	<i>Ges dur</i>	1897	1897

Opuss Opus / Numurs Number	Klavierdarbs Piano Work	Tonalitāte Tonality	Rokraksts Handwriting	Izdevums Issue
26/1	<ul style="list-style-type: none"> • Etīde (no cikla <i>Trīs etīdes</i>) • Étude (from the cycle <i>Trois Études</i>) 	<i>As dur</i>	1898	1898
26/2	<ul style="list-style-type: none"> • Etīde (no cikla <i>Trīs etīdes</i>) • Étude (from the cycle <i>Trois Études</i>) 	<i>g moll</i>	1898	1898
26/3	<ul style="list-style-type: none"> • Etīde (no cikla <i>Trīs etīdes</i>) • Étude (from the cycle <i>Trois Études</i>) 	<i>E dur</i>	1898	1898
27	<ul style="list-style-type: none"> • Stīgu kvartets autora pārlikumā klavierēm četrrocīgi (4 daļas: <i>Allegro commodo</i>, <i>Andante elegiaco</i>, <i>Allegretto</i>, <i>Andante. Allegro non troppo</i>) • Quatuor pour deux Violons, Alto et Violoncello (arranged for piano 4 hands by author) in 4 movements: <i>Allegro commodo</i>, <i>Andante elegiaco</i>, <i>Allegretto</i>, <i>Andante. Allegro non troppo</i> 	<i>G dur</i>	1899	1899
—	<ul style="list-style-type: none"> • 5. variācija no cikla <i>Variācijas par krievu tēmu</i>. Kopdarbs: Nikolajs Rimskis-Korsakovs (1. var.), Aleksandrs Vinklers (2. var.) Fēlikss Blūmenfelds (3. var.), Nikolajs Sokolovs (4. var.), Jāzeps Vītols (5. var.), Anatolijs Ļadovs (6.–7. var.), Aleksandrs Glazunovs (8. var.) • 5th Variation in the cycle <i>Variations sur un theme russe</i> composées par N. Rimsky-Korsakow (Var. 1), A. Winkler (Var. 2), F. Blumenfeld (Var. 3), N. Sokolow (Var. 4), J. Wihtol (Var. 5), A. Liadow (Var. 6–7), A. Glazounow (Var. 8) 	<i>A dur</i>	1899	1900

Opuss Opus / Numurs Number	Klavierdarbs Piano Work	Tonalitāte Tonality	Rokraksts Handwriting	Izdevums Issue
29/1	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Skaisti dziedi, lakstīgala</i> (no cikla <i>Desmit latviešu tautas dziesmas</i>) • <i>You Sing Beautiful, Oh Nightingale</i> (from the cycle <i>Dix Chants Populaires Lettons</i>) 	<i>B dur</i>	1900	1901
29/2	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Apkārt kalnu gāju</i> (no cikla <i>Desmit latviešu tautas dziesmas</i>) • <i>I Went Round the Mountain</i> (from the cycle <i>Dix Chants Populaires Lettons</i>) 	<i>g moll</i>	1900	1901
29/3	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Āvu, āvu baltas kājas</i> (no cikla <i>Desmit latviešu tautas dziesmas</i>) • <i>I Put My White Shoes</i> (from the cycle <i>Dix Chants Populaires Lettons</i>) 	<i>D dur</i>	1900	1901
29/4	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Aijā, žūžū, lāča bērnis</i> (no cikla <i>Desmit latviešu tautas dziesmas</i>) • <i>Lullaby</i> (from the cycle <i>Dix Chants Populaires Lettons</i>) 	<i>Fis dur</i>	1900	1901
29/5	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Trīcēt trīcēj' visa Rīga</i> (no cikla <i>Desmit latviešu tautas dziesmas</i>) • <i>All Riga was Shaking Strongly</i> (from the cycle <i>Dix Chants Populaires Lettons</i>) 	<i>Es dur</i>	1900	1901
29/6	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Pūt, vējiņi</i> (no cikla <i>Desmit latviešu tautas dziesmas</i>) • <i>Dear Wind, Blow My Boat</i> (from the cycle <i>Dix Chants Populaires Lettons</i>) 	<i>H dur</i>	1900	1901
29/7	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Redz, kur jāja div' bajāri</i> (no cikla <i>Desmit latviešu tautas dziesmas</i>) • <i>Look, Two Boyars Riding</i> (from the cycle <i>Dix Chants Populaires Lettons</i>) 	<i>A dur</i>	1900	1901
29/8	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Pati māte savu dēlu</i> (no cikla <i>Desmit latviešu tautas dziesmas</i>) • <i>The Mother to Her Son</i> (from the cycle <i>Dix Chants Populaires Lettons</i>) 	<i>fis moll</i>	1900	1901

Opuss Opus / Numurs Number	Klavierdarbs Piano Work	Tonalitāte Tonality	Rokraksts Handwriting	Izdevums Issue
29/9	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Kas to Līgo ielīgoja?</i> (no cikla <i>Desmit latviešu tautas dziesmas</i>) • <i>Who Started the Līgo Feast?</i> (from the cycle <i>Dix Chants Populaires Lettons</i>) 	<i>A dur</i>	1900	1901
29/10	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Irbīt' gulēj' ceļmalā</i> (no cikla <i>Desmit latviešu tautas dziesmas</i>) • <i>Little Grouse Lay on the Roadside</i> (from the cycle <i>Dix Chants Populaires Lettons</i>) 	<i>a moll</i>	1900	1901
30/1	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Prelūcija</i> (no cikla <i>Trīs prelūcijas</i>) • <i>Prélude</i> (from the cycle <i>Trois Préludes</i>) 	<i>b moll</i>	1902	1903
30/2	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Prelūcija</i> (no cikla <i>Trīs prelūcijas</i>) • <i>Prélude</i> (from the cycle <i>Trois Préludes</i>) 	<i>e moll</i>	1902	1903
30/3	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Prelūcija</i> (no cikla <i>Trīs prelūcijas</i>) • <i>Prélude</i> (from the cycle <i>Trois Préludes</i>) 	<i>h moll</i>	1902	1903
32/1	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Māmiņ' mani maz' atstāja</i> (no cikla <i>Astoņas latviešu tautas dziesmas</i>) • <i>My Mother Left Me Young</i> (from the cycle <i>Huit Chansons Populaires Lettonnes</i>) 	<i>c moll</i>	1904–1905	1905
32/2	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Ai, zaļāja līdaciņa</i> (no cikla <i>Astoņas latviešu tautas dziesmas</i>) • <i>Oh, Ye Green Pike</i> (from the cycle <i>Huit Chansons Populaires Lettonnes</i>) 	<i>B dur</i>	1904–1905	1905
32/3	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Ko tu raudi, kas tev kaite</i> (no cikla <i>Astoņas latviešu tautas dziesmas</i>) • <i>Why are You Crying?</i> (from the cycle <i>Huit Chansons Populaires Lettonnes</i>) 	<i>g moll</i>	1904–1905	1905

Opus Opus / Numurs Number	Klavierdarbs Piano Work	Tonalitāte Tonality	Rokraksts Handwriting	Izdevums Issue
32/4	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Aiz upītes jēri brēca</i> (no cikla <i>Astoņas latviešu tautas dziesmas</i>) • <i>Across the River There Call the Lambs</i> (from the cycle <i>Huit Chansons Populaires Lettonnes</i>) 	<i>D dur</i>	1904–1905	1905
32/5	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Ej, saulīte, drīz pie Dieva</i> (no cikla <i>Astoņas latviešu tautas dziesmas</i>) • <i>Oh Dear Sun, Please, Set Soon</i> (from the cycle <i>Huit Chansons Populaires Lettonnes</i>) 	<i>d moll</i>	1904–1905	1905
32/6	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Aijā, bērniņ, pūpās</i> (no cikla <i>Astoņas latviešu tautas dziesmas</i>) • <i>Lullaby</i> (from the cycle <i>Huit Chansons Populaires Lettonnes</i>) 	<i>a moll</i>	1904–1905	1905
32/7	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Maza biju, neredzēju</i> (no cikla <i>Astoņas latviešu tautas dziesmas</i>) • <i>I was a Little Girl when My Mother Died</i> (from the cycle <i>Huit Chansons Populaires Lettonnes</i>) 	<i>e moll</i>	1904–1905	1905
32/8	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Sidrabiņa upi bridu</i> (no cikla <i>Astoņas latviešu tautas dziesmas</i>) • <i>I Paddled in a Silver River</i> (from the cycle <i>Huit Chansons Populaires Lettonnes</i>) 	<i>D dur</i>	1904–1905	1905
33/1	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Albumā</i> (no cikla <i>Divas miniatūras</i>) • <i>In's Album</i> (from the cycle <i>Deux Miniatures</i>) 	<i>e moll</i>	1905	1905
33/2	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Bezmiegs</i> (no cikla <i>Divas miniatūras</i>) • <i>Sans sommeil</i> (from the cycle <i>Deux Miniatures</i>) 	<i>a moll</i>	1905	1905
---	<ul style="list-style-type: none"> • 100 latviešu tautas dziesmas ar klavieru pavadījumu vai klavierēm solo. Jāņa Cimzes piemiņai. I sējums • 100 Latvian Folk Songs with Piano Accompaniment or Piano Solo. In Memory of Jānis Cimze. Volume 1 		1906	1906

Opuss Opus / Numurs Number	Klavierdarbs Piano Work	Tonalitāte Tonality	Rokraksts Handwriting	Izdevums Issue
37	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Sprīdītis</i>, uvertīra dramatiskai pasakai. Harija Ores pārlūkums klavierēm četrrocīgi • <i>Sprīdītis</i>. Ouverture pour un conte dramatique letton (arranged for piano 4 hands by Harry Ore) 	<i>E dur</i>	1908	1909
38/1	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Siluets</i> (no cikla <i>Trīs silueti</i>) • <i>Silhouette</i> (from the cycle <i>Drei Silhouetten</i>) 	<i>Ges dur</i>	1909	Bez gada. No year
38/2	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Siluets</i> (no cikla <i>Trīs silueti</i>) • <i>Silhouette</i> (from the cycle <i>Drei Silhouetten</i>) 	<i>A dur</i>	1909	Bez gada. No year
38/3	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Siluets</i> (no cikla <i>Trīs silueti</i>) • <i>Silhouette</i> (from the cycle <i>Drei Silhouetten</i>) 	<i>H dur</i>	1909	Bez gada. No year
41/1	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Guli, manu bērniņ... (no cikla Mēnesnīcā)</i> • <i>Dors, mon enfant... (from the cycle Au clair de la lune)</i> 	<i>E dur</i>	1909	1910
41/2	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Viļņu dziesma (no cikla Mēnesnīcā)</i> • <i>Chants des ondes (from the cycle Au clair de la lune)</i> 	<i>E dur</i>	1909	1910
43/1	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Pie jūras (no cikla Trīs reminiscences)</i> • <i>Prés de la mer (from the cycle Trois réminiscences)</i> 	<i>E dur</i>	1913	1914
43/2	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Šūpla dziesma (no cikla Trīs reminiscences)</i> • <i>Berceuse (from the cycle Trois réminiscences)</i> 	<i>Fis dur</i>	1913	1914
43/3	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Nemelanholiska polka (no cikla Trīs reminiscences)</i> • <i>Polka pas mélanhologique (from the cycle Trois réminiscences)</i> 	<i>D dur</i>	1913	1914

Opuss Opus / Numurs Number	Klavierdarbs Piano Work	Tonalitāte Tonality	Rokraksts Handwriting	Izdevums Issue
—	<ul style="list-style-type: none"> • 100 latviešu tautasdziesmas ar klavieru pavadījumu vai klavierēm solo. Jāņa Cimzes piemiņai. II sējums • 100 Latvian Folk Songs with Piano Accompaniment or Piano Solo. In Memory of Jānis Cimze. Volume 2 		1919	1919
54	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Variācijas-portrejas</i> • <i>Variations-portraits</i> 	<i>A dur</i>	1920	1921
57	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Jautājums</i> (no cikla <i>Carmina</i>) • <i>Demande</i> (from the cycle <i>Carmina</i>) 	<i>Des dur</i>	1919–1920	1921
57	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Saruna</i> (no cikla <i>Carmina</i>) • <i>Causerie</i> (from the cycle <i>Carmina</i>) 	<i>Es dur</i>	1919–1920	1921
57	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Zvani</i> (no cikla <i>Carmina</i>) • <i>Cloches</i> (from the cycle <i>Carmina</i>) 	<i>E dur</i>	1919–1920	1921
63	<ul style="list-style-type: none"> • Sonatīne (3 daļās: <i>Allegro moderato. Andantino, semplice. Allegro giocoso</i>) • Sonatina (in 3 movements: <i>Allegro moderato. Andantino, semplice. Allegro giocoso</i>) 	<i>h moll</i>	1926	1927
68/1	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Jautrā serenāde</i> (no cikla <i>Astoņas miniatūras</i>) • Funny serenade (from the cycle <i>Eight Miniatures</i>) 	<i>D dur</i>	1927	1941
68/2	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Gavote</i> (no cikla <i>Astoņas miniatūras</i>) • Gavotte (from the cycle <i>Eight Miniatures</i>) 	<i>D dur</i>	1927	1941
68/3	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Valsis</i> (no cikla <i>Astoņas miniatūras</i>) • Valse (from the cycle <i>Eight Miniatures</i>) 	<i>C dur</i>	1927	1941

Opuss Opus / Numurs Number	Klavierdarbs Piano Work	Tonalitāte Tonality	Rokraksts Handwriting	Izdevums Issue
68/4	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Leģenda</i> (no cikla <i>Astoņas miniatūras</i>) • <i>Legend</i> (from the cycle <i>Eight Miniatures</i>) 	<i>fis moll</i>	1927	1941
68/5	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Fūga</i> (no cikla <i>Astoņas miniatūras</i>) • <i>Fugue</i> (from the cycle <i>Eight Miniatures</i>) 	<i>C dur</i>	1927	1941
68/6	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Rotaļa</i> (no cikla <i>Astoņas miniatūras</i>) • <i>Play</i> (from the cycle <i>Eight Miniatures</i>) 	<i>A dur</i>	1927	1941
68/7	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Austrumu dziesmiņa</i> (no cikla <i>Astoņas miniatūras</i>) • <i>Eastern Song</i> (from the cycle <i>Eight Miniatures</i>) 	<i>d moll</i>	1928	1941
68/8	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Zvirbuļu deģa</i> (no cikla <i>Astoņas miniatūras</i>) • <i>Sparrows' Dance</i> (from the cycle <i>Eight Miniatures</i>) 	<i>F dur</i>	1928	1941

ATTĒLI IMAGES

A

Leggiero M. M. ♩ = 112 - 116

Piano *mp*

Musical score for 'A' in 2/4 time, marked 'Leggiero' with a tempo of 112-116. The score is for piano, marked 'mp'. It features a treble and bass staff with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody is in the treble staff, and the bass staff provides a simple accompaniment.

Nemelanholiska polka. Polka pas mélanhologique (op. 43/3), 1.-4. t. / Bars 1-4.
Kopija / Copy: Joseph Wihtol. *Trois Réminiscences Op. 43*. Leipzig: M. P. Belaieff,
1914, p. 9

[http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/4/47/
IMSLP07562-Wihtol_-_Op.43_-_3_Reminiscences.pdf](http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/4/47/IMSLP07562-Wihtol_-_Op.43_-_3_Reminiscences.pdf)

B

Andantino. M.M. ♩ = 54.

Piano. *p*

Musical score for 'B' in 3/4 time, marked 'Andantino' with a tempo of 54. The score is for piano, marked 'p'. It features a treble and bass staff with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody is in the treble staff, and the bass staff provides a simple accompaniment.

Šūpla dziesma. Berceuse (op. 18/1), 1.-2. t. / Bars 1-2. Kopija / Copy: Joseph
Wihtol. *Berceuse et Etude Op. 18*. Leipzig: M. P. Belaieff, 1895, p. 3

[http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/c/c7/
IMSLP07554-Wihtol_-_Op.18_-_Berceuse_et_Etude.pdf](http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/c/c7/IMSLP07554-Wihtol_-_Op.18_-_Berceuse_et_Etude.pdf)

C

Apkārt kalnu gāju. I Went Round the Mountain (op. 29/2), 17.-20. t. / Bars 17-20.
 Kopija / Copy: Joseph Wihtol. *Dix Chants Populaires Lettons Op. 29.* Leipzig:
 M. P. Belaieff, 1901, p. 3

http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/89/IMSLP86329-SIB-LEY1802.13472.d5cd-39087012866234op_29.pdf

D

Pūt, vējiņi. Dear Wind, Blow My Boat (op. 29/6), 13.-16. t. / Bars 13-16.
 Kopija / Copy: Joseph Wihtol. *Dix Chants Populaires Lettons Op. 29.* Leipzig:
 M. P. Belaieff, 1901, p. 7

http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/89/IMSLP86329-SIB-LEY1802.13472.d5cd-39087012866234op_29.pdf

E

Molto energico. ♩ = 116.

f *non legato*

Variācijas par latviešu tautasdziesmu. Variations sur un thème lette (op. 6),
3. variācija, 1.-4. t. / Bars 1-4. Kopija / Copy: Joseph Wihtol. Variations Op. 6.
Leipzig: M. P. Belaieff, 1892, p. 6

http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/3/30/IMSLP07548-Wihtol_-_Op.6_-_Variations_sur_un_Theme_Lette.pdf

F

Con forza. ♩ = 84.

f *p*

Variācijas par latviešu tautasdziesmu. Variations sur un thème lette (op. 6),
6. variācija, 1.-4. t. / Bars 1-4. Kopija / Copy: Joseph Wihtol. Variations Op. 6.
Leipzig: M. P. Belaieff, 1892, p. 10

http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/3/30/IMSLP07548-Wihtol_-_Op.6_-_Variations_sur_un_Theme_Lette.pdf

G

Tempo del Tema.



Variācijas par latviešu tautasdziesmu. Variations sur un thème lette (op. 6),
 fināls / finale, 61.-65. t. / Bars 61-65. Kopija / Copy: *Joseph Wihtol. Variations*
 Op. 6. Leipzig: M. P. Belaieff, 1892, p. 18

http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/3/30/IMSLP07548-Wihtol_-_Op.6_-_Variations_sur_un_Theme_Lette.pdf

H

Allegro. M.M. ♩ = 104.

PIANO.



Prēlūdiņa. Prélude cis moll (op. 16/3), 1.-3. t. / Bars 1-3. Kopija / Copy: *Joseph*
Wihtol. Trois Préludes Op. 16. Leipzig: M. P. Belaieff, 1895, p. 12

http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/5/56/IMSLP07552-Wihtol_-_Op.16_-_3_Preludes.pdf

I

Appassionato. M. M. ♩ = 138.

PIANO. *f*

Prelüdija. Prélude *fis moll* (op. 19/1), 1.-4. t. / Bars 1-4. Kopija / Copy: Joseph Wihtol. *Deux Préludes et Étude* Op. 19. Leipzig: M. P. Belaieff, 1895, p. 2
http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d0/IMSLP07555-Wihtol_-_Op.19_-_2_Preludes.pdf

J

Andantino. M. M. ♩ = 104.

PIANO. *p*

Prelüdija. Prélude *b moll* (op. 16/2), 1.-3. t. / Bars 1-3. Kopija / Copy: Joseph Wihtol. *Trois Préludes* Op. 16. Leipzig: M. P. Belaieff, 1895, p. 8
http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/5/56/IMSLP07552-Wihtol_-_Op.16_-_3_Preludes.pdf

K

Vivace. M.M. ♩ = 150.

PIANO.

mf *leggiero* *ma legato*

Étude. Étude D dur (op. 19/3), 1.-2. t. / Bars 1-2. Kopija / Copy: Joseph Wihtol.
 Deux Préludes et Étude Op. 19. Leipzig: M. P. Belaieff, 1895, p. 8

http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d0/IMSLP07555-Wihtol_-_Op.19_-_2_Preludes.pdf

L

Agitato. M.M. ♩ = 116.

PIANO.

mf

staccato

Étude. Étude h moll (op. 20/1), 1.-3. t. / Bars 1-3. Kopija / Copy: Joseph Wihtol.
 Quatre Morceaux pour Piano Op. 20. Leipzig: M. P. Belaieff, 1895, p. 3

http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/8b/IMSLP07556-Wihtol_-_Op.20_-_4_Morceaux.pdf

M

Musical score for "Kaprižs valsis" (Valse-Caprice), measures 238-251. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of three systems of piano and bass staves. The first system includes dynamics *f*, *mf*, and *pp*. The second system includes *crescendo*, *molto*, *p*, and *cresc. molto*. The third system includes a trill, *a tempo*, *ff pesante*, and *f*. The score is marked with a first ending bracket over measures 248-251.

Kaprižs valsis. Valse-Caprice (op. 24), 238.-251. t. / Bars 238-251. Kopija / Copy:
 Joseph Wihtol. Valse-Caprice Op. 24. Leipzig: M. P. Belaieff, 1897, p. 12

http://ks.petrucimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/a/af/IMSLP20500-PMLP47657-Wihtol_Op24_cropped.pdf

N

Agile, senza espressione

M. M. ♩ = 72

dim.

pp murmurando

Pie jūras. Prés de la mer (op. 43/1), 18.-23. t. / Bars 18-23. Kopija / Copy: Joseph Wihtol. Trois Réminiscences pour Piano Op. 43. Leipzig: M. P. Belaieff, 1914, p. 4

http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/4/47/IMSLP07562-Wihtol_-_Op.43_-_3_Reminiscences.pdf

O

Allegretto con anima, ma teneramente e ben rubato.

M. M. ♩ = 88-92.

mf

sost.

Siluets. Silhouette Ges dur (op. 38/1), 1.-4. t. / Bars 1-4. Kopija / Copy: Joseph Wihtol. Drei Silhouetten Op. 38. Riga: P. Neldner; Leipzig: Breitkopf & Härtel, p. 3

http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/f/f2/IMSLP07560-Wihtol_-_Op.38_-_Drei_Silhouetten.pdf

P

Allegro non tanto, giojoso. M. M. $\text{♩} = 66 - 60.$

The image shows a musical score for piano, measures 1-6. The score is in 3/4 time, key of D major, and starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The first few notes are marked with 'E D DA' above them. The music features a lively, rhythmic melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

Siluets. Silhouette A dur (op. 38/2), 1.-6. t. / Bars 1-6. Kopija / Copy: Joseph Wihtol. Drei Silhouetten Op. 38. Riga: P. Neldner, Leipzig: Breitkopf & Härtel, p. 6

http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imgnks/usimg/ff2/IMSLP07560-Wihtol_-_Op.38_-_Drei_Silhouetten.pdf

NORA
LŪSE

Jāzeps Vītols

Piano Works

INTRODUCTION.

LATVIAN CLASSICS OF MUSIC

Jāzeps Vītols (1863–1948), or *Joseph Wihtol* in the old orthography, was one of the founder fathers of the Latvian professional music tradition. He was born in Valmiera, Latvia in the family of a teacher. In 1880, aged seventeen, he entered the St.-Petersburg Conservatoire to study music. After graduating in 1886, he stayed at the Conservatoire as a music theory teacher, and was granted the status of professor in 1911. All in all, Jāzeps Vītols spent over thirty intensive years of work in St.-Petersburg: as a professor at the Conservatoire, conductor of the local Latvian Society and the German *Liedertafel* choirs as well as a music critic for the German *St.-Petersburg Zeitung*.

Jāzeps Vītols was a member of many international organizations and visited various European cultural institutions, conferences and meetings. His creative life as a composer was influenced by contemporary trends of European music, especially Russian composers like Nikolai Rimsky-Korsakov, Alexander Glazunov, Anatoly Liadov.

Jāzeps Vītols was deeply fascinated by Latvian folk tunes and travelled to rural areas of Latvia to record the melodies. His music, from small choir pieces to symphonic scores, gained acclaim in Latvia. When Latvia became independent in 1918, Vītols returned to his native country. In 1919 Jāzeps Vītols founded the Latvian Conservatoire in Riga and from 1920 till 1944 he worked there as the Rector and professor of composition. Among his pupils were Jānis Ivanovs, Ādolfs Skulte, Jānis Ķepītis and many other important Latvian composers; Jāzeps Vītols was regarded as the father of Latvian professional music and the first Latvian classical composer. In 1923 he established the *Latvian Composers' Society* in Riga. In 1944, he moved to

Lübeck, Germany and stayed there until his death in 1948. In 1993, his remains were reburied in Riga.

Jāzeps Vītols composed in all contemporary genres except, the opera. His work spans from small choir pieces to symphonic scores. The music by Jāzeps Vītols exists as a real and live musical art nowadays.

1. JĀZEPS VĪTOLS PIANO MUSIC

The 19th century music was dominated by the Romantic style, expanding to encompass artistic, literary and philosophical themes. A prominent characteristic of late 19th century musical Romanticism is its nationalistic fervor. The music by famous Northern European composers, such as Grieg, Sibelius, Alfvén, Ciurlionis and Vītols is characterized by the emphasis of national musical elements such as folk melodies and rhythms, and the adoption of national historic tales for operas, symphonic poems, or other forms of music.

Jāzepe Vītols became the first Latvian composer to achieve international recognition. His large-scale works and miniatures revealed brilliant compositional technique and clearly developed musical ideas. In regard to the structure and harmony, his works tended to be rather conservative in comparison with many 20th century composers. According to Latvian musicologist and composer Jānis Zālītis (1884–1943), the work of Jāzepe Vītols is divided in two creative periods (Zālītis, 1944). From 1886 till 1906, his work was dominated by instrumental music. The greatest number of Vītols piano works was composed in these years, up to the Op. 33. The second period, 1906–1941, was dominated by choral music, but several piano cycles were also composed: the Op. 38, 41, 43, 54, 57, 63 and Op. 68. A catalogue of Jāzepe Vītols piano works is available in this book.

To this day, not all Vītols piano works are available in print. Some miniatures exist as manuscripts, for example, in the archive of the Museum of the History of Riga and Navigation, in Riga, Latvia. The IMSLP / Petrucci Music Library (hosted in Canada) offers a large part of Vītols piano works, which are public domain

http://imslp.org/wiki/List_of_works_by_J%C4%81zepe_V%C4%ABtols

The most research on Jāzepe Vītols biography and creative output was done by the leading Latvian musicologist Prof. Oļģerts Grāvītis

(1926–2015). The body of his work is considered the authoritative source on Jāzeps Vītols, and is referred to in this book.

In the present work, Jāzeps Vītols recorded piano music is analysed from the hermeneutic perspective. According to the philosopher Hans-Georg Gadamer (1900–2002), the past is brought to our understanding as an expansion of meanings and an overlapping of the past and the present, creating *a process of fusion of horizons* (Gadamer, 1999: 123). From the hermeneutic perspective, performing is an endless expansion of the original musical text in multiple versions. Jāzeps Vītols piano music recordings represent snapshots of a versatile dialogue between the musical conventions of the past and the present. The comparative analysis of recordings is fruitful for pedagogical purposes.

1.1. Lyric Miniatures

The heritage of Jāzeps Vītols piano works reflects the variety of genres in the late 19th century. Piano miniature was the focus of the young Vītols work. Typical of the Romantic era were small, self-contained works – miniatures, mostly portraying one or two sentiments. Such short works, like *songs without words* or *musical moments* were collected in an Opus. Jāzeps Vītols preferred this genre of miniatures and grouped dances, preludes, etudes and other short piano works in a set of compositions. The pieces have up to now been performed mostly in isolation. New research has explored the genre connectedness of these cycles (Lebedeva, 2015).

To start the overview of Vītols lyric miniatures, there are *dances* including: **Mazurka** Op. 9/1, three **Valses** (Op. 9/2, *Valse-Caprice* Op. 24, Op. 68/3), three **Polkas** (*Petite Polka*, *Polka Simple Souvenir de Wolmar*, *Polka pas Mélancolique* Op. 43/3), *Gavote* and *Sparrows' Dance* from Op. 68. A recording of *Polka Simple Souvenir de Wolmar* by the author of this book is available on the YouTube website:

<https://www.youtube.com/watch?v=fXkizdbFoLM>

The *Polka pas Mélancolique* Op. 43/3 (1913) is the last of the three Polkas (see image A). This delicate miniature with the programmatic title (*non-melancholic*) bears witness to Vītols idea of enriching this ordinary dance with a more sophisticated psychological portrait.

In these lyric miniatures, Vītols employed a diverse range of piano techniques – trills, passages, leaps, *staccato* and *legato*, – along with a perfectly rounded musical form. The cultivated and aesthetic-elegant qualities of Jāzeps Vītols compositional style are important to remember when creating an individual interpretation of his miniatures. A recording of *Mazurka g-moll* Op. 9/1 (1892) by Latvian pianist Vilma Cīrule (1923) is available on the *YouTube* website:

<https://www.youtube.com/watch?v=se2X56zOxt8>

In the Romantic period, lyrical and quiet miniatures with rich harmonies and emotive expression like *nocturnes*, *meditations*, or *elegies* enjoyed great popularity. In the work of Jāzeps Vītols, this type of piano music is represented by four **lullabies** in major keys: *Des-Dur* Op. 8 (1887), *H-Dur* Op. 18/1 (1895), *E-Dur* Op. 41/1 (1909) and *Fis-Dur* Op. 43/2 (1913).

The lullaby in *H-Dur* (**Berceuse** Op. 18/1, 1895) reflects a masterful command of the pianistic sound production technique. This music reminds of several stylistic properties of Chopin, such as the singing ornamented melody line, strings of downwards falling sequences and the pianistically advantageous chord accompaniment in the left hand (see image B). This lullaby creates an atmosphere of gentle poetic beauty. A recording of this short masterpiece by Vilma Cīrule is available on the *YouTube* website:

<https://www.youtube.com/watch?v=IKJ7T8nV5XQ>

1.2. Folk Tune Arrangements

Instrumental folk tune arrangements have been an integral part of Latvian classical piano music since its very beginnings. The works

of Latvian composers demonstrate an ingenuity of devises in using arrangement – a piece of music based on or incorporating pre-existing folklore material – as a genre of programmatic music. The arrangement as a genre of programmatic music became especially popular in the national schools of the 19th century Romantic music. The arrangement as a genre is expressive by evoking associations and conveying a message from the borrowed folk story.

Latvian composers have found a vivid inspiration and a certain amount of musical success by setting folk melodies. As an example of the use of folk melodies in Latvian classical music, Jānis Cimze (1814–1881) started folk tune arrangement genre in choir music by using harmonies for every sound in folk melody like *punctum contra punctum*. In piano arrangements, Jāzeps Vītols, Alfrēds Kalniņš (1879–1951) and other composers used the diatonic instead of chromatic scale to avoid folk tune-alien sounds (Jurjāns, 1980: 128). The result was an expressive musical illustration, uniting Latvian folksong in a short miniature (Grāvītis, 1955).

Daina, a quatrain, is the basic unit of Latvian folk poetry. A *daina* can be a self-contained single quatrain or a sequence of quatrains which form a story. Each quatrain contains one main or several entities of emotional content, determining the programmatic character of the arrangement. More often, an arrangement of a *daina* contains both song and dance elements.

Latvian folksong or *daina* is typically presented as a brief, epigrammatic quatrain unit that exhibits both metrical and semantic unity (Viķis-Freibergs, 1997: 279). *Daina* represents a form of oral literature and *dainu vītne*, literally *poem braid*, is a term from Latvian folk poetry, denoting a string of *dainas*, connected by a common theme and arranged in a sequence according to an idea. Today the collection of Latvian *dainas* contains more than 1.2 million quatrains and 30.000 folk melodies; the symbolism of the folksongs reflects what is seen as vital to Latvian spiritual growth – nature, love for the homeland, and the ethical values of human relations.

In the 19th century Romantic music, the miniature developed as a new genre. A **piano miniature** represents a suggestively romantic

fragment with a programmatic musical idea, and is appropriate for the depiction of the transient and peculiar in music.

Latvian musicologist Jēkabs Vītolīņš (1898–1977) noted the conceptual orientation of folk tune arrangement as a genre and a mirror of means of musical expression in certain historical periods (Vītolīņš, 1970). Arnolds Klotiņš (1931) emphasized *the incorporation of folklore elements into a new system of means of musical expression as a historical regularity of a certain period and a still viable genre with changes in the source of contemporary intonation* (Klotiņš, 1973: 41). The Russian musicologist Constantine Zenkin focused on the study of the piano miniature in the context of the music aesthetics, describing the particular adequacy of the piano miniature as *a mirror, reflecting the romantic worldview in its poetically most concentrated and concise form* (Зенкин, 1997: 6).

An **arrangement** of a Latvian folk tune **belongs to the miniature form** and is an emotional depiction of the worldview of the historic Latvian common man. The biggest group of Latvian folk quatrain arrangements is dedicated to **nature imagery** (heavenly bodies, trees, waters, birds, animals) and composers tended to use descriptive sounds to depict the beauty of the **nature landscape**. An echo effect, illustrative elements depicting movement, or juxtaposition of contrasting registers were used to create a feeling of distance. According to the Russian **musicologist Oleg Sokolov**, nature landscape is a manifestation of a musical painting or an independent genre sphere (Соколов, 1977). In Latvian folk tune piano arrangements, this sphere is characterized by distinct stylistic means – slow or moderate tempo, regular metre and a contemplative mood.

Zenkin (1997) points out a special genre type, best understood as a simultaneous presence or *synthesis* of several genres. This is mostly found in **musical portraits**, which in folk tune piano arrangements often appear in connection with human emotions compared to the forces of nature, as mentioned in the quatrains. A dialogue is often in the forefront of a musical portrait. For solving dialogic situations and characterizing musical personages of the piece, different means of expression are used (contrasts in tempo, register, texture, key, or dynamics).

Piano arrangements of **lullabies** are very popular, in which the unambiguous influence of their vocal provenance brings modes of singing expression to the forefront. Hushed dynamics, *legato* melodies and rocking regular rhythm increase the tender character of the melodic intonations. An important part of slow Latvian folk songs are sad melodies about orphans' or soldiers' life. These also belong to the type of lullabies and show the same characteristics, such as the use of minor key, and downward-falling small intervals.

Latvian folk song as an expression of ethnic belonging has depicted all stages of a person's life in connection with the surrounding nature. Themes of rites and important holidays mostly show the tendency towards **dance**, which is prominent in the energetic exactitude of the rhythmic formulae and laconic melodies of the pieces that depict themes of weddings or seasonal rites. Among the arrangements dedicated to the theme of festivities, the most important is the festivity of the summer solstice. The midsummer feast, or *Jāņi* and *Līgo* are often portrayed in music by elements of playfulness and dance (trills, individualized articulation, piano sound repetitions, *staccato* touch).

Jāzeps Vītols 18 Latvian folk tune arrangements Op. 29 (1901) and Op. 32 (1905) offer a collection of short poetic musical refinement of folksong quatrains. In these arrangements, the folk theme is generally presented twice, with a variation in the register, texture, dynamics or the key of the melody the second time, approaching a near-rhapsodic framework.

Latvian folk tune arrangements can be classified into four following types of **genre elements: nature landscapes, musical portraits, lullabies, and dances.**

The arrangement *You Sing Beautiful, Oh Nightingale* (Op. 29/1) represents the type of the **nature landscape**. Vītols presents the 8-bar-long folk melody twice, preceding it with an introduction (4 bars in different registers as *echo*). Nightingale's song is illustrated with expressive scale-like figures and trills, and the final section recapitulates the introduction. The key is *B-Dur*, total length of piece is 29 bars. Vītols provides plenty of dynamic instructions, spanning from *piano pianissimo* up to *forte* in the climax.

The next type of genre elements in folk tune arrangements is **musical portrait**, for example, as in *I Put My White Shoes* (Op. 29/3). The arrangement is based on the content of a *daina* and portrays the emotional world of a young maiden gathering flowers for a wreath to adorn somebody. Vītols used a dotted rhythm, illustrating the maiden's joyous jumping. The key is *D-Dur*, the total length of the piece is 35 bars. Vītols freely combined the folk melody with derived motives and sequences of ascending octave runs and dynamic *forte* and *piano* contrasts. The final section *pochissimo più mosso* is an effective assertion of the first bar's rhythmic figure, moving from the middle register up to the very top of the keyboard.

Next, let us focus on the **lullaby** Op. 32/6 – an example of a very popular type of genre elements in folk tune arrangements. According to Jēkabs Vītolīņš, the lullaby belongs to the oldest layer of Latvian folk tunes. The musical characteristics are directed by *the task of lullaby to mollify and lull the child in the unity of the words, melody and swinging rhythm* (Vītolīņš, 1970: 81). Latvian lullabies are characterized by slow tempo, a 2/4 or 3/4 metre and a narrow, mostly tetra- or pentachord melodic range. The unambiguous influence of vocal provenance brings modes of singing expression in the forefront, increasing the tender character (hushed dynamics, *legato* melodies).

Vītols lullabies Op. 29/4 and Op. 32/6 are clearly structured in quadratic form (8 bar period of folk melody). In Op. 32/6, the arrangement structure is extended by a free 13-bars long variation (the key is *a-moll*, total length of the piece is 29 bars). The prevalence of imitation writing technique in both pieces demands a perfect *legato* fingering from the pianist.

The Latvian lullaby *Berceuse* in *Fis-Dur* is the only folk-tune arrangement that is included in Op. 43. A recording of *Berceuse* Op. 43/2 by the author of this book is available on the *YouTube* website:

<https://www.youtube.com/watch?v=ARbZolJr4ck&feature=youtu.be>

Let us focus on the last type of **genre elements** in folk tune arrangements – **dance**, with the musical imagery of playfulness, as in

the folk song *Who Started the Ligo A-dur* (Op. 29/9) and *Across the River There Call the Lambs, D-dur* (Op. 32/4).

In the last one, Vītols recreated the folk melody for the concert performance by giving it a rhapsodic-like framework. The total length of the piece is 43 bars. The character of the melody illustrates young girls' giggling and joking. Vītols pianistic imagination gives the performer enough technical variety with chords, octaves, *arpeggios*, and increased rhythmic activity. Vītols finishes the arrangement quietly with *piano* and *poco a poco ritardando*.

The pianistic technique varies depending on what type of genre elements (dance, lullaby, nature landscape or portrait) an arrangement belongs to. Vītols used chords, intervals (double thirds, octaves), wide-ranging leaps as single technical elements and in combination. Often Vītols enhanced these technical means with polyphonic texture, virtuosic runs, trills, *arpeggios* and harmonic figuration. Expressive change in mood was achieved by application of figurative texture in different registers (see images C & D).

According to Jānis Zālītis, Vītols style after his opus 30 became *more individual, sophisticated*. *The tone language gained in visualization, imagery, colour* (Zālītis, 1944: 333).

Vītols realized the musical clearness of folk tune arrangements with the unity of pianistic movements and the emotional content, grounded on diversity of piano technique such as trills, jumps, chords, scale-like passages, strings of double-intervals and *martellato* in contrasting registers. Jāzeps Vītols used an associative method, which reinforces the poetic imagery of the music (e.g. portrayal of a birdsong by the use of trills in a high register or imitation of the sound of psaltery, or the sound of waves etc.).

Arrangements evoke associations with the textually important elements of the story. It is characteristic illustrative music, in which attention to the various voices – melodic echoing, imitations, sequences – offers an opportunity for the development of the pupils' musical pitch. These programmatic miniatures employ a whole palette of important pianistic techniques, such as the alternation of touch

(*legato, portato, staccato*); dynamic contrasts (*forte – piano*), broken chords, pedalling, and *rubato*, to name but a few.

Vitols 18 piano arrangements Op. 29 and Op. 32 were composed toward the end of his first creative period, by which time his musical themes grew more refined and increasingly programmatic. Latvian composer Emīls Dārziņš (1875–1910) described these compositions as *small musical pictures, founded on known folk motives where the composer observes the main character of the folk song and tries to illustrate the text* (Dārziņš, 1975: 178).

***Dainu vītne* or a string of piano arrangements** is based on the four types of genre elements discussed above: nature landscape, musical portrait, lullaby, and dance. *Dainu vītne* structure allows the combination of several arrangements around a united emotional content. Four arrangements from the different four elements can be performed in a row. Genre elements, together with the means of musical expression (texture, register, polyphonic variation) and different structuring of the introduction, conclusion and connection sections enhance the effects of the poetic message.

A *dainu vītne* as a performing principle may become an original collection of contrasting folk tune arrangements around a united tonal concept, chosen by the pianist himself. The following example illustrates such a *dainu vītne*, created by a combination of the four genre elements. The following musical examples are recorded by the author of this book and available on-line as a free teaching material in the framework of the author's ethno-didactic resource.

1. A nature landscape-inspired melody is particularly suitable as an introduction to *dainu vītne*: *You Sing Beautiful, Oh Nightingale* Op. 29/1

http://rigapiano.info/f/uploads/29_JV-1.mp3

2. This highly rhythmic *scherzo* arrangement illustrates the genre of the musical portrait: *I Paddled In a Silver River* Op. 32/8

http://rigapiano.info/f/uploads/46_JV-8.mp3

3. The heart of *dainu vītne* is the lullaby – a slow movement with plenty of emotional outcry: *Little Grouse Lay On the Roadside* Op. 29/10

http://rigapiano.infoff/uploads/38_JV-10.mp3

4. An energetic piece with dance elements and a display of pianistic virtuosity is suitable for a dynamic conclusion – *All Riga Was Shaking Strongly*, Op. 29/4

http://rigapiano.infoff/uploads/33_JV-5.mp3

1.3. Concert Pieces

In 1886, Vītols graduated from the St.-Petersburg Conservatoire, where he received tuition in theory and composition from Nikolai A. Rimsky-Korsakov (1844–1908). Immediately after graduating, Vītols joined the St.-Petersburg Conservatoire as a teacher and worked there for thirty-two years (1886–1918). From 1891 he was a member of the historical musical meetings called *Weekly Fridays (Les Vendredis)*, which were organized by the Russian magnate and outstanding philanthropist Mitrofan P. Belayev (1836–1904).

The publishing house *M. P. Belaieff* was founded and headquartered in Leipzig (1885) and aimed to promote Russian music. Thus Belayev made an important contribution to the promotion and dissemination of works by Alexander Glazunov (1865–1936), Cesar Cui (1835–1918), Felix Blumenfeld (1863–1931), Nikolay Sokolov (1859–1922), Nikolay A. Rimsky-Korsakov and others. All in all, Belayev published over 80 compositions by Jāzeps Vītols. The *Belayev Circle* – a society of musicians who met in St.-Petersburg between 1885 and 1908 – came to dominate the musical life of the capital.

Jāzeps Vītols piano compositions span a period of more than 40 years. The *Sonata b-moll Op. 1* (1886) was Jāzeps Vītols first published piano work, and was dedicated to Nikolay A. Rimsky-Korsakov. It is in

three movements, as is traditional for the sonata, and the compositional style shows some influence by Rimsky-Korsakov.

The first movement *Allegro con passione* begins with an energetic theme. The opening section is repeated with minor changes and hovers between *D-dur* and *A-dur* without a key signature. The second movement *Andante es-moll* is a theme and four variations with different pianistic techniques such as virtuostic thirds, arpeggios, energetic octaves and chord leaps. The character of the second movement's theme is related to the first movement, which creates an overarching coherence to the *Sonata*. The third movement *Allegretto scherzando B-dur* brings a joyful mood, using a brilliant *staccato* to lead to a sparkling conclusion.

The Sonata was premiered by the Russian pianist Nikolay Lavrov (1861–1927) on 5 November 1886 in St.-Petersburg. A recording by the Latvian pianist Vilma Ćirule is an example of a thought-through performance, where a clear planning of dynamics and *rubato* creates a convincing interpretation. Vilma Ćirule recording is available on the YouTube website:

- *Allegro con passione*
<https://www.youtube.com/watch?v=XsUn5rG6ReQ>
- *Andante*
https://www.youtube.com/watch?v=al_3Ajiiflg
- *Allegretto scherzando*
<https://www.youtube.com/watch?v=HEsIVp32968>

The *Sonatina h-moll Op. 63* in three movements was finished on 27 July 1926 and printed in 1927 in Leipzig. Vĭtols dedicated it to Mrs. Ludmila Goman-Dombrovsky (1883–1958), a member of the Piano Department at Latvian Conservatoire.

The first movement *Allegro moderato* is based on improvisatory techniques, and reinterprets a traditional genre in a highly personal manner. The short second movement *Andantino semplice* and the contrasting final *Allegro giocoso* provide a simple material for a piano beginner.

At the age of twenty-seven, Vītols turned his attention to the variation form. The *Variations sur un theme lette, b-moll Op. 6* became one of the most popular and substantial Vītols concert style works. For the set of variations he chose a simple Latvian folk tune *Go, Sun, Go Soon to God*. This *daina* quatrain poetically describes the harsh labour executed by the Latvian peasants during the times of serfdom (until ca. 1817). The peasant wishes for the sun to set sooner, so that he may go home from the field. The *daina* is dominated by a melancholic mood. As Jāzeps Vītols wrote in his memories, *far away from the metropolis, in a large shadowed fruit garden I spent the summer 1891. As a result, the Variations Op. 6 to bring to St.-Petersburg with me* (Vītols, 1988: 109).

The theme of the song is extremely simple, the melody is contained within the bounds of a tetrachord; yet Vītols varied the simple melody with much imagination. Vītols complemented the folk melody in *b-moll* with an extra four bars in *Des-Dur* with the same rhythmic pattern.

Three of the nine variations employ exact repeats of the first part and other three exact repeats of the second part of the theme. One of the interpreter's main challenges herein is to vary the musical expression in the repeats in order to give direction to the music. Pauses at the end of each variation undermine the work's coherence. Care must be taken to keep an overarching sense of coherence throughout the piece.

The cycle's dramaturgy is structured in three groups with 3 variations each. Vītols pianistic style remained in the best traditions of Romantic piano technique and in Op. 6 he confidently explored every aspect of the contemporary keyboard. The first group of variations (1-3) is a contrast to the sad theme *Andante tranquillo*, employing figuration, double thirds, octaves and chords (see image E).

The second group of variations (4-6) is marked by an increase in tempo and the use of more *forte* dynamics with energetic leaps and large range broken chords. These variations are dominated by the mood of vigour and dexterity (see image F).

The third, gentler group of variations (7-9) brings a ray of light and leads into the mood of the Finale (*Passionato*), which with its

last exposition of the theme concludes the piece with a flourish (see image G).

The last set of Vītols concert pieces, the *Variations-Portraits A-dur Op. 54* (1920), may be considered as the composer's pianistic *ne plus ultra*, and musically among the finest sets of variations in Latvian music. Each variation in the work is dedicated to a member of the piano faculty of the **Latvian Conservatoire** in Riga. Vītols founded the Conservatoire in 1919 and served as a Rector of the Conservatoire up to his departure from Latvia in 1944.

The theme *Allegramente, lusingando* falls into two balanced periods, each of which is 8 bars. Each variation is a musical portrait of a piano faculty member. In the eleven variations plus the Final, Vītols explored every aspect of the theme, resulting in a work of profound expressiveness and majestic power.

The first variation is devoted to Nikolay Dauge (1894–1964), the youngest fellow, a recent graduate from the Moscow Conservatoire, who started his lengthy piano teaching career in Riga in 1920. The next three variations are devoted to ladies, the regularly performing pianists Helena Gubene-Zandere (second variation), Bonifacija Rogge (third variation) and Veronika Assere (fourth variation). The group of the next three variations characterises three charismatic musicians and professors of the faculty: the fifth variation is a portrait of the famous Latvian concert virtuoso professor Arvīds Daugulis (1879–1955), who was also a personal friend of the composer. The sixth variation is dedicated to the German musicologist, composer, pianist and poet, professor Hans Schmidt (1854–1923).

The seventh variation is a musical portrait of the Latvian performing pianist professor Paul Schubert (1884–1945). The last group of variations again is dedicated to ladies – the piano teachers Anna Ašmane (eighth variation), Ludmila Goman-Dombrovsky (ninth variation), Annija Sokolovsky (tenth variation), and the eleventh to the pianist and St.-Petersburg Conservatoire alumna Maria fon Schilinzky (Brege, 2001).

The *Variations-Portraits* bear witness to the composer's adherence to the classical repertoire with his openness to the other genre elements (musical portrait). The transformations of the theme may be described as a sequence of the following musical entities: prelude (I), romanza (II), scherzo (III), ballade (IV), etude (V), elegy (VI), poem (VII), intermezzo (VIII), mazurka (IX), nocturne (X), lamento (XI) and fughetta (XII).

Latvian pianist Vilma Cīrule studied at Conservatoire in Riga with Paul Schubert. Her rendering of the *Variations-Portraits* displays cohesiveness, never over-dramatising the music's message nor losing the underlying momentum and clarity of expression. Her temperate performing conveys a feeling of relaxed simplicity. Vilma Cīrule recorded the *Variations-Portraits* in the Riga Radio Studio in 1988 and her recording is of great historical importance. Vilma Cīrule was personally acquainted with Vītols and played to him the miniature *In's Album* Op. 33/1 in Valmiera in 1932. Vilma Cīrule recording of *Variations-Portraits* is available on the *YouTube* website:

<https://www.youtube.com/watch?v=H3DLjrvQwSs>

The first recording of this cycle in the 21st century comes from the Latvian-born pianist Arta Arnicāne (1982), active as a recitalist, chamber musician and soloist with orchestras. The recording was made in Riga at the 5th *Jāzeps Vītols International Piano Competition* in 2008. Arta Arnicāne handles all the technical hurdles of Jāzeps Vītols text with graceful ease. Her deeply spoken narrative conveys the musical meaning with a close commitment to Vītols style.

In this precise rendering, despite the fast tempi, nothing is said hurriedly, but rather with thoughtfulness and nobility of feeling. Arta Arnicāne recording of *Variations-Portraits* is available on the *YouTube* website:

https://www.youtube.com/watch?v=bGKR_CChT3s&t=465s

The following table contains Jāzeps Vītols metronome annotations, compared to the recording timings by both Latvian pianists (see Table p. 108).

<i>Variations-Portraits</i> Op. 54 Jāzeps Vītols annotations	Jāzeps Vītols metronome annotations	Vilma Cīrule performance timing	Arta Arnicāne performance timing
Thema <i>Allegramente, lusingando</i>	M.M. ♩ = 126	M.M. ♩ = 108 44"	M.M. ♩ = 142 35"
I variation <i>Carrezando, poco rubato</i>	M.M. ♩ = 104	M.M. ♩ = 92 56"	M.M. ♩ = 116 40"
II variation <i>Con delicatezza (ben cantando)</i>	M.M. ♩ = 104	M.M. ♩ = 92 52"	M.M. ♩ = 152 26"
III variation <i>Con anima</i>	M.M. ♩ = 138	M.M. ♩ = 116 41"	M.M. ♩ = 162 29"
IV variation <i>Alla ballata (ben cantando)</i>	M.M. ♩ = 100	M.M. ♩ = 84 1' 23"	M.M. ♩ = 108 1' 3"
V variation <i>Brillante</i>	M.M. ♩ = 126	M.M. ♩ = 112 40"	M.M. ♩ = 160 25"
VI variation <i>Serioso (legato, tranquillo)</i>	M.M. ♩ = 72	M.M. ♩ = 70 1' 24"	M.M. ♩ = 100 1' 15"
VII variation <i>Tempestoso (deciso)</i>	M.M. ♩ = 88	M.M. ♩ = 60 1' 41"	M.M. ♩ = 102 1' 10"
VIII variation <i>Gioioso con grazia (non legato)</i>	M.M. ♩ = 84	M.M. ♩ = 66 56"	M.M. ♩ = 88 40"
IX variation <i>Deciso</i>	M.M. ♩ = 56	M.M. ♩ = 75 56"	M.M. ♩ = 102 35"
X variation <i>Amabile (legato cantando)</i>	M.M. ♩ = 48	M.M. ♩ = 60 2' 4"	M.M. ♩ = 70 2' 2"
XI variation <i>Flebile</i>	M.M. ♩ = 42	M.M. ♩ = 32 2'	M.M. ♩ = 68 1' 39"
Finale. <i>Vivace, risoluto. Andantino. Vivace</i>	M.M. ♩ = 132	M.M. ♩ = 108 3' 36"	M.M. ♩ = 132 2' 46"

Preludes

In the period of ten years from 1893 till 1902, Vītols composed twenty-two preludes. The set of *Three Preludes Op. 10* (1893) starts with a Prelude *Andantino* in *H-dur* where the melody in the right hand is in line with Fryderyk Chopin's conception of the prelude as a characteristic piece expressing a poetic mood.

The second prelude *Allegro moderato* in *f-moll* displays the characteristics of Edvard Grieg's compositional style – Vītols uses the contrast of tonality and echo.

The last prelude *Allegretto* in *Ges-dur* is a brilliant piece, and contains a few conventional virtuoso patterns. Jāzeps Vītols scales and arpeggios invariably have a twist – there is much use of thirds, syncopated rhythms, and Vītols exploits the whole keyboard.

The next two series of preludes, Op. 13 and Op. 16, date from 1894. One of the most impressive examples concerning the dramatic and storming feelings offers the *Prelude Op. 16/3* in *cis-moll*. This Prelude's pianistic setup is similar to the animated unisons in the Variation 9 of Op. 6, which requires perfectly even finger movements from the pianist. The music portrays stormy waves; this effect is achieved by the upward and downward runs in parallel sixths. The Prelude ends with a *molto crescendo* to *fortissimo* climax; the accents and sforzando (last bar) in the left-hand harmonic accompaniment have a dramaturgical meaning (see image H).

In many later preludes (Op. 17, 19, 20, 22, 23, and Op. 25) the mood is ethereal, mostly dominated by serenity. The *Preludes* are quite brief and technically straightforward, which makes them similar to *Etudes*. They are in a quasi arabesque form. Jāzeps Vītols writing reflected the Golden Age of Romantic pianism with phenomenal accuracy and attention given to both hands' finger dexterity.

The *Prelude Op. 19/1* in *fis-moll* presents a characteristic example of technical challenges requiring musicians' mastery. This Prelude requires a followed-through phrasing to achieve its nobly excited character. The thick texture and *forte – mezzo forte – piano – forte – fortissimo* waved dynamics of the piece create an image of persistent, threatening anxiety.

This mood is augmented by the continuous employment of suspended notes in the right hand melody line, as well as syncopations in the left hand's harmony-providing triplets (see image I).

The set of *Three Preludes Op. 30* (1902) are in minor keys (*b-moll, e-moll, h-moll*). The pianistic interpretation of these piano works benefits from an improvisational approach, which resonates with the spirit of Vitols aesthetics.

The more quiet and impressionable lyric Preludes from the first period (1886-1906) demand a lot of *legato*, pedalling and delicate *piano* touch like the *Prelude Op. 16/2*. This Prelude in *b-moll* displays a mood of lyric resignation. The two-bar melody in the left hand contains the Prelude's core thematic material. The rising and falling intonations of this melody create a character of hope and sadness, complemented by the lonely falling intonations in the right hand (see image J).

The Preludes' Op. 20/4 in *E-dur* and Op. 25/2 in *es-moll* recordings by the author of this book are available on the *YouTube* website:

Op. 20/4 in *E-dur* <https://youtu.be/zDUZI0Ps4R4>

Op. 25/2 in *es-moll* <https://youtu.be/2jief5MwA4U>

Etudes

An *Etude* is a usually short composition of considerable technical difficulty, designed to provide material for perfecting a particular skill. There are nine *Etudes* by Jāzeps Vitols; many are still used as a concert style repertoire and regarded as moderately difficult and difficult.

Vitols *Etudes* are constructed similarly to Chopin's. The first four *Etudes* (Op. 17/1, Op. 18/2, Op. 19/3 and Op. 20/1) employ octaves, broken chords, double notes and velocity. The *Etude Op. 17/1* in *Es-dur* develops coordination, as only the right hand is entrusted with the continuous double-note triplet movement. The *Etude Op. 19/3* in *D-dur* poses an even more difficult coordination task, namely a non-stop double-note triplet change between the left and right hands in *Vivace* tempo (see image K).

The five *Etudes* were composed until 1898 and focused on specific technical problems such as scales, leaps, thirds, finger dexterity, trills, sixths, arpeggios, chords and velocity. For example, the emotionally intense and technically demanding *Etude Op. 20/1* in *h-moll* employs chords and octaves. The main role here belongs to the left hand with a continuous *fortissimo* material. The middle section *Poco meno mosso* creates a contrast in dynamics and texture (see image L).

Waltzes

The graceful miniature *Capricious Waltz (Valse-Caprice) Op. 24* in *As-dur* (1897) enjoys considerable popularity. The composer has managed to create an illusion of unceasing, flying movement. The excited, wave-like right-hand melody plays the main role. The piece is written in a simple A-B-A form and fascinates with its playful mood (see image M). Jāzeps Vītols *Valse-Caprice* recording by Vilma Cīrule is available on the YouTube website:

<https://www.youtube.com/watch?v=pLqfbFfBITE>

Other Piano Works

The first programmatic piece by Jāzeps Vītols, *Humoresque Op. 3* in *g-moll* was published 1890 in Leipzig and dedicated to the great 19th century keyboard virtuoso and founder of St.-Petersburg Conservatoire, Anton Rubinstein (1829–1894). Rubinstein was famous for his recital series in St.-Petersburg, which Jāzeps Vītols also attended.

The water element fascinated Jāzeps Vītols his whole life. Vītols was a lover of nature, especially the sea, and was fond of fishing. The *Près de la mer Op. 43/1* in *E-dur* (1913) is filled with picturesque inspiration from Latvia nature. The main motif consists of ascending intonations with a rocking chord accompaniment. In the middle section *Agile, senza espressione*, the fine *piano pianissimo* runs and arpeggiated chords evoke the impression of water, shimmering under a gentle breeze on a sunny day (see image N). The recapitulation repeats the initial texture,

gradually fading out into *piano pianissimo*. *Près de la mer* Op. 43/1 recording by the author of this book is available on the YouTube website


<https://www.youtube.com/watch?v=BiVIBFtwBLM>

The *Three Silhouettes* Op. 38 contain many interesting features of Vitols musical language. Comparing to the previous works, the texture is more sophisticated and colorful. The flexible melody line of *Silhouette* Op. 38/1 in *Ges-dur* creates the thematic core with elegant double thirds (see image O).

The thematic core of the *Silhouette* Op. 38/2 in *A-dur* is framed as a downward octave leap, which ingeniously contains the first name of the person portrayed: *E-d-d-a* (see image P). Edda Ottho was a German-born pianist and active recitalist in 1920 in Riga and Jelgava (Brége, 2001: 142).

The programmatic cycle *Carmina (Three Songs for the Piano)* Op. 57, published in 1921, is an excellent example of piano mastery. The thematic core is the 6-bar long *Idea (Pensée)*, which appears at the beginning and the end of the cycle, enclosing three ingenious miniatures – *The Question (Demande)*, *The Chattering (Causerie)*, and *The Bells (Cloches)*. The dramaturgy of the cycle consists of a steady emotional intensification, forming the programmatic message – the composer dedicated the work to his wife Annija Vitola (1890–1982) on their wedding day. The 6-bar *Idea* is the composer's address to Annija, which also appears in several of his letters to her (Siliņš, 2006: 48, 62 etc.). The cypher of the music is believed to read: *Dearest Annija!* (Spudīņa, 1944: 252).

All three miniatures display descriptive elements – upwards-going melody, leaps, imitation of the bell sound. The three songs are linked by a thematic dotted motif, which runs through the cycle and ends with a fifth leap. The first time, the lyrically-excited thematic motif appears in the introduction *Giusto tenero*.

The first miniature *The Question (Demande)*, presents the motif in *Moderato* tempo and a broadened dotted rhythm , repeated in four emotional tones – solemn (*poco forte*), insistent (*fortissimo*), echo-like (*pianissimo*) and whispering (*molto tranquillo*).

The second miniature, *The Chattering (Causerie)*, is filled with joyful eagerness and excitement (*Allegretto, leggiero*). The thematic motif is presented in a different light – keeping the introduction’s rising intonation and dotted rhythm, but in a jubilant mood, although here and there it is interspersed with fermatas and general rests, signifying uncertainty.

The cycle is concluded majestically with *The Bells*, the miniature retains the earlier melodiousness, the dotted *Tranquillo* motif includes wavelike *rubato*. The festive mood is expressed by the distant bell sound (*piano, pianissimo*), which is augmented to a full sonority with Vītols favourite technique – the densification of the texture (*Con moto. Con anima*).

Similarly as in Vītols variations, the cycle principle in *Carmina* expands the genre constraints of the miniature musical form, creating a piece of a greater scope. A recording of the *Carmina* cycle by the pianist Vilma Ćirule is available on the *YouTube* website:

https://www.youtube.com/watch?v=tz8hCFuE_mI

2. JĀZEPS VĪTOLS MUSIC IN RIGA PIANO COMPETITIONS (1989–2017)

Every year, thousands of concerts are given by pianists at the great concert halls of the world. Solo performance means a lot to the pianist, whether it is a small recital or an appearance in an important international music festival. Piano learning process never ends and the numerous festivals and summer master classes given by professional musicians are well attended.

Participation in and winning of an international piano competition is one of the ways to realize a professional career. Piano competition organizer Gustav Alink argues that *there are thousands of youngsters aiming to become well-known concert pianists. Success in an important international competition may appear to be one way of achieving this goal, it is one way of gaining recognition and standing out from the mass of other pianists* (Alink, 1990: 14).

Nowadays, more and more people decide to study the piano. The piano is the most popular of instruments and with increasingly better opportunities for international travel, it is more attractive for youngsters to participate in an international piano competition.

New piano competitions emerge regularly, based on the traditional concept of eliminatory stages and the repertoire selection. Musicians have been looking for original ideas and innovations in the competition circuit. According to Gustav Alink *it is not exceptional that a pianist returns to the same competition to try his luck for a second or even a third time. His chances of success would be higher, as he would be more familiar with the entourage, the procedures of the competition, the hall, the instrument, the organization* (Alink, 1990: 61).

Tolerance and understanding is an issue in our modern society and it encourages us to seek situations of cultural exchange. One of these cultural exchange situations is a music competition. For pupils, music competitions are the first glimpse of performing in public, playing in

an ensemble, or of breaking out of an orthodox repertoire. The **Riga International Competition for Young Pianists** was founded in 2012 with the aim to promote the popularization of folk tunes in academic piano music.

A classical music competition is an educational event where pupils come together to meet fellow students, to share experiences and to get acquainted with diverse cultural spaces. Competitions stimulate the development of the young musicians' creative ability, help them co-ordinate their areas of special interest, enrich the efficiency of the musical studies and the acquisition of professional skills (Lūse, 2001).

Jāzeps Vītols folk tune arrangements offer a glimpse into the very special world of the Latvian *dainas*. The concept of the Riga International Competition for Young Pianists is realized by integrating folk tune arrangements into the competition repertoire. This genre, a valid form of program music, borders between the definitions of *folk* and *art* music, and reflects cultural differences.

The notion of national identity is expressed through cultural forms such as music and literature. According to folklore scholar V. Viķe-Freiberga, *dainas are more than a literary tradition. They are the very embodiment of cultural heritage, left by forefathers whom history has denied other, more tangible forms of expression. These songs thus form the very core of the Latvian identity* (Viķis-Freibergs, 1997: 280).

The **Jāzeps Vītols International Piano Competition** started in 1989. The participation was open to the members of the Soviet republics. The second (1993), third (1997) and fourth (2002) competitions have been international and open to all countries' competitors. The frequency of the competition is not constant and the fifth Jāzeps Vītols International Piano Competition took place in 2008.

The participation is open to pianists up to 30 years of age. The competition is divided into three rounds. Not more than a half of the total number of competitors will advance to the second round and not more than 6 competitors will advance to the finals. The order is established by the drawing of lots and each competitor prepares a program in accordance with the competition repertoire.

In the *First Round*, all competitors perform a *Prelude and Fugue* by J. S. Bach, two virtuoso *Etudes* (one by Fryderyk Chopin or Franz Liszt) and one or more works by Jāzeps Vītols (duration must be no less than 10 minutes).

At the *Second Round*, competitors perform a recital (overall performing time must not exceed 60 minutes) comprised of each of the following: one *Sonata* by a classical composer, a compulsory piece of approximately 5 minutes' duration and a piece of the contestant's choice (pieces from the *First Round* are not to be repeated).

At the finals, competitors perform one *Concerto* from a list with the Latvian National Symphony orchestra. All pieces have to be performed from memory. The performance of competitors is evaluated on a point scale up to 25.

These both international piano competitions in Riga deal specifically with Jāzeps Vītols music for piano solo. These events are dedicated to the promotion of the riches of Vītols piano music. For Antonina Suhanova, a Latvian-born pianist and the winner of the 6th Jāzeps Vītols International Piano Competition 2013, *the competition was one of the most important steps in my professional development. The competition has high standards of organization and artistry; internationally recognized jury members and welcoming competition audience helps the participants to achieve their best performances*

<http://vitolakonkurss.lv/vpc/?lng=en&page=32>

Toms Ostrovskis is a Latvian-born pianist and winner of the 4th Jāzeps Vītols International Piano Competition. He commented on his experience: *I performed Jāzeps Vītols The Song of the Waves in the first Round and Variations Op. 6 in the the second Round. Both solo auditions were very well attended. For my performance of Jāzeps Vītols, my piano studies at the Guildhall School of Music and Drama, London were very important. I changed from the previously prevailing emphasis on the technical precision and virtuosity, and enhanced the communicative aspect of performing, such as the timbre colors and expressivity of the articulation. Performing in Jāzeps Vītols International Piano Competition changed my approach to both Jāzeps Vītols interpretation and communication with the audience (Ostrovskis, 2010).*

Arta Arnicāne is a Latvian-born pianist, winner of the 5th Jāzeps Vītols International Piano Competition 2008. Her performance style is characterized by a thoughtful and sensitive approach to music. Arta commented: *The participation at the 5th Jāzeps Vītols International Piano Competition was a highly emotional experience for me. Jāzeps Vītols repertoire requires an experience of performing, and good practice is self-monitoring by the use of video or audio recordings. The real competition experience was a wonderful way of performing Jāzeps Vītols on stage in front of a large audience at the Latvian Academy of Music! For me, music by Jāzeps Vītols has a full palette of the most beautiful emotions. Polka Simple Souvenir de Wolmar is a piece that truly fascinates by its cheerfulness and sentiment of the character, and the unbelievable beauty of harmonies and rhythms. When I play the Variations-Portraits Op. 54 I feel more myself than ever – as if this music corresponds with my character and feelings better than any words ever could. Nothing can replace my competition experience and nothing can be more wonderful than joining with the repertoire one loves. In such case, performing is never tiring and has the potential to develop into a pure piece of art* (Arnicāne, 2010).

Riga International Competition for Young Pianists

The Riga International Competition for Young Pianists was conceived as an innovative educational offering for a sustainable Northern European cultural development. Its mission is to promote intercultural dialogue through music, to encourage the performance of Latvian piano music, and to acquaint with the Riga cultural environment. The task of the competition is to promote the professional knowledge and skills of young piano students and enrich their stage experience.

The Jury is comprised of internationally renowned pianists and prominent musicians. In today's music world, the competitions afford aspiring young musicians an opportunity to be heard by critics. The Solo and Four Hands ensemble groups' auditions are held twice daily at the *Small Guild Hall*. In the Four Hands ensemble, active input by both contestants is expected. Four hands' pieces for young pianists

foster creative cooperation. Specific activities proposed in four hands are sound-colour balance amongst *Piano* and *Secondo*, levels of dynamics and quality of sound, technical fluency and musical form and interrelation of the ways in which musical phrases are repeated, transferred, come into opposition or link together.

The *Junior group "C"* plays only one round and the timing of performance is up to a total of eight minutes. Contestants in the *Junior group "C"* are aged 11–12 years and must perform a baroque piece, one virtuoso concert style *Etude* and no less than two contrasting folk tune arrangements from the Op. 29 or Op. 32 by Jāzeps Vītols. There is an award for the best Jāzeps Vītols performance

<http://rigapiano.info/en/nolikums-314941>

Emīls Dārziņš described these compositions as *small musical pictures, founded on known folk motives where the composer observes the main character of the folk song and tries to embellish it* (Dārziņš, 1975: 178). Looking into the *10 Latvian Folk Tunes for Piano Op. 29* and *8 Latvian Folk Tunes for Piano Op. 32*, we notice a variable use of pianistic means which enhance the picturesque qualities of the music: a wide range of virtuoso passages, trills, arpeggios, double-stops, chords and octaves. Also, the rich texture with harmonic figuration and polyphonic-like writing technique is characteristic for Vītols.

CONCLUSION

Jānis Zālītis, Vītols former student at the St.-Petersburg Conservatoire, published an article in 1911, summarizing 25 years of his teacher's career: [...] *the longer a musical work attracts interest and gives food to fantasy, the greater its artistic value and the longer its life. One needs to approach Vītols music first, and later it approaches one and captures one's attention* (Zālītis, 1960: 108). This view is still true: Vītols piano music continues to attract listeners and performers up to this day.

Alexander Glazunov termed his Latvian colleague a *national composer* and remarked on Vītols compositional style: according to Glazunov, Vītols was influenced by Russian music mainly in his professional compositional technique, whereas his musical style was strongly individual. *Vītols creative world grounds on the folk song, the arrangements of which he undertook with the utmost enthusiasm, armed with great talent and knowledge of the profession. He also authored a large amount of music on his own themes, such as his first piano sonata, many piano pieces, romances and a string quartet. They all demonstrate a singular "vitoliqye" style* (Glazunovs, 1933: 265).

Vītols own pianistic taste is noticeable in the performance annotations, found in each work. Vītols used the common Italian terminology as a tool to help the interpreter to develop the special refined *vitoliqye* pianistic manner. The four predominant types of annotations are:

- tempo with metronome annotations,
- dynamics,
- attack,
- performance character.

In the early Sonata Op. 1, Vītols made use of only three additional annotations along dynamics and tempo: *legato (molto legato)*, *sotto voce*, and *leggiero*. In the following works, he successively made use of a wider scope of more detailed annotations. For example, *Allegro* in Vītols

music is often used with additional specifications: *brillante, con brio, con passione, moderato, molto, non tanto, non troppo, risoluto*. *Allegretto* can be found with eight specifications: *con anima, con tenerezza, deciso, leggero, ma teneramente, scherzando, vivace, vivo*. Fastest tempi used by Vītols are *Presto* and *Vivacissimo*, slowest – *Grave*. *Crescendo* and *diminuendo* Vītols often used with specifications, such as *molto, ritenuto, agitato, accellerando, poco stretto*.

For Vītols, the attack, or the aesthetics of sound production was always of great importance. When Vītols wanted to emphasize a melody, he used the annotation *sonore la melodia*. For the result of a light and simultaneously determined touch, Vītols used the combination of *staccato* and *accent*.

Most characteristic Vītols piano annotations are *brillante, leggerissimo, con delicatezza, sotto voce, mezza voce, smorzando, velocissimo*. For a dramatic effect, he used *marcato* (twice) and *pesante* (five times). The use of annotations *amabile, brioso, calando, con anima, deciso, energico, espirando, grazioso, misterioso, morendo, passionato, risoluto, semplice, serio, slentando, tempesto, molto espressivo* helped Vītols to describe the intended artistic goal with maximum precision.

Although Vītols exquisite style was most suited for the miniature genre, it also found expression in larger compositions. Vītols fondness for a multilayered texture posits difficulties for positional technique, but also enriches his music with expressivity and reflects the development of his compositional style.

Sophisticated use of the pedalling technique is essential for Vītols music. The pedal should be applied frequently but with clear starts and stops, in order not to obscure the voice leading. Agogics or the use of *rubato* are of high importance in Vītols music, for which he used plentiful detailed annotations. Further characteristic points for the rendering of Vītols music are attention to detail and an airiness in the piano sound. A clever choice of fingering is essential to support the rendering of the exquisite, fragile character of Vītols music, retaining the clearness of the voice leading therein.

Vītols piano music represents the basis for the growth of the Latvian pianistic tradition. The next generation of composers, including Jānis

Ķepītis, Jānis Ivanovs, Lūcija Garūta, Arvīds Žilinskis, Ādolfs Skulte, Mārgēris Zariņš, and Volfgangs Dārziņš, were all inspired by Vītols and continued his tradition.

The interpretation history of Vītols piano works is a witness to the musical performance as a continuously evolving process that changes with the contemporary conditions. The current renderings of Vītols piano music are dominated by an epically real sound, resulting from a vigorous touch technique. This currently popular style enhances the dramatic aspect of the miniatures, whilst departing from the lyrically intimate expression. Similarly as Vītols compositions have and continue to enrich Latvian musical culture and move it closer to the highest accomplishments of the European Romantic tradition, contemporary renditions of this music are themselves an important stepstone for the future development of Latvian music performance.

It is our duty to offer our shoulders to those that come after us, so that they may overgrow us, rise above us. A talented man can carry several generations on his shoulders and not collapse under the weight (Vītols, 1922: 758).

LITERATŪRA UN CITI AVOTI

REFERENCES

1. Literatūra / Bibliography

- Alink, Gustav (1990). *International Piano Competitions: Gathering the Results*. Gravenhage: IPC Publications.
- Breġe, Ilona (2001). *Cittautu mūziķi Lāvijā*. Rīga: Zinātne.
- Dārziņš, Emīls (1975). *Raksti. Atmiņas par Emīlu Dārziņu*. Sakārtojis Arvīds Darkevics. Rīga: Liesma.
- Egle, Kārlis (sast., 1963). *Komponists Jāzeps Vītols. Bibliogrāfija*. Rīga: Latvijas PSR Zinātņu akadēmija.
- Gadamers, Hanss Georgs (1999). *Patiesība un metode: filosofiskas hermeneitikas pamatiezīmes*. Tulkotājs un pēcvārda autors Igors Šuvajevs. Rīga: Jumava.
- Glazunovs, Aleksandrs (1933). Mans veltījums Jāzepam Vitolam viņa 70-tā dzimšanas dienā. *Mūzikas Apskats* 9, 262.–266. lpp.
- Graubiņš, Jēkabs (red., 1944). *Jāzeps Vītols. Raksti par viņa dzīvi un darbu 80 gados*. Rīga: Latvju grāmata.
- Grāvītis, Oļģerts (1958). *Jāzeps Vītols un latviešu tautas dziesma*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība.
- Grāvītis, Oļģerts (sast., 1999). *Jāzeps Vītols tuvinieku, audzēkņu un laikabiedru atmiņās*. Rīga: Zinātne.
- Jurjāns, Andrejs (1892). Variācijas par latvju tautas tēmu klavierēm (J. Vītola). *Baltijas Vēstnesis*, 8. augusts.
- Jurjāns, Andrejs (1980). *Raksti*. Sast. Laima Mūrniece. Rīga: Liesma.
- Kalējs, Kārlis (1944). Kā radušies daži J. Vītola darbi. *Jāzeps Vītols. Raksti par viņa dzīvi un darbu 80 gados*. Red. Jēkabs Graubiņš. Rīga: Latvju grāmata, 224. lpp.
- Klotiņš, Arnolds (1973). Folkloras interpretācija un mūzikas saturs. *Latviešu mūzika* 10. Sast. Arvīds Darkevics un Ludvigs Kārķliņš. Rīga: Liesma, 30.–57. lpp.
- Krasinska, Lija (1972). Jāzeps Vītols. *Latviešu mūzikas vēsture* 1. Sast. Jēkabs Vītoļiņš un Lija Krasinska. Rīga: Liesma, 250.–324. lpp.
- Lesiņš, Knuts (1939). *Problēmas un sejas latviešu mūzikā*. Rīga: Gulbis.
- Lūse, Nora (2001). Pedagoģiskie nosacījumi līdzdalībai atskaņotājmākslas konkursos. *LU zinātniskie raksti pedagoģijā* 641. Red. Irēna Žogla. Rīga: Izglītības soļi, 155.–163. lpp.

- Lūse, Nora (2003). *Latviešu pianisti pedagogi (1950–2000)*. Rīga: RaKa.
- Lūse, Nora (2011). Atskaņotājpieredzes loma skaņdarba interpretācijā. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais* III. Red. Ilma Grauzdiņa. Daugavpils: Saule, 242.–252. lpp.
- Lebedeva, Jeļena (2015). Žanru teksti un konteksti Jāzepa Vītola mūzikā. *Jāzepam Vitolam 150: Mūzikas akadēmijas raksti XII (Jāzeps Vītols – personība, daiļrade, konteksti)*. Sast. Ilze Šarkovska-Liepiņa. Rīga: JVLMA, 208.–225. lpp. http://www.music.lv/upload/pages/30/ZPC/JVLMA_Raksti12_Vitols_skat.pdf (skatīts 2017. gada 13. jūlijā).
- Muške, Vija (1974). *Jāzeps Vītols – mūzikas kritiķis*. Rīga: Zinātne.
- Pavasars, Helmers (1985). Trīs Jāzepa Vītola nepazīstami skaņdarbi. *Latvju mūzika* 15. Red. Roberts Zuika. Kalamazoo: Latvian Choir Association, 1557.–1559. lpp.
- Prēdele, Zane (2015). *Jāzeps Vītols kultūras atmiņas dinamikā: kanoni un arhīvi*. Promocijas darbs. Rīga: JVLMA. http://www.music.lv/userdata/8/Zane_Predele/Predele_Zane_Promocijas_darbs.pdf (skatīts 2017. gada 15. jūlijā).
- Siliņš, Uldis (2006). *Dziesmai vieni gala nava: Jāzeps Vītols savās un laikabiedru vēstulēs, 1918–1944*. Rīga: Nordik.
- Stērste, Elza (1944). Jāzeps Vītols. *Jāzeps Vītols. Raksti par viņa dzīvi un darbu 80 gados*. Red. Jēkabs Graubiņš. Rīga: Latvju grāmata, 217.–222. lpp.
- Šarkovska-Liepiņa, Ilze (sast., 2015). *Jāzepam Vitolam 150: Mūzikas akadēmijas raksti XII (Jāzeps Vītols – personība, daiļrade, konteksti)*. Rīga: JVLMA. http://www.music.lv/upload/pages/30/ZPC/JVLMA_Raksti12_Vitols_skat.pdf (skatīts 2017. gada 30. jūnijā).
- Vēriņa, Sofija (1991). *Jāzeps Vītols – komponists un pedagogs*. Rīga: Avots.
- Viķis-Freiberga, Vaira (1997) = Vaira Viķe-Freiberga. Sink or Swim: On Associative Structuring in Longer Latvian Folksongs. *Oral Tradition* 12 (2), pp. 279–307.
- Vitoliņš, Jēkabs (1970). *Tautas dziesma latviešu mūzikā*. Rīga: Liesma.
- Vītols, Jāzeps (1922). Jurjānu Andrejs. *Ritums* 8, 592.–594. lpp.
- Vītols, Jāzeps (1958). Jāzepa Vītola vēstules Kārlim Kalējam. *Latviešu mūzika*. Red. Jēkabs Vitoliņš. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 357.–407. lpp.
- Vītols, Jāzeps (1962). Jāzepa Vītola vēstules Kārlim Kalējam. *Latviešu mūzika* II. Sakārtojusi Silvija Stumbre. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 179.–223. lpp.
- Vītols, Jāzeps (1964). *Raksti*. Sast. un komentāru autore Vija Muške. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība.

- Vītols, Jāzeps (1988). *Manas dzīves atmiņas*. Sast., komentējis un priekšvārdu sarakstījis Oļģerts Grāvītis. Rīga: Liesma.
- Zālīt[is], Jānis (b. g.). Jāzeps Vītols. No: Jēkabs Vītoliņš. *Mūzikas vēsture*. Rīga: Grāmatu draugs, 529.–549. lpp.
- Zālītis, Jānis (1944). Jāzepa Vītola klavierdarbi. *Jāzeps Vītols*. Rīga: Latvju grāmata, 328.–341. lpp.
- Zālītis, Jānis (1960). *Raksti*. Sast. Milda Zālīte, Red. Jēkabs Vītoliņš. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība.
- Zicmane, Ilga (1992). *Dažas stilistiskas problēmas Jāzepa Vītola klaviermūzikā*. Diplomdarbs. Rīga: JVLMA.
- Зенкин, Константин (1995). *Фортепианная миниатюра Шопена*. Москва: Музыка.
- Зенкин, Константин (1997). *Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма*. Москва: Музыка.
- Соколов, Олег (1977). К проблеме типологии музыкальных жанров. *Проблемы музыки XX века*. Сборник статей. Редактор Борис Гецелев. Горький: Горьковская государственная консерватория, с. 45–87.

2. Rokraksti / Handwriting

- Rokrakstu kopijas: *Andantino As dur, Con moto Es dur, Andantino molto espressivo A dur, Scherzo d moll, Impromptu F dur, Poco passionato Es dur*. Rīgas vēstures un kuģniecības muzejs. Jāzepa Vītola fonds. Inventāra nr. 39877.
- Rokraksta kopija: *Vier Clavierstücke in Canonform E dur, F dur, c moll, Des dur*. Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas bibliotēka. Inventāra nr. L-6446.

3. Intervijas / Interviews

- Arnicāne, Arta (2010). Naratīvā intervija Norai Lūsei 20. maijā Rīgā, Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā.
- Ostrovskis, Toms (2010). Naratīvā intervija Norai Lūsei 14. aprīlī Rīgā, Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā.

4. Analizētie ieskaņojumi / Analysed Recordings

Mazurka op. 9/1

- Vilma Cīrule: Latvijas Radio ieraksts
- Vilma Cīrule: interneta resurss

<https://www.youtube.com/watch?v=se2X56zOxt8>

- Igors Kalniņš: CD ieraksts JVLMA bibliotēkā, NAVI-76869

Prelūdiņa *b moll* op. 16/2

- Konstantīns Blūmentāls: firmas *Melodija* izdota skaņuplate¹ 33D-11662
- Igors Kalniņš: CD-ieraksts JVLMA bibliotēkā, NAVI-76869

Siluets op. 38/1

- Konstantīns Blūmentāls: firmas *Melodija* izdota skaņuplate 33D-11662
- Vilma Cīrulle: CD ieraksts JVLMA bibliotēkā, FR-67137
- Vilma Cīrulle: interneta resursi
https://www.youtube.com/watch?v=UqKDIgv9_e8
https://www.youtube.com/watch?v=KAL4YkZT_R0
<https://www.youtube.com/watch?v=4OIS1uifbxY>

Sonāte op. 1

- Vilma Cīrulle: Latvijas Radio ieraksts
- Vilma Cīrulle: interneta resursi
<https://www.youtube.com/watch?v=XsUn5rG6ReQ>
https://www.youtube.com/watch?v=al_3Ajijflg
<https://www.youtube.com/watch?v=HEsIVp32968>
- Daina Vīlpa: firmas *Melodija* izdota skaņuplate 33D-11574
- Daina Vīlpa: CD ieraksts JVLMA bibliotēkā, F-76777A

Šūplā dziesma *H dur* op. 18/1

- Igors Kalniņš: CD ieraksts JVLMA bibliotēkā, NAVI-76869
- Daina Vīlpa: firmas *Melodija* izdota skaņuplate 33D-11573

Variācijas op. 6 par tautasdziesmas *Ej, saulīte, drīz pie Dieva tēmu*

- Valdis Krastiņš: firmas *Melodija* izdota skaņuplate 33D-12219
- Pēteris Pečerskis: CD ieraksts JVLMA bibliotēkā, AVI-78500
- Arnis Zandmanis: Latvijas Radio ieraksts un CD ieraksts JVLMA bibliotēkā, F-67130

Variācijas-portrejas op. 54

- Vilma Cīrulle: interneta resurss
<https://www.youtube.com/watch?v=H3DLjrvQwSs>

¹ Ši un citas sadaļā minētās skaņuplates Latvijas Nacionālajā bibliotēkā pieejamas arī CD albuma formātā.

- Arta Arnicāne: interneta resurss
https://www.youtube.com/watch?v=bGKR_CChT3s&t=465s

Vilņu dziesma op. 41/ 2

- Arta Arnicāne: interneta resurss
https://www.youtube.com/watch?v=dDWLhvZP_CY
- Valdis Jancis: firmas *Melodija* izdota skaņuplate 33D-12220
- Arnis Zandmanis: Latvijas Radio ieraksts, arī CD ieraksts JVLMA bibliotēkā, F-76778

5. Interneta avoti / Internet Sources

Cirule, Vilma (2007). *Paliku šeit un nenozēloju* (intervija Ingai Vasiljevai).

<http://www.delfi.lv/kultura/news/music/vilma-cirule-paliku-seit-un-nenozeloju.d?id=17051171>

Graudziņa, Ilma (2014). *Jāzeps Vītols: personība, dzīve un darbi*. Metodiskais līdzeklis skolotājiem. E-grāmata. [Rīga]: UNESCO Latvijas Nacionālā komisija, Valsts izglītības satura centrs.

http://visc.gov.lv/vispizglitiba/saturs/dokumenti/metmat/j_vitols/j_vitola_spele_metodiskais_lidzeklis_skolotajiem.pdf

Jāzeps Vītola Starptautiskais pianistu konkurss. *Konkursa noteikumi*.

<http://vitolakonkurss.lv/vpc/?page=4&t=Konkursa-noteikumi>

Lūse, Nora (2012). *Etnodidaktika klavierspēles mācībās. Ethno-Didactics in Piano Practicing*.

<http://rigapiano.info/lv/portfolio-314961/luse-nora-2012-ethno-didactics-in-piano-practicing-50-arrangements-solo-----isbn-978-9984-49-511-8-317281/scores-and-audio-318481/advanced-level-29-50-318511>

Sestais Rīgas starptautiskais jauno pianistu konkurss 2017. *Nolikums*.

<http://rigapiano.info/lv/nolikums-314941>

WFIMC. *Recommendations for an International Music Competition Adopted by the General Assembly in Warsaw, 2011*.

<http://www.wfimc.org/Webnodes/en/Web/Public/Federation/How+to+join/First+step/Statutes>

Nora Lūse. Jāzepe Vītols. Klavierdarbi / Piano Works

Iespiests:
Jelgavas Tipogrāfija SIA
Langervaldes iela 1A, Jelgava,
LV-3002, Latvija