

JĀZEPS VĪTOLS UN 20. GADSIMTA MŪZIKAS JAUNĀS VĒSMAS

Anita Miķelsone

20. gadsimts Eiropas vēsturē un kultūrā iezīmē satricinošas un neatgriezeniskas pārmaiņas. Atmetot kristietības dogmas – šķietami neapstrīdamās patiesības –, mūsdienu cilvēks turpina apšaubīt itin visu un bieži vien neatrod vietā citus ideālus, kas būtu izturējuši laika pārbaudi. Vairums pētnieku par lūzuma punktu Eiropas filozofijā uzskata Frīdriha Ničes ieviesto vērtību pārvērtēšanas paradigmu. *Turklāt jānorāda, ka apcerēm par 20. gadsimtu raksturīga tāda kā specifiska nekrofilija, proti, nāves mīlestība, tās suģestija: tās vēstnese bija Ničes pasludinātā “Dieva nāve” (“Tod Gottes”; “Gott ist tot!” – “Dievs ir miris!” – skanēja viņa slavenais lozungs), kam sekoja vesela “slepkavību” virkne: “cilvēka nāve”, “kultūras nāve”, “mākslas nāve”, “teoloģijas nāve”, “literatūras nāve”, “autora nāve”, “daiļdarba nāve” u.tml. (par “norietiem” un “krīzēm” nemaz nerunājot), norāda kultūrvēsturnieks Andris Rubenis [13: 9]. Pragmatisms, eksistenciālisms, psihoanalīze, feminisms un citas parādības iezīmē nemitīgās pārmaiņas, kas vērojamas cilvēku uztverē. No vienas puses, valda plurālisms uzskatos, no otras – abstrahēšanās no vēstures konteksta, nostalgija pēc zudušām vērtībām.*

Šis jauno tendenču kopums guvis dažādus apzīmējumus, un viens no visplašāk lietotajiem terminiem ir *modernisms*.¹ Maijas un Riharda Kūļu grāmatā *Filosofija lasām: Katrā laikmetā kaut kas ir moderns un kaut kas – tradicionāls. Kā raksta vācu mūsdienu filozofs Jirgens Hābermāss, vārds “moderns” pirmoreiz ticis lietots 5. gs. beigās, lai norobežotu oficiālo kristīgo tagadni no pagāniskās romiskās pagātnes. Modernais ir jaunais, kas pārtop par novecojušu, kad priekšplānā iznāk kaut kas vēl jaunāks. Modernais nav tas, kas ir modē, tam ir stabilākas vērtības: novecojot tas nekļūst par vecmodīgu, bet gan par klasisku* [8: 428].

Termins *modernisms* atklāj 20. gadsimta sabiedrības sadrumstalotās apziņas daudzveidību, dziļi atsedz indivīda subjektīvos pārdzīvojumus, dzīves jēgas meklējumus metafiziskajā pasaulē: *mēs šobrīd pārdzīvojam būtisku ideju un ticējumu krīzi, kuri orientējuši cilvēku vairāk nekā divus gadu tūkstošus. Mēs acīmredzot dzīvojam kāda vēsturiska perioda beigās un jauna perioda sākumā. [...] Pirmo reizi visā savā vēsturē cilvēce pārdzīvo kaut kāda veida garīgo mežonīgumu, [...] mūsu absolūtās koncepcijas vairs nav kolektīvas, tās ir personiskas*, 1990. gadā atzīst meksikāņu dzejnieks Oktavio Pass (*Octavio Paz*) [12: 44].

20. gadsimta mūzikas pētnieki vairumā gadījumu ar *modernismu* saprot atteikšanos no romantisma tradīcijām, tonalitātes krasu transformāciju vai pat izzušanu, jaunu kompozīcijas tehniku veidošanu saistībā ar laikmeta izraisītajām pārmaiņām cilvēku apziņā. Tomēr mūzikas attīstības procesi nav burtiski samērojami ar literatūras un tēlotājmākslas parādībām, tos nevar universalizēt vienotā mākslu sistēmā. Atšķirībā no citām mākslas nozarēm mūzikā, piemēram, nekad nav bijis spilgti izteikta reālisma

¹Jēdziens *modernisms* atvasināts no latīņu vārda *modo*, kam viena no nozīmēm ir *nupat, tieši tagad*. Franču valodā vārds *moderne* nozīmē *laikmetīgs, mūsdienu*. Paralēli tiek lietots termins *avangards* (no franču *avant-garde* – priekšpulks), kas tāpat saistās ar jaunu ceļu meklējumiem mākslā un atteikšanos no reālisma un romantisma tradīcijām. Šī iezīme tipiska daudziem 19. gadsimta beigū un 20. gadsimta sākuma mākslas strāvojumiem – impresionismam, ekspresionismam, simbolismam, fovismam, kubismam, futūrismam, konstruktīvismam, dadāismam, neopri- mitīvismam u.c.

² Modernitāte ir plašāks jēdziens nekā modernisms un aptver jaunas, laikmetīgas domāšanas izpausmes jebkura gadsimta mākslā.

virziena. Rihards Vāgners 19. gadsimtā, rakstā *Nākotnes mākslas darbs* (*Das Kunstwerk der Zukunft*, 1849), vārdu *modern* lieto līdztekus apzīmējumiem *jauns* vai *mūsdienīgs*, lai pasvītrotu programmatiskās mūzikas opozīciju *absolūtajai* – viņaprāt, novecojušajai skaņumākslai.

Nākotnes māksla katram laikmetam ir sava, tā vienmēr ir opozīcijā vispārpieņemtajiem standartiem un publikas gaumei, tā eksperimentē, meklē, līdz atrod jaunus paņēmienus, lai izteiktu savu pasaules redzējumu. Publikas vairums to akceptē ar zināmu laika distanci, saskatot 20. gadsimta mākslā aktuālas, vispārinošas un – bieži vien arī sev netīkamas tendences, kuras var mēģināt ignorēt, pievēršoties izklaidei vai pagātnē aprobežām vērtībām.

1897. gadā Vīnes secesijas sauklis *Der Zeit ihre Kunst: der Kunst ihre Freiheit* (Katram laikam sava māksla: mākslai – tās brīvība) iezīmē mākslinieku kā sabiedrības jutīgākās daļas spēju brīvi un radoši vispārināt notiekošās pārmaiņas. Gustava Mālera, Kloda Debišī, Riharda Štrausa un Aleksandra Skrjabina vārdi tiek minēti mūzikas vēsturē saiknē ar 20. gadsimta skaņumākslas radikālo pārmaiņu gatavojumu. Pilsētas dzīves izraisīto cilvēku atsvešinātību, vilšanos progresa un tehnoloģijas sasniegumos, apjukumu un pozitīvu ideālu zudumu vistiešāk var saskatīt ekspresionisma saasinātajā pasaules uztverē.

Jaunā laikmeta paradigmu raksturo atteikšanās no tonalitātes kā vienojošā faktora. Neoklasicisms, neofolklorisms, neoprimitīvisms, interese par eksotisko, urbānisms, vitalitāte, spēles filozofija – tas ir tikai dažas no daudzveidīgajām modernisma un modernitātes ², mākslas atjaunotnes un neparasto, satraucošo laikmeta zīmju izpausmēm 20. gadsimta pirmās puses mūzikā. Reizēm valda nesaudzīga vissatraucošāko problēmu atsegšana, citkārt – izvairīšanās no dzīves nopietnības. Ievērojamākie šī daudzšķautņainā, it bieži pat pretrunīgā procesa pārstāvji ir *Jaunās Vīnes skolas* komponisti, Igors Stravinskis, Ferručo Buzoni, Sergejs Prokofjevs, Bēla Bartoks, Dmitrijs Šostakovičs un franču komponistu grupa *Sešinieks*. Jāņem vērā arī apstākļi, ka visos laikmetos jaunais, paplašinot redzesloku, sadzīvo ar mērenākām vai pat novecojušām tendencēm. Turklāt viena un tā paša autora daiļradē mēdz būt krasi novatoriski, revolucionāri darbi un turpat blakus arī *mierīgāki*, gluži tradicionāli opusi.

Latviešu profesionālajā mūzikā 20. gadsimts ir pagaidām vienīgais visus simts gadus aptverošais gadsimts, kad līdztekus notiek gan klasisko pamatžanru veidošanās process, gan strauja vērtību pārvērtēšana, ieklausoties laikmeta tendencēs, samērojot pasaules norises ar vietējām tradīcijām un vēsturi. Nacionālās pašapziņas celšanai visatbilstošākais ir romantisma patoss un episks objektīvisms. Zemniecisks praktiskums un ziemeļnieciska atturība jaunu paņemienu aprobācijā, akadēmiska mūzikas izglītības ievirze, patstāvīgas brīvvalsts celšanas entuziasms, mākslinieku brīvības ierobežošana padomju iekārtas apstākļos – visi šie faktori ir pārorientējuši latviešu komponistus no novatorisko tendenču izvīrīšanas priekšplānā uz mērenāku, demokrātiskāku izteiksmi. Tomēr latviešu māksla spējusi veiksmīgi apvienot profesionalitātes pamatu

apguvi ar savas mērķauditorijas izglītošanu, nacionālo ar vispārcilvēcisko, tradicionālo ar jaunatklāto. Runājot par modernismu latviešu mūzikas kontekstā, visbiežāk tiek piesaukts Jāņa Zālīša (1884–1943) vārds un viņa drosmīgās, novatoriskās kompozīcijas. Tomēr arī citu, pārsvarā romantiski ievirzīto latviešu mūzikas klasiķu jaunrade bija sarežģīts savas personības un laikmetam atbilstošas izteiksmes meklējumu ceļš – gan dažādos virzienos un intensitātes pakāpē.

Viens no pirmajiem jauno vēsturisko situāciju, pilsētas dzīves atsvešinātības izraisīto vientulību un patriarhālās tautiskās kopības zaudējumu mūzikas jomā sajūt Emīls Dārziņš (1875–1910), kurš līdz ar Antonu Austrīņu varētu izsaukties: *Mums, latviešiem, kā jaunai tautai trūkst [...] mēra sajūtas, kuru skaita par kultūras cilvēka pazīmi. Mēs lecam uzreiz no ganu cinīša uz lielpilsētas bulvāra. Un ne katram tāds lēciens ir laimīgs* [1: 328]. Individuālisma, subjektīvi psiholoģisko noskaņu niansējums kļūst par 20. gadsimta sākuma kultūras un mākslas zīmi. Subjektīva pasaules uztvere, sajūtu un mirkļu tvērums ir raksturīga gadsimtu mijas mākslas īpatnība. Redzes un dzirdes izsmalcinātība, noskaņu un ainavu daudzveidīgs atspoguļojums kļūst par iemīļotu paņēmieni 20. gadsimta latviešu autoru lokā. Literatūrā var minēt Jāni Jaunsudrabiņu, Birutu Skujenieci, Vili Plūdoni, Valdi, Jāni Akurateru un Kārli Krūzu, savukārt glezniecībā – Vilhelmu Purvīti, Jani Rozentālu un citus. Dace Lamberga pētījumā *Klasiskais modernisms. Latviešu glezniecība 20. gadsimta sākumā* [10] kā Latvijai tipiskus jaunās mākslas virzienus izceļ fovismu, kubismu un jauno lietīšķību. Mazāka ietekme ir ekspresionismam, konstruktīvismam un futūrislam: *Kopumā klasiskā modernisma laiks latviešu glezniecībā turpinājās mazliet ilgāk nekā desmit gadu un saistījās ar Rīgas mākslinieku grupas biedru – Jēkaba Kazaka, Ģederta Eliasa, Romana Sutas, Oto Skulmes, Ugas Skulmes, Jāņa Liepiņa, Valdemāra Tones, Konrāda Ubāna un Niklāva Strunkes drosmīgajiem formas sintēzes eksperimentiem. Radoši aktīvajā un avangardiskām formas risinājuma idejām piesātinātajā pēckara laikā jaunie mākslinieki vienlaicīgi mācījās, meklēja laikmetīgu izteiksmes veidu un profesionāli pilnveidojās, iegūstot savdabīgu rokraksta briedumu. Interese par formu vienkāršojumu [...] bija arī gleznotājam Ludolfam Libertam, grafiķim Sigismundam Vidbergam, tēlniekiem Teodoram Zaļkalnam un Kārlim Zālem* [10: 9]. Kā pirmie jauna ceļa gājēji latviešu mākslā jāmin arī pāragri no dzīves aizgājušie gleznotāji Voldemārs Matvejs, Jāzeps Grosvalds un Jēkabs Kazaks. Arī latviešu mākslinieku izjūtās ielaužas trauksme, pārmaiņu priekšnojautas, kas saistītas ar izsmalcinātāku, sarežģītāku mūzikas valodu. Pēc Dārziņa simfonisko miniatūru atskaņojuma kritiķis Pāvils Gruzna 1906. gadā izsaucas: *dodiet mums nervozās tagadnes sajūtu! Un to Dārziņš dod* [4]. Salīdzinot ar 19. gadsimta jaunlatviešu romantismu, Dārziņa skaņdarbu smeldze, liriski jutekliskā aizrautība un pilsētas folklorā sakņotās intonācijas atklāj jauna laikmeta elpu latviešu mūzikā, sasaucoties ar dažām dekadences iezīmēm literatūrā³ (arī ar jūgendstilu arhitektūrā), kaut arī viņa skaņdarbu samērā vienkāršā mūzikas valoda ir tāla Rietumeiropas vēlinā romantisma izteiksmes un modernisma tendencēm. Modernisma *apjauta* ir, bet tās

³ Vieni no pirmajiem jaunus un, viņuprāt, laikmetīgas mākslas principus 1906. gadā sludina latviešu rakstnieki, publicējot deklarāciju *Mūsu mākslas motīvi* žurnālā *Dzelme: Reliģiskās ekstāzes vietā stājas mākslas ekstāze. Dziļākos, mistiskos dvēseles noslēpumus modinās un apgaismo māksla. Un tā vienīgā, dziļākā un patiesā nākotnes reliģija būs skaistuma reliģija. Māksla būs kā šķīstījoša liesma, un dziļākās dzīvības stundas tiklab mākslinieks, kā visa tauta izdzīvos mākslā. Viss savienosies lielā vispārējā mistērijā* [19: 194]. Deviņu deklarāciju parakstījušo dekadentiski noskaņoto rakstnieku vidū ir Jānis Akuraters, Kārlis Krūza, Jānis Jaunsudrabiņš, Zemgaliešu Biruta un Kārlis Skalbe, bet līdzīgus uzskatus tajā laikā pauž arī Viktors Eglītis, Pāvils Gruzna, Haralds Eldgasts, Fallijs, Edvarts Virza, Aspazija, Rainis, Edvards Vulfs un citi latviešu rakstnieki, no mūziķiem – Emīls Dārziņš un Jūlijs Sproģis. Nav nejausība, ka tieši pēc domubiedra Edvarda Vulfa lugas motīviem top Dārziņa nepabeigta opera *Rožainās dienas*.

adekvāta realizācija laikmetīgā skaņurakstā paliek citu autoru, tai skaitā Dārziņa skolnieku Ādolfa Ābeles un Jāņa Zāliša ziņā.

Savos kaismīgajos kritiskajos rakstos un vēstulēs Dārziņš vairākkārt uzsver domu par dvēseles un gara dzīves izkopšanas nepieciešamību: *Mūsu laiku latvietim vispārīgi trūkst garīgu ideālu. [...] Sevišķi tas jāsaka par latviešu pilsētu tā saucamo inteligenci.[...] „Necienība pret Garu” ir mūsu Rīgas lozungs. [...] Tātad tikai materiālisms – (nevis materiālisms kā līdzeklis, jo kā tāds viņš ir atzīstams, bet materiālisms kā pašmērķis) roku rokā ar filistrību, zem kura vārda es saprotu garīgu vienaldzību, mietpilsonisku pašapmierināšanos, var kavēt latoju tautu [...] tapt par ievērojamu mākslas tautu, t.i., par tautu, kas spējīga radīt iz sava vidus lielus darbiniekus mākslas laukā.[...] No mūsu pašu gribas tikai atkarāsies, vai Latoija ar laiku taps par kultūras centru, no kura izstaros kultūras gaisma uz visām pusēm, vai arī paliks par vienkāršu eksporta kantori [...]. Novērst pēdējo un panākt pirmo var tikai ar gara spēku. Un ar gara spēku var daudz panākt – garam ir briesmīgs spēks. Divpadsmit nabagi, nemācīti Galilejas zvejnieki, ar gara spēku reiz pārveidoja visas civilizētās pasaules gara dzīvi.[...] Vajadzīgs celties vadoņiem, kas mūsu nabaga tautu izvestu no mietpilsoniskas labklājības un garīgas verdzības tukšneša uz apsolīto zemi, gudrības un skaistuma zemi [2: 223–226].*

20. gadsimta sākums iezīmē Latvijā ne tikai jaunas – pilsētas kultūras – grūto celtniecības darbu, bet ienāk arī ar sāpīgiem un traģiskiem satricinājumiem. Latviešu modernās dzejas pētniece Janīna Kursīte raksta: *Dekadentiski strāvojumi literatūrā un mākslā parasti rodas smagu vilšanās laikos, vērtību pārvērtēšanas krustpunktos. Tā vācu dekadence radās pēc 1848.–1849. gada revolūcijas neveiksmes, franču – pēc Parīzes komūnas krišanas, krievu – pēc vilšanās tautībnieku idejās 19. gs. 80. gados un 1905. g. revolūcijas sakāves, bet latviešu – reakcijas laikā pēc 1905. gada revolūcijas atplūdiem [7: 15]. Nospiesības sajūta, kas pārņem inteligenci šādos apjukuma brīžos, realitātes noraidīšana, distancēšanās no pūļa pliekanās gaumes, skepse, ironija un groteska, savdabīgā meklējumi mākslinieka zemapziņā – šie dekadencei raksturīgie paņēmieni izvirza to par vienu no modernisma pirmajiem strāvojumiem. Bronislavs Tabūns grāmatā *Modernisma virzieni latviešu literatūrā atzīmē: Ničes, Rietumu dekadences un krievu simbolisma virzienu ietekmē dzejā ienāk ne vien satanālijas, bet arī dionīsiskie motīvi. Pretēji romantiķu koptajai mīlestības sakralizācijai kā primārā tiek izvirzīta cilvēka instinktu un jūtu dzīve zemes telpā, baudas kultu saistot ar dzīvības saknēm un pastāvēšanu [14: 33].**

Latviešu mūzikas patriarhs **Jāzeps Vītols** (1863–1948) tradicionāli tiek uzskatīts par samērā konservatīvu skaņradi, un daudzējādā ziņā šim vērtējumam var piekrist. Paliekot uzticīgs skaistuma un gara cildenuma ideāliem, tradicionālai, melodiskai mūzikas valodai, Vītols pārsvarā nesaudzīgi apkaro un kritizē modernisma tendences laikabiedru mūzikā, mēģinot ieaudzināt savu daudzo audzēkņu jaunradē klasiskās harmonijas un formveides principus. Turpmākajās lappusēs apkopotī Vītola zīmīgākie izteikumi par modernajām tendencēm viņa laikmeta skaņumākslā, kā arī sniegts ieskats vairākos šī komponista skaņdarbos, kuros – iespējams, pat neapzināti – tomēr izpaužas atjaunotnes ideja, sekošana līdzī laika garam, modernitātes, 20. gadsimta jauno modernisma tendenču un satricinošo,

neatgriezenisko sabiedrisko pārmaiņu iespajds. Raksta tēmas aktualitāti nosaka Vītola personības lielā nozīme latviešu kompozīcijas skolas izveidē.

* * *

Jāzēpa Vītola rezervētā nostāja pret 20. gadsimta jaunajām vēsmām mūzikā sakņojas krievu *Varenās kopas* autoru reālisma tradīcijās un klasiski harmoniskās, objektivizētās pasaules uztveres īpatnībās, kas piemīt šo tradīciju tālākvirzītāju – *beļajeviešu* Aleksandra Glazunova un Anatolija Ļadova – estētiskajām nostādņēm. Pēc Riharda Štrausa simfoniskās poēmas *Dons Žuans* noklausīšanās 1899. gadā Vītols kā Pēterburgas vācu laikraksta *St. Petersburger Zeitung* recenzents atzīmē: *Par spīti visiem šī jaunā muzikālā apustuļa cienītājiem es uzdrošinos apgalvot, ka šajā skaņu gleznā aiz visa trokšņa atrodam ļoti maz mūzikas. Tēmas nav plastiskas, tās ir bez kāda augstāka lidojuma, it kā „pielīpušas pie zemes”. [..] Daudz kas harmonijā un melodiskajā zīmējumā nepatīkami aizskar dzirdi, vismaz pie pirmās noklausīšanās [17: 52].* Vēl lielāku neizpratni raisa Štrausa *Varoņa dzīves* atskaņojums Pēterburgā 1902. gadā: *Spriedumi par šo kompozīciju [..] svārstījās starp „kakofonija” un „patoloģiska mūzika”. [..] „Varoņa pretinieki” ir muzikālu izsaukamo zīmju haoss, ko es, neskatoties uz patieso vēlēšanos savos izteicienos turēties pieklājības robežās, tomēr nevaru apzīmēt citādi kā par spieģšanu un rukšķēšanu. Štrausa varonis iztur pilnīgu aplenkumu ar muzikālām smirdošu gāzu bumbām. [..] „Mūžīgi sievišķīgo” autors attēlo ar vijoles solo. Ir grūti stādīties priekšā kaut ko vēl juceklīgāku; tonalitātes vienotība kļuvusi par tukšu jēdzienu, pasāžu melodiskais zīmējums ir nenoteikts, klausītājam trūkst jebkāda elementa, kas viņam varētu kalpot par atbalstu. [..] To, ko mēs parasti mēdzam apzīmēt par muzikālo dzirdi, viņš [..] ar modernu drosmi aizslaucījis krāmu kambarī. Tur, kur [..] mūzika kļūst saprotamāka, esmu spiests piezīmēt, ka Štrauss, tiklīdz viņš ir miermīlīgs, tūlīt kļūst diezgan banāls. [..] Ja šī ir tā māksla, kurai pieder nākotne, tad Bahs, Bēthovens un Vāgners var mierīgi sakravāt savas mantas un doties uz vecā Olimpa kaktu, kur tie laiku pa laikam savstarpējai domu apmaiņai drīkst izmantot arī kādu trīsskani [17: 74–76].*

Aleksandra Skrjabina Trešā simfonija, pēc Vītola 1906. gadā paustā viedokļa, *ar savu ekstātisko jūsmu jau bīstami tuvojās franču dekadencei [17: 92].* 1910. gadā, noklausījies *Ekstāzes poēmu*, recenzents atzīst: *lai šo kliegšanu izjustu kā baudu, acīm redzot, vajag nākotnes ausu; laimīgi tie, kam tās ir [17: 136].* Bet 1911. gada martā dzirdētais *Prometejs* liek vaicāt: *Patiešām, – vai mūzika ir krustceļos? [..] ja „jaunā konsonanse” (!!) nav fantastiska ilūzija vai ļauns ārprāts [..], tad šimbrīžam eksistē tikai viens [..] cilvēks ar apzinātu „muzikālu” izjūtu visā šinī apmulsušajā pasaulē. Tikai – Skrjabins. [..] Vienā dienā par „ausi” sauktais fizikālais aparāts nevar kļūt citāds, arī mūsu gadsimtā tas var notikt tikai ar gadiem ilgu piemērošanos. Drīzāk es varu noticēt neprofesionālim, kas domā, ka viņam šī jaunā mūzika sagādā patiku [..]. Bet zinošais, apsverošais, vērtējošais mūziķis? Viņam vajag, ja viņš grib apzvērēt jauno ticību, ar vienu sitienu sagraut tūkstošgadīgu pasauli. Vienā dienā viņam jārada sev jauna pasaule, un to spēj tikai Dievs... vai nelga. Daži izteicās: „Vai nu Skrjabins ir jucis – vai arī es!” Tas būtu tikpat vienkāršs, cik nepareizs atrisinājums. To pašu vēl tagad bieži dzird*

attiecībā uz Štrausa un Rēgera mūziku no tiem klausītājiem, kuriem viņu mūzika vietām nepatīk. Attiecībā uz Skrjabinu runa ir par ko citu – ne vairs par gaumes dažādību vai par estētisko vērtību vairāk vai mazāk personisku izpratni, bet gan par mākslu, kas no pašiem pamatiem balstās uz jauniem likumiem, kuras teorija vēl nav nekādās tēzēs izklāstīta. Mūsu prāts uz to nespēj reaģēt citādi kā ar spēcīgu protestu [17: 139–140].

Dažus mēnešus vēlāk, 1911. gada rudenī, Sergejs Kusevickis atkārtoti diriģē Prometeju koncertā, kas veltīts to trīs moderno komponistu kultam, kuros liekas koncentrēta mūsdienu skaņu mākslas kvintesence un kuri ar pilnām tiesībām var par sevi teikt, ka tie pārvalda Eiropā visus prātus. Vācietis Štrauss, francūzis Debisī, krievs Skrjamins – katrs savas nācijas priekšgalā, katrs no tiem ar entuziasmu slavaināts un tai pašā laikā – fanātiski apkarots. [...] Tā pirmā kārtā ir jaunatne, kas sajūsminās par „Prometeja” radītāju. Viņš to savaldzina ar savas mistikas burvību, tie tic viņam, kā tic mīļajam Dievam, kura ceļi taču arī ne vienmēr ir izzināmi [17: 142–143].

Vītola estētiskos uzskatus raksturo arī attieksme pret Arnolda Šēnberga atteikšanos no jēdzieniem skaists un neglīts, kad mākslā zūd prieks, ko deva cerība šai loģikā atklāt jaunu, augstāku daili. Īsi sakot, nonākam pie mākslinieciska racionālisma, līdz ar to (vismaz pēc vecajiem priekšstatiem) pie pretrunas, jo mēs nu reiz nespējam atdalīt vienu no otra mākslas un skaistuma jēdzienus [17: 146–147]. Tādēļ kļūst saprotamas latviešu komponista un kritiķa izjūtas pēc Gustava Mālera Piektās simfonijas noklausīšanās: Es uzdrošinos atklāt, ka simfonijas Skerco daļā esmu atradis skaidri izteiktu programmu. [...] dažas no tā melodijām ir naivi graciozas, lielākā daļa tomēr savā izdomā, pavadījumā un instrumentācijā ir satraucoši patoloģiskas. Tā ir kā balle Kaulbaha trako namā. Viņi visi cenšas būt jautri, dažiem arī gluži labi izdodas aizmirst sevi un savu apkārtni. Pārējiem tomēr acīs liesmo ārprāta baigā uguns, viņu dejas pāriet trakošanā, liksmie izsaucieni pārvēršas vaidos [17: 103].

Kloda Debisī mūzikā Vītolam pietrūkst reljefi izteiktas domas. Viņš neveido tēmas, bet veltī savu uzmanību tikai figūrai, viņš neiedveš skaņām dvēseli, bet apmierinās tikai ar skanējumu. [...] agrāk viņš mazākā mērā sakrāva disonanses (disonanses muzikāli teorētiskā nozīmē, jo akustiskā ziņā tās jau ir likvidētas, dzirde beidzot nākusi pie prāta un aizvākusi šo novecojušo krāmu), tāpat arī agrāk viņš deva priekšroku hromatiskajai sistēmai, bet tagad veselu toņu sistēmai. [...] Tagad, tāpat kā agrāk, viņš ir mozaīkas radītājs [...] Daudziem tādēļ būs bijis grūti visu vakaru klausīties tikai Debisī. [...] viņi apgalvo, ka Debisī mūzika esot vienveidīga, tai trūkstot kontrastu. Vēl grūtāk būs gājis tiem, kuri gribēja tikt aizķerti „sāpīgā vietā” un visu vakaru veltīgi gaidīja uz kādu emociju. Viņiem

tika pasniegts krāsainu glezniņu kaleidoskops, bet kaleidoskopā nevar ilgi skatīties, tas nogurdina. Būtībā tie tomēr ir tikai optiski māņi, parādības bez asinīm, bez dvēseles [17: 149].

Igora Stravinska agrīno krievu baletu tehniskā meistarība izsauca Vītola cieņas pilnu izbrīnu, no kurienes līdz apbrīnošanai, kā zināms, ir diezgan tālu. [...] Stravinska kunga disonanses tomēr ātri kļūst apnicīgas, jo aiz tām neslēpjas muzikāla doma. Kā ilustrācija groteskai pasakai uz skatuves ar krāšņām fantastiskām dekorācijām, kostīmiem un pārvērtībām šī groteskā skaņu māksla var ilgāk paturēt savu nozīmi, tomēr, ja šī mūzika tiek uzskatīta par simfonisko, tad no tās prasām vairāk nekā tikai skanīgumu [17: 133]. Stravinska Svētpavasaris izraisa vēlēšanos atstāt visas mūzikas zāles tālu aiz sevis, nokratīt visu bijušo kā ļaunu murgu, iziet laukos un klausīties vairs tikai vēja, meža un viļņu mūziku. Smagais iespaids, ko es pārnesu mājās no Stravinska jaunākā darba, šoreiz turas ilgāk nekā parasti [17: 162]. Pēc Petruškas noklausīšanās kritiķis sniedz nesaudzīgu vērtējumu: radošas nabadzības un ārkārtīgas nekaunības sajaukums [17: 156].

1929. gadā, jau dzīvojot Latvijā, Vītols rezumē savu 20. gadsimta sākuma pasaules mūzikas kopsakarību redzējumu: *Tagad, kad [...] īstenībā sen jau vairs nepietiek agrāk daudzīnāmo vārdu – impresionisms, ekspresionisms, naturālisms, tagad romantiķu opozīcija – un tanī apvienojās vairākums tolaiku vadošo mūziķu – kļūst jo saprotamāka. Tas bija cīņas sākums starp divām pasaulēm. Valdošā skola aizstāvēja gadusimtiem iekarotos mākslas loģikas altārus, ko jaunie vēji draudēja apgāzt, iznīcināt. Šīs cīņas pirmā fāze aiz mums; protam jau orientēties notikušā sadrupināšanas procesā, saprotam šīs kustības tendences: skaņu mākslas elementu diferenciacija, atsevišķu daļu noteiktā dominēšana virs citām noved mūziku pamazām līdz jaunai, lai arī pagaidām vēl stipri subjektīvai un tamdēļ ne katram saprotamai loģikai. Ritms – harmonija – meloss – krāsa – forma, no romantisma sintētiskā koka cirsti, meklē tagad katrs par sevi savu tālāko piepildījumu; un nedz šīm separātiskām tieksmēm jau gals paredzams, nedz arī saredzamas pazīmes kādai sintēzei, kas visus šos elementus no jauna vienotu – domājams, kādā galīgi citādā iekšējā nogrupējumā. [...] Kā Kloda Debisī un viņa tiešo mantinieku impresionisma izšķirošais elements uzskatāms kopskaņa par sevi, akords kā pašnolūks. Harmonija seko harmonijai, bet katrs akords par sevi paliek it kā izolēts, nemeklēdam nekādas ārējas saites ne ar iepriekšējo, nedz arī ar sekojošo akordu. Šis harmoniskais neatbildīgums tiek pa starpām pārtraukts no tā saucamām paralēlharmonijām, no veselām viena un tā paša tipa akorda rindām; grupām uzstājoties, šie akordi it kā priecīgi sevi redzēt pašu atspoguļojumos.*

Pat visvēlākais romantisms atzīst jēdzienus „konsonanse, disonanse” ciešā savstarpējā saistījumā: viena bez otras nav domājama – disonanse pat noteic konsonansi, citādi tā top par nejēdzību. [...] Šo tradicionālo, šo iedzimto muzikālās loģikas likumu impresionisms noliek uz plaukta [...]. Ar šo līdzšinējās harmonijas loģikas likumi zaudē savu agrāk dogmātisko spēku, tie tiek pēc patikas ignorēti līdz tam galīgam haotismam, kas valda dažu modernistu racionālistu darbos. Šī absolūtā harmonijas uzvara raisa, saprotams, arī visu citu agrākās konstrukcijas elementu savstarpējās attiecības. Konsonances un disonances principiālās vienādovērtēšanas dabiskās sekas – sajūtama kāpinājuma, parastā dramatiskā mezgla izzušana, jo šis kāpinājums, augstākā efekta moments, nebūt nav tik daudz dinamiska rakstura, cik harmoniska sabiezējuma rezultāts. [...] reizē ar kadenci zūd arī kadences noteiktā tonalitāte, zūd mažors un minors; mūzika top atonāla – kļūst brīvā telpā. Ar to modernisms stājas jaunam uzdevumam pretim: radīt saturam adekvātas muzikālas formas, kas spēj sevī uzņemt visus jaunnogrupējušos mūzikas elementus, – jo saturs bez formas nav domājams. [...] Meklēts tiek harmonijas, meklēts ritmikas virzienā; meklējumi noveduši, no vienas puses, līdz vecklasisma ideālu atjaunošanas mēģinājumiem, no otras – līdz „nigerritmikas” idealizācijai. [...] Šķietas, ka Debisī trauslais simbolisms, Ravela greznās krāsu orgājas, savā iekšējā kvēlē degošais Skrjabins tomēr nav sametami gluži viena un tā paša impresionisma podā, ko dara, galvenokārt, vācu mūzikas zinātnie [17: 207–210].

Tomēr pēc gadsimta sākumā Pēterburgā saņemtā kultūršoka arī latviešu mūzikas klasiķa Jāzepa Vītola skaņuraksts pakāpeniski mainās. Aizvien nenoteiktāka un izsmalcinātāka atsevišķos sacerējumos kļūst harmonija. 1909. gadā rodas divi klavierdarbi (*Guli, manu bērniņ* un *Viļņu dziesma*) op. 41 ar kopīgu virsrakstu *Mēnesnīcā* (*Au clair de la lune*), kas, sekojot Beļajeva izdevniecības principiem, sniegts franču valodā. Rodas asociācijas ar Kloda Debisī *Claire de lune* no *Bergamas svītas* (otrā redakcija – 1905), tomēr abu autoru rokraksts ir visai atšķirīgs. Pazīstamākā no abām Vītola miniatūrām ir *Viļņu dziesma* – episki dramatiskā, jūras iespaidu inspirēta. Arī Debisī daiļradē daudzkārt sastopams jūras tēls, tomēr franču autoram ir sveša šīs stihijas dramatisēšana un romantizācija. Vītols turpretim šķiet turpinām Šopēna klaviermūzikā aizsāktu nelielas miniatūras saturiska un dramaturģiska piesātinājuma ceļu (atcerēsimies, piemēram, poļu komponista slaveno Etīdi *E dur* op. 10 nr. 3 – vienkāršā trijdaļformā risinātu dziedājumu, kas vidusposmā pēkšņi kļūst izmisuma un apjukuma, neziņas pilns, tāpat Noktirni *c moll* op. 48 nr. 1 ar sērumarša un korāļa žanriskām alūzijām, kā arī dramatiski aktīvu, aicinošu trielo *ielaušanos* šķietami mierīgajā mūzikas attīstības gaitā).

Pēc mierīgā, cildenā dziedājuma *Viļņu dziesmas* sākumā vienkāršā trijdaļformā risinātās kompozīcijas vidusposms izceļas ar krasu aktivitāti, stūrainām, izlauzītām kontūrām, vētrainu kāpinājumu. Taču pats galvenais ir tonālās stabilitātes zudums: kaut arī formāli tonālo centru var norādīt un ik pa brīdīm tas manifestējas akordiskā vertikālē, tomēr vēl lielāka nozīme ir hromatisko līniju patstāvībai un izvērsumam. Vidusposma sākumā, piemēram, augšupejoša hromatiskā balss rada nemieru un ilgstošu spriedzi, sakausejot vienotā plūdumā atsevišķos *viļņojuma* motīvus.

1. piemērs

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a second ending marked '2'. The second system includes the instruction 'poco a poco cresc.' and a dynamic marking 'mp'.

Gan Vītola pieredzē, gan visas latviešu mūzikas kontekstā tā ir jauna – modernāka, detalizētāka un skarbāka izteiksme. Acīmredzot paralēli dabas ainavas varenībai mūzikā atblāzmo laikmeta sabiedriskās dzīves sastrēdzinājumi.

Zināma *modernizācija* skar arī komponistam svarīgo, demokrātisko, ar nacionālo pašapziņu saistīto kordziesmas žanru. Tas ir krietni sarežģītāks nekā strofiskajās *Liedertafel* stila dziesmās: pat Vītola kora balādes dziedātāji sākumā apgūst ar grūtībām, un vēlāk viņa dziesmu skaņuraksts kļūst amatieriem, īpaši lauku kolektīviem, gandrīz neaizsniedzams, autoram secinot, ka viņš ir ar *Blaumaņa "Čigāniem"*, ar *"Dzīvīti"*, galu galā ar savu kordziesmu *chef d'oeuvre* – *"Zaulu"* – pats sevi no izpildāmo autoru rindas, *Bārdas balādīskā valodā* runājot, *ārā izkomponējis* [16: 293]...

Īpaši izsmalcināts skaņuraksts sastopams dziesmās, kas nav saistītas ar patriotisko tematiku. 1914. gadā rodas *Trīs čigānu dziesmas* jauktajam korim ar Friča Bārdas erotiski iekrāsoto dzeju, kas mūzikā atspoguļojas vijīgā alterētu akordu plūsmā. *Dūkņu sila* (Plūdonis, 1916) paralēlās tercās iezīmē palielinātās skaņkārtas kontūras, *Mākoņlaivas* (Kārlis Jēkabsons, 1927) un īpaši trauslā miniatūra *Mēnestiņš meloja* (Aspazija, 1928) pārsteidz ar impresionistisku smalkumu dabas tēlu atspoguļojumā, paralēlu oktāvu slīdējuma pretstatu divu mazo sekundu sablīvējumam. Poētiskā *Bērzs*

rudenī (Fricis Bārda, 1919) iezīmīga ar līganu akordu paralēlismu. Tieši Friča Bārdas dzeja visbiežāk rosina komponistu izmantot savdabīgu kora balsu salikumu, radīt ekspresīvus un novatoriskus tēlus. Vīru kora dziesmā *Dzīvīte* (Bārda, 1927) palielināto un nenoturīgo harmoniju spriedze sasniedz autoram mazāk raksturīgu sakāpinātību, bet gadu vēlāk sacerētā poēma *Dāvids Zaula priekšā* (Bārda, 1928) pārsteidz ar jaunākā laikabiedra Jāņa Zāliša simbolistiskajai balādei *Biķeris miroņu salā* (Jānis Poruks, 1912) radniecīgu statisku faktūras veidojumu un pēkšņu dramatisku uzliesmojumu kulminācijā.

Pretstatā Emiļa Melngaiļa propagandētajai konsekventajai diatonikai, Vītola tautasdziesmu apdares korim analizējot, Jēkabs Graubiņš spiests atzīmēt: *Harmonisko krāsu zviļošana viņam mīla, un to jaukšanā un mainīšanā redzama liela atjautība un izveicība. Dažreiz liekas, ka meistars tā aizmirstas viņam patīkamajā rotaļā, jaucot un kombinējot dažādu krāsu akordus – pamattoņkārtai īpatnējus ar tai tāliem un svešiem, ka dažai vienkāršai meldijai uzvelk svešādu, par daudz mirdzīgu, moderni greznu harmoniju tērpu. [...] Diezgan parasta parādība Vītolam ir pavadījumu uzsākšana ar harmonijām, kas slēpj meldijas īsto toņkārtu [3: 416]. Agrīno skaņu gleznu (*Bērzs tīrelī*, 1885) aizturām un nonakordiem vēlāk seko daudz izsmalcinātākas un skarbākas disonanses, kā arī to negaidīti atrisinājumi, liecinot par sirmā meistara skaņu paletes aizvien lielāku daudzveidību.*

Laikmetam atbilstošu, sarežģītu, psiholoģiski daudzveidīgu un niansētu personību latviešu mākslā pirmie atveido dzejnieki; komponisti seko literāro tēlu valdzinājumam, atrodot tiem mūzikā adekvātus, bieži savam skaņurakstam netradicionālus un svaigus paņēmienus. Jāzeps Vītols solodziesmās ikreiz meistarīgi uzbur dzejas raisīto noskaņu, ilustrē atsevišķas frāzes, pasvītrojot to nozīmi tēla atklāsmē. Komponista vokālā lirika ir niansētākais, subjektīvākais un daudzveidīgākais viņa daiļrades žanrs. Blakus saulainai mīlas poēzijai, vienkāršām un apgarotām bērnu dziesmām sastopam arī dramatiskus un sakāpinātus tēlus. 1903. gadā sacerētajā dziesmā *Mana kokle* (Johansonu Mārtiņš, op. 31) drūmo pamatnoskaņu izceļ lejupejošā veseltoņu gamma, kas klavierpavadījumā ieskanas pašās beigās. *Bakhanteņu dziesma* (Aspazija) no šī paša opusa pārsteidz ar fantāzijas stihiski liesmaino spēku, liekot kritiķim Jānim Zālītim izsaukties: *Man nav zināma otra tāda vokāla kompozīcija, kur fantāzija būtu nonākusi līdz tādai eksaltācijas stadijai, kur katra nākošā varbūtība un acumirkļis jau draud iznīcināt arī katras normas norobežojumus. Protams, ka tik haotiski kaislīgu, tik orgiastisku mūziku nevar izpildīt ar parasto, ieteikto „mieru” un savaldīšanos [20: 157].*

Ekspressionistiski fantastiski tēli valda Friča Bārdas dzejoļa inspirētajā, vērīnīgi veidotajā dziesmā *Orhidejas sapnis* (op. 50, 1918), kur romantiski gurda, klusi tvīksmīga vīzija burtiski eksplodē, pārejot citā, *Salomei* un *Elektrai* radniecīgā uzvilktībā. Īpaši spriegs un psiholoģiski komplicēts ir 1923. gadā pabeigtais 61. opuss. Deklamatoriskais monologs *Murgi* ar Andreja Kurcija dzeju prasa tik disonansēm pārbagātu skaņurakstu, ka vietām tas robežojas ar atonālām tendencēm.

2. piemērs

Moderato

Lic - tus līst, līst no - va-ka-rā - līst...

Kas tu, kas tu stā - vi, stā - vi mi - glā spī - vi?

Baisu, naksnīgu vīziju noskaņu turpina abas Kārļa Skalbes inspirētās dziesmas. *Lieldienu naktī* sākas ar drūmiem klavieru akordu trauksmes zvaniem, kam īpašu kolorītu piešķir tritona intervāls.

3. piemērs

Allegro non troppo ma passionato

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is marked *mf* and the second *p*. Both systems are in 3/4 time and have a key signature of two flats. The right hand part features a melodic line with triplets, while the left hand part has a bass line with a tritone interval marked *8vb*.

Vējš noslēdz šo savdabīgo ciklu, kas, iespējams pauž arī paša komponista brīžam rezignētās izjūtas. Sūras atziņas par vientulību, garīgo izolētību un vilšanos latviešu sabiedrībā lasām Vītola 1928. gadā rakstītajās atmiņās par Beļajeva laikmetu Pēterburgā: *strīdējāties, slavējām, paļājam; pat asas kritikas nebaidījāties. Dzīvojām vienā plašā saimē. Šeit: ar ko man apmainīties domām par maniem darbiem? Mēģināju turpināt vecās paražas: satiku ignorēšanu, neuzticību – satiku atklātu naidu. Sākumā uz to noskatījos brīnēdamies; vēlāk ar sāpēm – tagad ar vienaldzību. Bet jūtos izstumts no mākslas dzīvā ritma; jūtos viens pats – nav neviena, ar kuru varētu kopā priedāties par kopīgiem centieniem, par kopīgiem panākumiem.*

Liela tauta – plašs horizonts, daudz saules; pat caur mākoņiem. – Mūsu logi aizklāsterēti ar nenovēlības un neuzticības papīra driskām [15: 139].

Pretsvaram jāmin gaiši impresionistiska krāsainība. Tā jūtama jau lielākā skaitā Vītola sacerējumu – gan orķestra svītas *Dārgakmeņi* (op. 66, 1924) filigrānajā, franču baletmūzikai tuvajā, vēsajā elegancē, gan solodziesmas *Miglainas dienas* (Edvards Vulfs, op. 53, 1919) liegi kolorētajā klavieru priekšspēlē, arī 1933. gadā sacerētajā solodziesmā *Melodijas* (Jānis Sudrabkalns), kurā veseloņu gamma raisa augšupejošas, pedāļa sapludinātas saskaņas. Nereti tieši klavierpavadījums veido raksturu. Dziesmā ar Bārdas tēlaino dzeju *Gāju putni* (no cikla *Tautas bēdās* op. 60, 1923) pavadījuma ievadtaktis pārtop sastingušā ostinato, kas, atkārtojoties bez izmaiņām, vistrāpīgāk iezīmē dziesmas skumjo pamatnoskaņu. Savukārt Edvarda Vulfa kaisli saviļņotā dzeja dziesmā *Vilnis* (op. 53, 1919) prasa ilgstošu palielinātā trijskaņa arpēdžiju *viļņojumu* klavieru priekšspēlē.

Līdzīga un pat vēl izteiktāka romantiski ievirzītās daiļrades pakāpeniska pārkrāsošanās, padziļināšanās, piemērošanās jaunajam laikmeta tendencēm ir vērojama arī Vītola laikabiedru – Alfrēda Kalniņa (1879–1951) un Jāņa Mediņa (1890–1966) radošajā izaugsmē. Rakstā par Alfrēda Kalniņa mūziku Vītols 1934. gadā atzīmē: *Savā no aizjūras nesen pārnestajā balvā – dziesmās [...] autors pat taisa soli uz ekspresionisma pusi, pavadījumos dažkārt ievodot brīvu viendabas akordu paralēles garākās virknēs apmēram franču modernistu Debisī un Ravela manierē. Bet vaļsirdīgi – šis savā ziņā mehanizētais kompozīcijas paņēmieni mazāk Kalniņa dabā. Tas stājas pretrunā ar psiholoģiski izsmalcināto karakterizēšanas veidu agrākajos Kalniņa darbos, top viegli ārišķīgs; neskatoties uz tieksmēm uz eksotismu, – pat pasauss [17: 263].*

Zīmīgā kārtā par spilgtākajiem jaunu ceļu aizsācējiem latviešu mūzikā 20. gadsimta sākumā top abu izcilo klasiķu – Dārziņa un Vītola – kopīgie skolnieki mūzikā, Ādolfs Ābele (1889–1967) un Jānis Zālītis (1884–1943). Abi skolotāji aizstāv klasiskās vērtības mākslā, tiek dēvēti par itin konservatīviem, nebūt ne progresīvu principu popularizētājiem, savukārt Ābele un Zālītis – Dārziņa privātskolnieki Rīgā un Vītola audzēkņi Pēterburgā – savās miniatūrās atklāj jaunā pārmaiņu gadsimta emocionāli sarežģīto, pretrunu plosīto garu. Abi ir ļoti prasīgi pret sevi, tādēļ sacerējuši nelielu skaitu skaņdarbu. Ābeles mieram un atturībai, folklorai tuvai rotaļībai jaunākais kolēģis Zālītis pretstata kaismīgas un satricinošas lappuses. Tieši Vītola vadībā viņš 1914. gadā komponē konservatorijas beigšanai paredzētu klavieresonāti. Savā dienasgrāmatā jaunais students atzīmē, ka modernais *kvartakordu* skaņuraksts sastop zināmu profesora neizpratni, tomēr darbs gūst atzinīgu novērtējumu eksāmenā. *Vispārīgi var redzēt, ka mana sonāte zināmā mērā ir izsaukusi konservatorijas teorētiķu sfērās mazu sensāciju [...]. Pat Vasilijs Vasiļjevičs [Kalafati] sūkstās, ka pirmais akords viņam esot iedūris mugurkaulā. [...] Priekš omulīgas iemidzināšanas, mīlie draugi, gan mūziku vairs šais laiks neraksta, to meklējiet pie citiem autoriem! [5: 80].*

Atmiņu rakstā par pārāgri aizsaulē aizgājušo skaņradi Vītols 1944. gadā atzīmē: *Zālītis bija nepārprotams progresists jau no viņa pirmajiem soļiem kompozīcijas laukā. Augdams revolucionāros laikos kā politiskajā, tā arī mākslas dzīvē, viņa sensiblais gars nenoslēdzās no tiem iespaidiem, kas no visām pusēm viņa prātu saviļņoja. Mākslā savus ceļus meklēdams, viņš nebijās ne skarbumu, ne pat galējību, bet nekad neapstājās savas – ne svešas – taisnības neatradis, vienalga, vai tā citam pa prātam vai ne [18: 18]. Meklējot savu ceļu mūzikā, Zālītis vairās no novitātes “par katru cenu”. [...] Reti – varbūt nekad viņa darbos nav manāmas mākslīgas kombinācijas tieksmes; ko viņš dod, tas dzīvo – izjūts, pārdzīvots, ne sausa prāta, bet pukstošas sirds apgarots, atzīst Vītols [18: 20]. Lūk, šāda, pārdomāta un dziļas iekšējas nepieciešamības raisīta modernitāte sastop sirmā skaņraža atbalstu; par vienu no *kreisākajiem* audzēkņiem – Albertu Jērumu – profesors esot izsacies: *Jērum, Jūs esat traks, bet...es jums uzticos [11: 623].* 1944. gadā, rakstā par Zālīti rezumējot savu pedagoģiskā darba pieredzi, Vītols atzīst: *ne jau īsajā pedagoga mūžā esmu novērojis daudzus talantus dīgštam, plaukstam, dažus gan arī agrā nogurumā vīstam. Un, gan**

absolūti nepretendējot uz nemaldību, šķiet, esmu arī mācījies izprast viņu ražošanas [jaunrades] nervu smalkākās vibrācijas, sevišķi sekojis tiem, kas jau agri nepacietīgi cenšas lauzt tās likumu važas, kuras šķietami viņiem atņem brīvo elpu. Starp tiem neapšaubāmi meklējamas visstiprākās dāvanas, no to vidus izaug vārdi, kas liek pasaulei uzklaustīties, izsauc skaļu piekrišanu no vienas, bet arī sīvu pretošanos no otras puses. Ja viņi īsti, tad agru vai vēl tie uzvar [18: 18].

* * *

Latviešu mūzikas ceļš pretī 20. gadsimta komplicētībai kopumā nav bijis gluds. Kāpēc tā? Cēloņus savulaik centies formulēt Tālivaldis Ķeniņš referātā *Latviešu mūzika starptautiskā perspektīvā*. Tajā viņš atzīmē latviešu – nelielas, svešu kultūru ielenkumā, grūtā cīņā patstāvību izcīnījušas nācijas – ceļu no mazām kordziesmām *a cappella* Fēliksa Mendelszona-Bartoldi stilā (tās palīdz veidot nacionālo pašapziņu, bet starptautiskā mērogā ir neglābjami novecojušas) līdz pakāpeniskai provinciālisma pārvarēšanai. Izceļot Igora Stravinska un Bēlas Bartoka spēju nacionālo apvienot ar laikmetīgo, Ķeniņš nožēlo, ka Latvijā šis ceļš jauno komponistu vidū tik ilgi palicis neievērots – daļēji tādēļ, ka Vītola kompozīcijas skolas principi balstās 19. gadsimta beigu estētiskajos uzskatos, daļēji arī tādēļ, ka, lai gan latviešu mūzika galvenokārt adresēta latviešu klausītājiem, viņu gaume un kultūrizglītības līmenis ievērojami atpaliek no pašu skaņražu mākslinieciskajiem kritērijiem; nepiedodami maz pirmās brīvvalsts laikā ir darīts, lai iepazīstinātu citas tautas ar mūsu sasniegumiem mūzikas laukā:

Latvija līdz pat neatkarības atgūšanai 20. gadsimta beigās neiesaistās Starptautiskajā jaunās mūzikas organizācijā, kuras biedri atskaņo savas kompozīcijas festivālu koncertos dažādās Eiropas pilsētās; nesūta savus skaņražus papildināties kompozīcijā citās mūzikas augstskolās. Lielais vokālo un instrumentālo miniatūru īpatsvars pieradinājis latviešu publiku pie vieglākā mūzikas uztveres ceļa, mudinot klausīties mūziku ar tekstu un nelielus programmatiskus skaņdarbus; daudz retāk vērojama iedziļināšanās vērīgu instrumentālu vai vokāli instrumentālu ciklu koncepcijās. Pirmie gadu desmiti *aiz dzelzs priekšvara* padomju ideoloģijas žņaugos un atšķirtībā no Rietumu pasaules mākslas tendencēm atsvieduši latviešu mākslas attīstību atpakaļ. Tie saistās ar politisku *izdzīvošanu* un pašsaglabāšanos laikmetā, kad globālā tematika, kādu sastopam, piemēram, Jāņa Ivanova *Varavīksnē* vai *Atlantīdā*, Jāņa Kalniņa *Hamletā* un atsevišķos citos skaņdarbos, nomainīta ar romantizēti optimistisku tautiskumu [21: 161–172].

Izceļot Albertu Jērumu kā pirmo latviešu modernistu ar noslieci uz atonalitāti, Ķeniņš secina: *Latviešu oriģinālmūzikas īsais mūžs sakņojies visnotaļ romantisma tradīcijās, kas īstenībā pieder pagājušam [19.] gadu simtenim, un pat brīvās Latvijas laikā skaņraži daudz neinteresējās par modernām tendencēm Vakareiropas mūzikā, kas atsavinājās no tonalitātes principiem, paverot ceļu politonalitātei, atonalīsimam, 12-toņu sistēmai un mikrotoņu mūzikai. Skrjabins un Debisī attīstīja visizsmalcinātāko harmonisko valodu, kas tomēr tika atmesta pavisam par labu disonancēm un čupskaņiem. Kontrapunkts atvērta brīvas durvis*

nebeidzamām līnējām kombinācijām, un melodiskās idejas aizstāja tematiska fragmentācija. Par visu vairāk attīstījās brīva ritmiska valoda gan metriskā, gan figurālā veidā. [...] latviešu mūzika laika garam allaž bijusi labu sprīdi iepakaļ. [...] Ar Alberta Jēruma parādīšanos latviešu mūzikā lielākā daļa pieminēto jauno vaibstu atklājas viņa skaņu rakstā. Nav tā, ka pirms viņa gluži neviens nebūtu jaunās metodes apsvēris. To varam vērot 30. gados gan Jāņa Zālīša, Jāņa Mediņa, Jāņa Kalniņa un Volfganga Dārziņa daiļradē, bet stipri piesardzīgā veidā, it kā baidoties par latviešu publikas reakciju [9: 1110].

Savukārt Arnolds Klotiņš 60. gados raksta par iesīkstējušā nacionālā romantisma tradīciju pārvarēšanu un tendenci mākslā reizē ar romantisma ideāliem atmetēt arī vispārhumānos ideālus [6]. Viņš uzsver domu, ka jaunās 20. gadsimta mūzikas strāvas – impresionisms, neoklasicisms, ekspresionisms – rodas kā antitēze iepriekšējiem virzieniem, bet ar laiku zaudē savu polemisko asumu un saplūst jaunā sintēzē ar pagātni kādā plašākā estētiskā un stilistiskā sistēmā. Runājot par modernāku uzskatu pakāpenisku ieviešanos, autors analizē Edmunda Goldšteina, Valtera Kaminska, Marģera Zariņa, Jāņa Ivanova Romualda Grīnblata u.c. komponistu devumu.

Un tomēr mūzikas vēstures gaita ļauj secināt: gan to latviešu skaņražu darbos, kas pēc Otrā pasaules kara atradās ārzemēs, gan, ar zināmu nokavēšanos, arī okupētajā Latvijā padomju varas politiskā *atkušņa* apstākļos ir noticis neatgriezenisks pavērsiens. Latviešu mūzika nostājusies uz laikmetīgas izteiksmes ceļa, iekļāvusies kopējā pasaules kontekstā un ieņēma stabilu vietu ne tikai vietējas nozīmes koncertzālēs. Tālivalža Ķeniņa, Gundara Pones, vēlāk arī Jāņa Ivanova, Romualda Kalsona, Pētera Vaska, Pētera Plakida, Maijas Einfeldes, Artura Maskata un daudzu jaunākas paaudzes latviešu komponistu starptautiskie panākumi liecina par sekošanu līdzīgai laika garam. Tie atspoguļo modernitātes kā nemitīgas atjaunotnes un klasisko tradīciju radošu sintēzi, 20. un 21. gadsimta stilistisko strāvotību apguvi un sava – sarežģīta un mūsdienu dzīves izjūtai atbilstoša – izteiksmes veida atradumu. Protams, šis mūzikas atjaunotnes un laikbiedru gaumes audzināšanas ceļš nav taisns un nemaldīgs vektors. Blakus novatoriskām, eksperimentāla rakstura kompozīcijām rodas demokrātiski, plašai dziesmusvētku auditorijai piemēroti skaņdarbi; pozitīvu ideālu meklējumos notikusi atgriešanās pie garīgās (sagrādās) mūzikas; daba un folklorā kā latviešu pasaulizjūtas kvintesence manifestējas kā pretstats civilizācijas nesto draudu un ekoloģiskās katastrofas priekšnojautām. Izmisums mijas ar cerību, ideāli tiek meklēti un atkal zaudēti, mainās skaistā un neglītā, labā un ļaunā izpratne. Latviešu mūzika uzrunā savus klausītājus arvien plašākā amplitūdā: tā top, mainās, pastāv un attīstās, meklējot arvien jaunu, novatorisku, modernu, laikmetam atbilstošu izpausmi.

EMERGING OF MODERNISM IN LATVIAN MUSIC AND JĀZEPS VĪTOLS

Anita Miķelsone

Summary

The 20th century features striking and irreversible changes in European history and culture. Pragmatism, existentialism, psychoanalysis, feminism and other phenomena are only some of the alterations in human perception. This process, which may also be called differently, is characterized by pluralism, abstractiveness from the historical context, the reality of life and nostalgia for the lost values.

One of the most widely known terms for it proves to be *modernism*. At the turn of the 19th and 20th century the rejuvenescence of art incorporated such trends as impressionism, expressionism, symbolism, fauvism, cubism, futurism, constructivism, dadaism, neoprimitivism and many others. Modernism as a notion reveals the diversity of the fragmentary awareness of the 20th century society, disclosing individual subjective feelings and strivings for the meaning of life in the metaphysical world. Every epoch has its own trend of modernism: new things turn old when something more novel comes to the foreground. Stable values don't become out-dated but turn into classics. Most of researchers of 20th century music interpret modernism as a refusal from the traditions of romanticism, as a transformation of tonality and emerging of new composition techniques in line with the changes of time in human perception.

Alienation among people caused by urban lifestyle, disappointment in technology and progress, confusion and loss of positive ideals manifest themselves most directly in the intensity of expressionism. The paradigm of the new age characterizes the refusal from tonality most vividly. Neoclassicism, neofolklorism, neoprimitivism, interest in exotic things, urbanism, vitality and philosophy of the game seem to be only several of the multiform trends of modernism in the world of music. Sometimes it is either a ruthless disclosure of the most urgent problems or withdrawal from reality. Composers of New Viennese School, Igor Stravinsky, *Les Six*, Béla Bartók and Sergei Prokofiev are the most distinguished representatives of this trend. Besides, such new tendencies always coexist together with more moderate ones, even within the creation of one particular composer.

Being linked with the formation of classical standards, the seeking for fundamental truth, the formation of the national self-assurance and being forced to listen to the actualities of global creative thinking, the situation of professional art and culture in Latvia in the 20th century is particularly complicated. The 20th century is the only century, incorporating Latvian professional music from starting from its origin up to the very end. This new culture of Latvian music originated in the age of romanticism, growing out of folklore, with an objectively epic mood of its own. At the turn of the century a group of composers emerged, writing music with a

focus of interpreting human psychology, which was certainly influenced by symbolism in contemporary poetry and other forms of art.

The beginning of the 20th century in the history of Latvia witnesses rather painful and tragic events, giving rise to disappointment and disillusionment. Such phenomena are usually linked with the process of decadence in art. In Germany it was after the revolution in 1848, in France – after the Commune of Paris, in Russia and Latvia, integrated into it – after the defeat of the revolution in 1905. Intelligentsia at such moments turns away from the reality of life, from the insipid taste of the crowd, giving rise to scepticism, irony, grotesque and seeking for values within the artist's inner self. Such an approach characterizes decadence as one of the initial manifestations of modernism. The ideals of love and beauty are substituted by low and primitive instincts and glorification of the pleasures of life.

The stylistics of romanticism in Latvian music in the first half of the 20th century is substantially influenced by the elements of impressionism, expressionism and neoclassicism. One of the first to experience the newly-formed historical situation, the loneliness caused by the estrangement from the urban mode of life and loss of enthusiasm rooted in the patriarchal national entity is Emīls Dārziņš (1875–1910). The serene and dolorous mood of Dārziņš compositions, his lyrical sensitive zeal and intonations of urban folklore give way to fresh winds in Latvian music, having some common features with decadence in literature and *Art nouveau* in architecture. However, the simple language of his music is far from the expression of West European modernism. There is an apprehension of modernism, but the adequate realization of it still remains the task of his music students, later – Latvian composers Ādolfs Ābele and Jānis Zālītis.

The present article places more emphasis on the attitude of Jāzeps Vītols (1863–1948), the patriarch of Latvian music towards modernism. The topicality of the theme is determined by the great significance of this outstanding personality in the formation of Latvian school of composition. Traditionally, Jāzeps Vītols is considered to be a rather conservative composer and in many respects such an assessment can be approved of. However, things are not as unambiguous as they seem from the first sight because both his opinion and music are indicative of the composer's interest in the new trends, exceeding the boundaries of romanticism.

The reserved attitude of composer, teacher and conductor Jāzeps Vītols towards the new tendencies of music in the 20th century stems from realistic traditions of the Russian group of composers, called *The Mighty Handful* (*The Five*) and followers of their ideas like Aleksander Glazunov and Anatoly Lyadov.

Jāzeps Vītols holds the opinion that the Third symphony by Aleksander Skrjabin with its ecstatic enthusiasm is already too close to French decadence. After listening to the *Poem of Ecstasy* the reviewer admits the following: in order to enjoy this kind of shouting one obviously needs futuristic ears. Those who have them may be lucky. But *Prometheus* comes to the following conclusion: the physical device called ear cannot change

within one day, even in our century such readjustment needs years to be implemented [17: 140].

Vītols aesthetic views are featured by the declining of Arnold Schönberg from such notions as *nice* and *ugly*, when art becomes devoid of joy, provided by the hope to reveal within this logic a new and much more elevated beauty [17: 103].

As to the music of Claude Debussy, Jāzeps Vītols believes that it lacks a directly stated primary meaning: [...] *it is impossible to look into kaleidoscope for long, because you are getting tired. What you see there is only optical illusion, without any meaning, blood or soul* [17: 149].

However, after the *culture shock* experienced in St. Petersburg at the beginning of the 20th century the classical style of Jāzeps Vītols music becomes more refined, especially in his vocal lyrics – the most subjective, nuanced and varied genre of his creation. In some of his creations the element of harmony becomes increasingly less marked and exquisite. The song *The Dream of an Orchid* (*Orhidejas sapnis* Op. 50 #4, 1918) for a solo voice, inspired by the lyrics by Fricis Bārda is rich in expressionistic and fantastic images, where a romantically sapless, tranquil and glowing vision literally explodes, transforming into quite a different kind of music – tense and strenuous, being congenial to *Salome* and *Electra* by Richard Strauss. Particularly tense and psychologically complicated proves to be opus 61, written in 1923. The recited monologue *Nightmare* (*Murgi*) based on the lyrics by Andrejs Kurcijs demands music which is so much permeated with discordant notes that in some places it is wavering on atonality.

Contrary to the above brightly impressionistic richness in colouring should be mentioned. It can be sensed in several pieces by Jāzeps Vītols – in the filigree and cool daintiness of orchestra suite *Jewels* (*Dārgakmeņi*, 1924) which is akin to the French music for ballet performances; in the subtle colouring of the introductory piano part for the solo song *Misty days* (*Miglainas dienas* Op. 53 #2) based on the lyrics by Edvards Vulfs (1919) as well as in the song *Melodies* (*Melodijas*) based on the lyrics by Jānis Sudrabkalns and composed in 1933, where a whole-tone scale gives rise to an ascending uniformity of pedal-merging sounds. Everything that has been said here leads to the conclusion that new trends of the 20th century still have gradually found reflection also in the music of Jāzeps Vītols, although he himself might not even have perceived it.

Literatūra

1. Austriņš, Antons. *Emīla Dārziņa traģēdija // Emīls Dārziņš. Raksti. Atmiņas par Emīlu Dārziņu*. Rīga: Liesma, 1975, 328.–331. lpp.
2. Dārziņš, Emīls. *Ceļa jūtis // Mēness meti, saules stīga. Emīls Dārziņš / Sast. Zane Gailīte*. Rīga: Pils, 2006, 220.–226. lpp.
3. Graubiņš, Jēkabs. *Jāzepa Vītola tautasdziesmu harmonizējumi // Jāzeps Vītols / Sast. Jēkabs Graubiņš*. Rīga: Latvju Grāmata, 1944, 404.–420. lpp.
4. Gruzna, Pāvils. *Jurjānu Pāvula izrīkotais simfoniju koncerts // Balss*. 1906, 4. septembris.

5. Jāņa Zālīša dienasgrāmatas fragmenti // Jānis Zālītis atmiņās un apcerēs, dienasgrāmatas lappusēs, vēstulēs / Sast. un komentāru autore Vizbulīte Bērziņa. Rīga: Zinātne, 1984, 65.–83. lpp.
6. Klotiņš, Arnolds. *Par mūsu mūzikas šodien* // *Latviešu mūzika*, 5 / Sakārtojuši Arvīds Darkevics un Ludvigs Kārklīšs. Rīga: Liesma, 1966, 7.–46. lpp.
7. Kursīte, Janīna. *Latviešu dekadence. Dzeja* // Grāmata. 1991, 3. nr., 15.–20. lpp.
8. Kūle, Maija; Kūlis, Rihards. *Filosofija* / 3. izdevums. Rīga: Zvaigzne ABC, 1998.
9. Ķeniņš, Tālovaldis. *Alberts Jērums – pirmais latviešu XX gadsimta komponists* // *Latvju mūzika* / Periodisks rakstu krājums. Red. Roberts Zuika. Apgādātāji: Latviešu koru apvienība ASV un Latviešu dziesmu svētku biedrība Kanādā. 1981, 12. nr., 1110.–1122. lpp.
10. Lamberga, Dace. *Klasiskais modernisms. Latvijas glezniecība 20. gadsimta sākumā*. Rīga: Neputns, 2004.
11. *Olimpā bez lifta. Grāmata par komponista Alberta Jēruma dzīvi* / Sakārtotāja Inga Jēruma, red. Jāņa Jēruma-Grīnberga. Rīga: Musica Baltica, 1996.
12. Pass, Oktavio. *Tagadni meklējot* / No spāņu valodas tulkojis Leons Briedis // Grāmata. 1991, 12. nr., 38.–45. lpp.
13. Rubenis, Andris. *20. gadsimta kultūra Eiropā*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2004.
14. Tabūns, Bronislavs. *Modernisma virzieni latviešu literatūrā*. Rīga: Zinātne, 2003.
15. Vēriņa, Sofija. *Jāzeps Vītols – komponists un pedagogs*. Rīga: Avots, 1991.
16. Vītols, Jāzeps. *Mana koradziesma* // *Jāzeps Vītols. Kopotas dziesmas jauktiem, vīru un sievu koriem a cappella*. Rīga: Latvijas Skaņražu kopa, 1933, 289.–293. lpp.
17. Vītols, Jāzeps. *Raksti* / Sast. un komentāru autore Vija Muške. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1964.
18. Vītols, Jāzeps. *Zālītis – komponists* // *Jānis Zālītis atmiņās un apcerēs, dienasgrāmatas lappusēs, vēstulēs* / Sast. un komentāru autore Vizbulīte Bērziņa. Rīga: Zinātne, 1984, 14.–31. lpp.
19. Zālītis, Ed[uards u.c.] *Mūsu mākslas motīvi* // *Dzelme*. 1906, 5. nr., 193.–197. lpp.
20. Zālītis, Jānis. *J. Vītols kā solodziesmu komponists* // *Zālītis, Jānis. Raksti* / Sast. Milda Zālīte. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1960, 148.–164. lpp.
21. Zemzare, Ingrīda. *Tālovaldis Ķeniņš. Starp divām pasaulēm*. Rīga: Garā pupa, 1994.

Jānis Ivanovs. Solodziesmas *Arāja ticība* pirmiespiedums (fragments).
Rīga: P. Neldners, 20. gadsimta
30. gadi

Arāja ticība

Raimonds Bēbris.



57-38139

Jānis Jvanovs.

Moderato

Sir - mit, ar va-ro-ņu le - - me - si

ar - sim mēs ze - mes krū - - ti... vai tu mūs cīņ-lau-kos

ne - ne-si Tāv-ze-mei klājās kad grū - ti? Ro - - kam,

rit. a tempo