

## Joprojām romantisms...

### Dažas būtiskas raksturiezīmes latviešu mūsdienu simfoniskajā mūzikā

Kopš 20. gadsimta 70. gadiem līdz pat tā izskaņai kā viens no nozīmīgākajiem pavērsieniem laikmetīgās mūzikas attīstībā bieži ir minēta romantisma estētikas atjaunotne. Pats daiļrades process ir devis pietiekami daudz argumentu šādai atziņai, apliecinot būtiskas izmaiņas daudzu komponistu pasaules uzskatā un tā mākslinieciskajā atspoguļojumā. Interessants un pazīstams vēsturisks fakts ir, piemēram, publikācija respektablajā žurnālā *Neue Zeitschrift für Musik* (1979), kurā apkopoti tālaika vācu jaunās paaudzes komponistu raksti ar kopīgu nosaukumu *Junge Avantgarde (Jaunais avangards)* un vienojošu devīzi *Vairāk muzikalitātes! Vairāk emocionalitātes! Vairāk vienkāršības!* [3]. Tādējādi pausta vēlme radīt alternatīvu iepriekšējās desmitgadēs uzplaukušā avangarda mūzikas valodas sarežģītībai un pārlietu abstraktajam saturam.

*Vairāk vienkāršības* – tas pirmām kārtām ir aicinājums uz introvertu meditāciju, galveno lomu atvēlot liriska vēstījuma izteiksmei un emocionālam pārdzīvojumam. Lai to sasniegtu, priekšplānā izvirzās jauna mūzikas valoda, kas savā būtībā ir antipods avangarda sarežģītajām struktūrām un polistilistiskas rakstības raibajam, dažādus ārēji nesaderīgi slāņus vienojošajam skaņurakstam. Šo pavērsieni savulaik precīzi ir formulējis Arnolds Klotiņš: *Jaunas, laikmetīgas muzikālās izteiksmes akcents pārvietojas no mainīgā un sarežģītā uz stabilo un relatīvi vienkāršo, kas atbilst sabiedrības apziņā atdzimušajai prasībai dzīves norišu straujās plūsmas nestās vērtības pārbaudīt pie cilvēces un cilvēka dvēseles ilglaicīgās, mūžīgās pieredzes. Tas, protams, ver vārtus arī romantismam* [4, 9].

Latviešu mūzikā šis process, kura aizsākumi meklējami 70. un 80. gadu mijā, līdz šodienai ir attīstījies ļoti plaši. Par to spilgti liecina 90. gadu simfoniskās mūzikas panorāma, kurā grodi iezīmējas daudzi interesanti, apjomīgi darbi simfonijas un instrumentālā koncerta žanrā. Dominējošo lomu gūst liriski subjektīva izteiksme, kas apveltīta ar dažādām dramaturģiskajām funkcijām, psiholoģiska dramatisma caurausta tēlainība, relatīvi vienkārša mūzikas valoda – tās ir svarīgākās stila iezīmes, kas

kopīgas dažādu žanru darbiem. Turklāt šīs īpašības joprojām ir raksturīgas gan komponistiem, kuri simfoniskajā mūzikā debitēja vēl 60. gadu beigās un 70. gadu sākumā (Pēteris Plakidis, Imants Zemzaris), arī 70. gadu vidū un 80. gados (Juris Karlsons, Arturs Maskats, Selga Mence, Pēteris Vasks), gan tikai pēdējā desmitgadē daiļrades briedumu sasniegušajiem kolēģiem. Pēdējo vidū ar interesantiem meklējumiem dažādos žanros sevišķi izceļas Riharda Dubras, Roberta Liedes un Andra Vecumnieka jaunrade.

Autori, kas pievērsušies latviešu simfoniskās mūzikas analīzei un apcerei, savās publikācijās bieži lietojuši *neoromantisma* jēdzienu. Kas ir šī stila būtiskākās iezīmes 20. gadsimta izskaņā – par to īsumā šajā rakstā. Nepretendēju uz vispusīgu neoromantisma analīzi, jo tā izpēte muzikoloģijā pašlaik ir tikai sākumstadijā. Tomēr svarīgi būtu apzināties, kas šai spilgtajai parādībai ir vistipiskākais.

Kopumā romantismam raksturīgo tēlaino kolīziju aktualizēšanās ir kļuvusi par latviešu mūsdienu simfoniskās mūzikas stila neatņemamu sastāvdaļu. Daudzus skaņdarbus konceptuālā līmenī nepārprotami vieno vairākas iezīmes.

Galvenā no tām ir 20. gadsimta 70.–80. gados vērojamā dažādu paaudžu komponistu tieksme pasvītrot duālistiski subjektīvu apkārtējās pasaules izjūtu, kas bija raksturīgi arī 19. gadsimta simfonismam. Gan iepriekšējās desmitgadēs, gan jo sevišķi 90. gados latviešu simfoniskās mūzikas apjomīgāko darbu satura dominante ir romantisma estētikai kopumā piemītoša īpašība – centieni pretstatīt ideālu realitātei, kurā tas nav sasniedzams, un abu šo sfēru nesavienojamību uztvert kā skaudras ekspresijas izraisītu dažādu tēlu sadursmi.

Protams, iepriekšminētā un romantisma estētikai raksturīgā tēlainā kolīzija izpaužas ar dažādu intensitāti – tā var ietvert gan pilnīgu ideāla noliegumu un ekspresionistiski sakāpinātu šīs situācijas modelējumu, gan ideāla izvirzīšanu kā pāri visam stāvošu, nezūdošu vērtību, uz kuru vienmēr jātiecas. Te jānorāda uz vairākām paralēlēm ar 19. gadsimta simfoniskajai mūzikai tipisko žanru loku un dažādu žanru pašizteiksmes iespējām.

Gan 70.–80. gados ienākusī paaudze, gan 90. gadu debitanti ir sacerējuši virkni konceptuāli apjomīgu un tēlainiem konfliktiem bagātu darbu simfonijas un instrumentālā koncerta žanrā (J. Karlsons, A. Maskats, P. Vasks, A. Vecumnieks),

pievērsušies arī dažādiem poēmas žanra traktējumiem (P. Plakidis, S. Mence, I. Zemzaris), savdabīgi turpinot 19. gadsimta romantisma stilam iezīmīgo dabas un kultūras pretstāves vai saplūsmes ideju. Šajā žanru panorāmā ir labi redzama dažu būtisku latviešu simfoniskās mūzikas tradīciju atjaunotne. Tomēr ne mazāk svarīgs ir vispārējais laikmeta stilistiskais konteksts, kādā rodas un attīstās neoromantisms. Šī aspekta nozīme ļauj daudz skaidrāk izprast 20. gadsimta jaunā romantisma estētiku.

Kā jau teikts, 20. gadsimta 70. gadi ir patiesi nozīmīgs pavērsiena punkts dažādu pasaules valstu mūzikas attīstībā. Tas atspoguļo nepārprotamu reakciju uz avangarda piedāvāto mūzikas modeli. Taču, ja prasību pēc vienkāršības un emocionalitātes izprotam kā atgriešanos pie jau bijušām vērtībām, modificējot tās jaunā veidolā, tad neoromantisms šajā kontekstā ir uztverams kā savdabīgs stils – alūzija. Respektīvi, tiek sacerēti skaņdarbi, kuru pamatā nav 19. gadsimta mūzikas valodas stilizācija vai konkrēti citāti, tomēr ar radniecīgiem izteiksmes līdzekļiem panākts stilistiskās līdzības efekts.

Salīdzinot ar 50.–60. gadu un 70. gadu sākuma avangarda sarežģītajām struktūrām vai polistilistisko rakstību, kurā dažādu laikmetu materiāli pirmajā mirklī rada šķietamu krasas nesavienojamības efektu, neoromantisms atstāj daudz viendabīgāku iespaidu. Tajā atrodami gan atsevišķi avangarda (piemēram, sonorikas, aleatorikas), gan polistilistiskās rakstības elementi (dažādu laikmetu žanru un žanriskuma apvienojums), gan arī 20. gadsimta vidū vairāku jauno kompozīcijas tehniku piekritēju noliegtais tonālais un modālais mūzikas pamats, atgriešanās pie tradicionāliem vai tradīcijās balstītiem risinājumiem mūzikas faktūrā, melodikā un tematisma izveidē.

Iepriekšminēto stilistisko ievirzi atspoguļo, piemēram, P. Plakida 70.–80. gadu poēmas žanram tuvie sacerējumi *Koncerts balāde* divām vijolēm, klavierēm un stīgu orķestrim, kā arī *Leģenda* un *Dziedājums* simfoniskajam orķestrim. Īpatnēju mūzikas valodu ir radījis P. Vasks, apvienojot senākiem laikmetiem raksturīgu izteiksmes lakonismu ar lirisku melodiku un korāļa žanram radniecīgu faktūras risinājumu, ko papildina sonora skanējuma ekspresivitāte; starp piemēriem jāmin tādi spilgti 80. gadu opusi kā *Vēstījums* stīgu orķestrim, sitaminstrumentiem un divām klavierēm, *Lauda* simfoniskajam orķestrim, *Koncerts angļu ragam* un orķestrim. 19. gadsimta

vēlīnā romantisma stilistikai tuva 80. gadu sākumā sacerētā J. Karlsona Simfonija, kuras tēlainajā iecerē jūtama līdzība ar Gustava Mālera simfoniskajām tradīcijām.

Teiktais liecina, ka neoromantisms 20. gadsimta pēdējā trešdaļā, no vienas puses, atjauno interesi par klasiskajiem simfoniskās mūzikas žanriem (simfoniju, instrumentālo koncertu, poēmu) to romantiskajā izpratnē. Respektīvi, šie žanri tiek traktēti kā izvērsti konceptuālas formas sacerējumi, kuru tēlainībā dažādi atspoguļojas romantisma estētikai raksturīgā vadlīnija – ideāls skaistums un tā neatbilstība apkārtējai realitātei. Saasinātu tvērumu gūst tēmas, kas 19. gadsimtā romantisma virziena mākslā piederēja pie vissvarīgākajām – cilvēks un daba, cilvēks un urbanizācijas radītās sekas, cilvēcisku šaubu un pārļaicīgu ētisko nostādņu pretstats. Acīmredzot šīs tematikas atgriešanās 20. gadsimta izskaņā ir saistīta ar līdzīgu problēmu aktualizēšanos sabiedrībā, vidē un citās jomās, kuru norises netiešā veidā atbalsojas mākslas darbā.

Savukārt neoromantiskā mūzikas valoda, ja to salīdzina ar 20. gadsimta vidū aktuālo avangardu, kontekstuāli šķiet daudz vienkāršāka. Tomēr šī vienkāršība ir iluzora, jo tā bieži prasa detalizētāk iedziļināties skaņā kā pašvērtībā un liriskās melodikas emocionālajā bagātībā. Turklāt šajā ziņā neoromantisma mūzikas valoda ir cieši saistīta arī ar citām 20. gadsimta pēdējās trijās desmitgadēs strauji uzplaukušām tendencēm.

Piemēram, minimālisma ietekmē ir tapušas vairākas kompozīcijas, kuras vērstas uz emocionālu atvērtību un ilgstošu viena afekta izbaudīšanu. Spilgti piemēri latviešu mūzikā šai ziņā ir Georga Pelēča instrumentālie kameropusi un simfoniskie darbi. Te gan jāpiebilst, ka minimālismam tipiskie saskaņu vai melodiju repetīcijas paņēmieni, saplūstot ar citu rakstības paņēmieni elementiem, viņa mūzikā rod individuālu un neatkārtojamu stilistisko veidolu.

Šeit jāpiemin arī kāda parādība, kas muzikoloģijā vēl nav guvusi vispusīgu un pietiekami plašu izvērtējumu. *Jaunā vienkāršība* pēdējo gadu publicistikā bieži tiek apzīmēta kā viens no dominējošajiem mūzikas strāvojumiem 20. gadsimta izskaņā. Taču, kamēr nav detalizētāku analītisko pētījumu, *jaunā vienkāršība* drīzāk uztverama kā šī laikposma mūzikas stilistiskais fons, uz kura pamata ir attīstījušies dažādi, vairāk vai mazāk radniecīgi strāvājumi. To skaitā arī neoromantisms, kura saikni ar

19. gadsimta romantismu apliecina vairāku skaņdarbu tēlainā koncepcija, žanriskais veidols un mūzikas valoda, kas atsauc atmiņā atsevišķas pirmsavangarda mūzikai tipiskas īpašības.

20. gadsimta 90. gadu latviešu simfoniskā jaunrade ļoti spilgti apliecina vēršanos pie romantisma estētikas un tās stilistiskajām vērtībām. Var teikt, ka pagājušā gadsimta pēdējā desmitgade ir pārliecinošs neoromantisma tendences uzplaukums. Šajā laikposmā radīti vairāki nozīmīgi opusi, kuru romantiskā orientācija izpaužas dažādos stilistiskos risinājumos. Kopumā var izcelt trīs neoromantisma tendences. Pirmo pārstāv apjomīgas simfonijas un instrumentālie koncerti, kuriem raksturīgs konfliktējošs dramatisms un dažādu tēlaino sfēru pretstatījums. Otrai tendencei raksturīga daudz introvertāka, liriski emocionāla izteiksme un tuvība kamerstilam. Savukārt trešā tendence izpaužas kā atsevišķu skaņdarbu radniecība romantisma laikmeta poēmas žanram. Katra no šīm parādību grupām atspoguļo neoromantisma stila daudzveidīgā traktējuma iespējas.

P i r m ā tendence romantisma pasaules uzskatam raksturīgo konfliktu par ideāla nesasniedzamību parasti ataino vispārināti cildenā skatījumā. Postulētais ideāls uztverams kā negaidīta atklāsme, uz kuru nemitīgi jātiecas.

Šāda tēlainā programma nepārprotami piemīt P. Vaska Otrajai simfonijai (1998). Tematisms, kas simbolizē uzbrūkoša ļaunuma tēlu, ietonēts mazliet austrumnieciskā kolorītā; šis materiāls nemitīgi atduras pret smeldzīgu dziedājumu, kas pāraug ekspresīvā aicinājumā. Kad simfonijas kodā ieskanas latviešu tautasdziesmas intonācijām radniecīga un minorīgi smeldzīga tēma, tā iegūst gluži simbolisku jēgu. Šāds pavērsiens nav attēlotā konflikta atrisinājums. Drīzāk tas ir aicinājums neaizmirst nozīmīgas vērtības, lai cik arī grūti tas šobrīd nebūtu.

Divu tēlaino sfēru pasvītrots pretstatījums P. Vaska Otrajā simfonijā liecina arī par individuālu žanra un formas traktējumu. Lēnas apceres un aktīvas darbības zonas, kas palikušas no klasiskā četrdaļu cikla un arī vēsturiskajā attīstībā saglabājušas savu galveno dramaturģisko nozīmi, simfonijā pastāvīgi mijas, radot t. s. montāžveida dramaturģijas iespaidu. Svarīgs ir nevis divu galveno tematismu un ar tiem saistīto tēlu aktīvas pretstāves moments, bet gan katra tēla iekšējā attīstība, izaugsme, kas pakāpeniski sasniedz polāru kontrastu un fināla fāzē izskan kā interesants kauzāls

rezultāts. Turklāt, ņemot vērā dramaturģiskās ieceres īpašo nozīmi (tā ir skaidri atšifrējama detalizētākā skaņdarba analīzē), P. Vaska Otro simfoniju var uzskatīt par spilgtu individuālās dramaturģiskās formas paraugu.

Interesanti, ka līdzīgs tēlainais un stilistiskais modelis ir īstenots P. Vaska Koncertā čellam un orķestrim (1994). Reprerentatīvs koncertiskums tajā aizstāts ar daudzšķautņainu solista monologu, iezīmīga ir arī čella balss saplūsme ar ekspresīvo orķestra skanējumu. Tāpat kā Otrajā simfonijā, arī Koncertā tēlainā konflikta attīstība vērsta uz daudznozīmīgi interpretējamu izskaņu. Fināla noslēgums veidots kā katarse; atsevišķās balsīs ieslēptais *Pūt vējiņi* motīvs ir tēlainis atradums, kas kā pirmajā mirklī neredzams semantisks vaibsts vēsta par visiem nozīmīgām vērtībām. Un tieši tautasdziesmas intonācijas ļauj Koncerta nobeigumu saglabāt atmiņā kā gaišu noskaņu caurvītu vēsti.

Citā rakursā romantismam raksturīgais konflikts risināts A. Vecumnieka kompozīcijā *Sinfonia A* (1991) un A. Maskata Simfonijā (2000/2002). Divu sfēru nesavienojamība A. Vecumnieka lieldarbā atspoguļota, plaši izmantojot pazīstamu un aprobētu 20. gadsimta kompozīcijas tehniku (sonorikas, polimodalitātes) sintēzi. Sarežģītajā daudzbalssu faktūrā iezīmējas arī tēlu polifonija. Kā polāri pretmeti akcentēta sonori aleatoriskā disonansē izteikta stihija un lēnā tempā izklāstīts, senlaicīgam korālim tuvs, liriski ekspresīvs materiāls.

Interesanti, ka abu tēlu sadursme apjomīgajā piecdaļu simfonijā veidota dialektiskas attīstības ietvaros. Tematiskā arka, kas apvieno simfonijas ievada pirmās taktis un noslēgumu, nevis *pieliek punktu* šai mūzikas drāmai, bet gan ļauj saglabāt atmiņā nebeidzamas daudzpunktes izjūtu. Sonoro trokšņu efekti, ar kuriem simfonija sākas un beidzas, nav tikai atgriešanās pie sākotnējās pozīcijas un tās apstiprinājums.

Šāda izskaņas strukturālā nesakārtotība, kas panākta ar tīri muzikāliem līdzekļiem, ļauj saglabāt pārliecību, ka iespējams arī turpinājums, kurā nav izslēgta lakoniski vienkāršā un smeldzīgā dziedājuma atjaunotne. Tādējādi tiek apliecināts skaņdarba iekšējās un ārējās formas atklātums. Kā zināms, arī šī iezīme pakāpeniski izkristalizējās romantisma simfonismā un savu uzplaukumu piedzīvoja galvenokārt 20. gadsimtā.

Daudz intīmāks un vienlaikus psiholoģiski sarežģītāks ir A. Maskata Simfonijā ietērptais vēstījums. Tajā skaidri iezīmētā pretruna starp savu *es* un apkārtējo realitāti (netiešs tās apliecinājums ir komponista izraudzītajās P. P. Pazolīni un B. Mikelandželo vārsnās rodamā rezignācija) gūst tīri ireālu risinājumu. Fināla daiļskanīgā vīzija kora un orķestra balsu impresionistiskajā krāšņumā (prasmīga operēšana ar kompleksās balssvirzes tembrāli daudzveidīgajām iespējām un savdabīgu vertikālo struktūru skaniskajiem efektiem), ticība postulētajām vērtībām sasaucas arī ar izraudzīto Mikelandželo vārsmu lirisko intimitāti (tās citētas Oresta Silabrieža atdzejojumā) –

*Manas acis alkst tvert visu daiļo,  
Un dvēsele – apskaidrību.  
Nav acīm un dvēselei cita spēka uz debesīm tiekties,  
Kā apbrīnot daili.  
No vistālākām zvaigznēm līst gaisma un ilgoties liek,  
Tās vārds ir mīlestība.  
Un tikai tai sejai, kurā acis mirdz līdzīgi zvaigznēm,  
Ir tik skaidra sirds, kas spēj patiesu padomu sniegt,  
Mīlai atvērt un liesmainās ugunis ārdīt.*

Kopumā mūzikas valodas tonālā vienkāršība un formveides skaidrība, pat elementārais risinājums (strofiskums) liek uztvert tēlu kā neparasti caurspīdīgu un vienlaikus visai distancētu. Sevišķi pēc dramatiskā kāpinājuma un asi konfliktējošās ievirzes, kas dominējusi Simfonijas pirmajās trijās daļās. To ietvaros pirmā tēlu grupa, kas veidota skarbu izsaucienu un aprautu motīvu vidē, mijas ar otru sfēru, kas iekļauta nemitīgi *irstoša* valša metroritmiskajā struktūrā, taču šis process negūst skaidri apjaušamu atrisinājumu. Tieši tāpēc finālā notikusī pārorientēšanās uz citu esamības izjūtu šķiet vienlaikus gan likumsakarīga, gan negaidīta.

Tomēr pretstatā P. Vaska un A. Vecumnieka simfoniju izskaņām, kuras ietver tēlainu vispārinājumu, A. Maskats arī savas kompozīcijas beigu posmu veidojis liriski subjektīvā izteiksmē. Romantisma dilemma tiek konsekventi saglabāta. Turklāt tēlainais atrisinājums nebūt neatspoguļo fatālismu vai ļaušanos kādai *augstākai varai*, bet gan apliecina pozitīvu ideālu, zināmā mērā tas nogludina iekšējās pretrunas un to izpaušmes.

Pirmo iepriekšminēto neoromantisma tendenci noteikti pārstāv arī viens no 21. gadsimta latviešu simfoniskajiem darbiem, J. Karlsona *Koncerts simfonija* divām klavierēm un orķestrim (2001). Dažādu psiholoģisko stāvokļu modelējums un īpaša pievēršanās izteiksmes līdzekļu detalizētai attīstībai šajā darbā ir īstenota ar komponistam piemītošo augsto meistarību. Grafisku līniju piesātinātajā faktūrā iezīmējas virzība uz arvien lielāku saasinājumu, kas atrisinās smeldzīgi dziedošajā, klusinātajā izskaņā. Lai gan tiešas paralēles rast ir grūti, tomēr arī šī kompozīcija rosina zināmas asociācijas ar P. Plakida (piemēram, poēma *Atskatīšanās un Variācijas* simfoniskajam orķestrim) un P. Vaska (*Otrā simfonija, Koncerts čellam un orķestrim*) mūzikas noskaņām.

Tendence uz padziļinātu apceri, kas īstenota ar vienkāršiem izteiksmes līdzekļiem, ir viena no J. Karlsona 90. gadu simfoniskās jaunrades raksturīgākajām šķautnēm. Tajā pakāpeniski izkristalizējies tēlainais modelis, kam tipiska meditatīvā noskaņā veidota izskaņas fāze. Tā ietver vai nu dažādu tēlaino līniju vienlaicīgas (polifonas) attīstības rezumējumu kā opusā *Klusumā dzimstošās dzīvības balss* pūšaminstrumentu orķestrim (1994), vai arī ārēji statisku, bet iekšēji ļoti dinamisku apceres pamattēzes apliecinājumu kā poētiskajā *Vakara lūgšanā* stīgu orķestrim (1999).

*Koncertā simfonijā* šis modelis guvis spilgtu dramatisku izvērsumu. Sākotnēji disonantā izteiksme pakāpeniski sasniedz visai asu kulmināciju, ko noslēguma posmā nomaina labskanīgi konsonants, ilgstoši izbaudīts dziedājums. Ar šādu negaidītu stilistisko kontrastu tiek reljefi izgaismoti tēlainās attīstības dziļākie slāņi, kuros intelektuāli izsmalcinātas skaņuraksta struktūras mijas ar vienkāršā melodiskā balstīta lirisku izteiksmi, turklāt tieši pēdējā iegūst galveno lomu noslēgumā. Jāpiezīmē, ka šāda izteiksme J. Karlsona daiļradē 90. gados ir radusi sevišķi daudzveidīgus iemiesojumus.

O t r a iepriekš ieskicētā neoromantisma tendence latviešu jaunākajā simfoniskajā mūzikā saistīta ar ievērojami introvertāku liriku. Izteiksmes kamerstils un īpašs atsevišķu detaļu izcēlums padara šo strāvojumu ļoti viendabīgu, un stilistiska radniecība tā ietvaros izpaužas daudz spilgtāk. Kā zināms, jau 20. gadsimta 70. gadu nogalē un 80. gados atsevišķas kameramūzikas iezīmes savos orķestra darbos



pārtvēruši gan P. Plakidis (piemēram, Koncerts divām obojām un stīgu orķestrim, jau minētais *Koncerts balāde*), gan P. Vasks (*Cantabile per archi, Musica dolorosa* stīgu orķestrim), gan I. Zemzaris (*Dauka* kamerorķestrim). Līdzās jau pietiekami pazīstamajiem un aprobētajiem neoklasicisma paņēmieniem viņi meklējuši jaunas skanējuma formas.

90. gados šo līniju savā jaunradē ļoti konsekventi ir turpinājis izkopt P. Vasks. Viņa Pirmo simfoniju *Balsis* (1991), Koncertu vijolei un stīgu orķestrim *Tālā gaisma* (1997), miniatūras *Adagio* (1996) un *Musica adventus* (1996) stīgu orķestrim stilistiski vieno meditatīva un pakāpeniski izaudzēta ekspresija. Liriska spriedze šajās kompozīcijās mijas ar gaišo noskaņu nesteidzīgu izbaudīšanu. Ārējās darbības tēlojums atvirzīts otrajā plānā, galvenā uzmanība pievērsta nelielu motīvu atkārtojumam un ilgstošai izaugsmei. Simfonijas *Balsis* otrajā daļā tādējādi izdodas radīt ļoti īpatnēju noskaņu un panākt ārēji statiska tēla iekšējās attīstības dinamiku – tās pamatā ir melodisko impulsu izplešanās faktūras vertikālē un horizontālē, vienlaikus nezaudējot to sākotnējo veidolu.

Interesanti, ka daudzējādā ziņā līdzīgi orientēta stilistika ir sastopama pagājušās desmitgades debitanta R. Dubras simfoniskajā daiļradē. Simfonijas žanrs tajā ieņem nozīmīgu vietu. To apliecina četras 90. gadu pirmajā pusē sacerētās viendaļas simfonijas ar kopīgu virsrakstu *Mazās simfonijas – Mūzika cerību miglā, Himna skrejošiem sapņiem, Dievišķo staru blāzma, Sinfonia*. Šie darbi, līdzīgi kā kamersimfonija *Sitivit anima mea* baritona balsij, angļu ragam, astoņiem čelliem un diviem kontrabasiem (1996), koncerts orķestrim ar klavierēm *Izgaistošo apvāršņu atklāšana* (1991) un koncerts marimbai ar stīgu orķestri *Mūžīgās ilgošanās gaisma* (1999), apliecina: R. Dubra blakus P. Vaskam visintensīvāk ir turpinājis izkopt tādu mūsdienu simfoniskās mūzikas šķautni kā apcerīga, izteiksmes līdzekļu ziņā ekonomiska lirikas atklāsme, taču to viņš darījis ar vienīgi sev raksturīgām niansēm un domāšanas savdabību.

Piemēram, simfonijā *Dievišķo staru blāzma* var rast virkni R. Dubras mūzikai kopumā piemītošu iezīmju. Tēlainā plāksnē šeit minama skaņdarba pacilātā gaisotne, kas gūst krešendoveida dramaturģisko izaugsmi – vērojama pakāpeniska virzība uz dinamiski piesātinātu kulmināciju izskaņas fāzē.

Izraudzīto izteiksmes līdzekļu semantika ir pārliecinošs arguments šādas tēlainības radīšanai. To apliecina gan skaņkārtiskais aspekts – diatoniska skaidrība un mažora kolorīts, gan melodikas ārējā pieticība, rūpīgi izceļot katru tās sastāvdaļu un kulminācijas iezīmējot ar sekstas intonācijas simbolisko *ilgu motīvu*.

Faktūra R. Dubras partitūrās bieži vien ir ārēji ļoti vienkārša, ar skaidru, homofonu pamatu. Galveno lomu tajā gūst intonatīvā materiāla psiholoģisks piesātinājums, neatlaidīgi lietojot dažādus apspēles un atkārtotības paņēmienus. Tādējādi komponists tuvinās arī minimālisma estētiskajiem kanoniem. Tomēr viņš pārsteidzoši meistarīgi spēj apvienot tos ar skaņdarba kopējo romantizēto ievirzi, kas izpaužas kā tieksme uz sākotnēji postulēto liriska dziedājuma ideālu. Simfonijā *Dievišķo staru blāzma* šis dziedājums, kas izaug no ievada intonācijām, izskan orķestra mūziķu vokālā kopkorī, tādējādi radot ļoti kolorītu tembrālo kontrastu un māksliniecisko efektu.

Šāda izskaņa, starp citu, būtiski atšķir R. Dubras darbus no, piemēram, A. Maskata (Simfonija, Koncerts čellam un orķestrim), P. Vaska (Otrā simfonija) un A. Vecumnieka (*Sinfonia A*) kompozīcijām, kuru noslēgumos bieži valda tēlaina atsvešināšanās, ar to saprotot ideāla pašreizējo neaizsniedzamību.

Šajā sakarā der atcerēties ideju par diviem dažādiem izskaņu tipiem (atsvešināšanās un atradums) 20. gadsimta otrās puses mūzikā, ko piedāvājusi Baiba Jaunslaviete [2]. Tēlaino atsvešināšanos viņa raksturo kā tipisku romantisma estētikas iezīmi, kas laikmetīgajā mūzikā bieži kļūst par skaņdarba konceptuālo pamatu. Savukārt t. s. tēlainais atradums – sākotnējās tēzes apliecinājums, atgriezoties pie tās jaunā kvalitātē, vai arī jaunas tēzes eksponējums kā iepriekšējās attīstības likumsakarīgs, bet dramaturģiski negaidīts atrisinājums – definēts kā 20. gadsimta mūzikas atklājums.

Tomēr pēc būtības abi izskaņas modeļi atspoguļo vien atšķirīgus romantiskā pasaules uzskata traktējumus. Tēlainā atraduma izpausmes ļauj daudz tiešāk un nepārprotamāk saredzēt mūsdienu romantisma estētikas īpatnības un sasaukumi ar apkārtējās vides procesiem. Ideāla apliecinājums, atbilstoši *jaunās vienkāršības* postulātiem, šajā kontekstā gūst arvien nozīmīgāku lomu.

Vēl kāda interesanta stilistiskā iezīme, kas vērojama aplūkotajos P. Vaska un R. Dubras darbos, saistīta ar to programmatisko ievirzi. Var droši apgalvot, ka 90. gadu latviešu simfoniskajā mūzikā ir uzplaucis jauna veida programmatisms ar diezgan abstraktu tēlaino saturu. Tajā ietvertais ilgu motīvs bieži vien atspoguļo autora subjektīvo pasaules uzskatu, kura sasauksme ar mūzikas materiālu ir savstarpēji papildinoša. Tā tas ir P. Vaska simfonijā *Balsis* un koncertā *Tālā gaisma*. Līdzīgs programmatisma traktējums rodams arī R. Dubras simfonijās (*Dievišķo staru blāzma* u. c.) un koncertos (*Izgaistošo apvāršņu atklāšana*, *Mūžīgās ilgošanās gaisma*). Protams, drīzāk kā nejaušība, nevis kā likumsakarība ir vērtējama šo divu komponistu radniecīgā tēlainā nostādne pat darbu nosaukumu izvēlē, īpašu vietu ierādot gaismas tēlam. Te nenoliedzami izpaužas laikmetam raksturīgo noskaņu fiksācija un materializācija mūzikā.

Visbeidzot, t r e š ā neoromantismam raksturīgā stilistiskā tendence atspoguļo simfoniskās poēmas garu vai poēmai tuvu simfonijas traktējumu un nosacīti programmatisku tēlainību; šo strāvojumu 20. gadsimta 90. gados pārstāv visplašākais simfonisko darbu klāsts. Tos var iedalīt divās grupās – vienā ietverti lielam simfoniskajam orķestrim sacerēti darbi, otrā – kamerstila opusi.

Pie pirmās grupas pieder, piemēram, Agra Engelmaņa *Via* (1990), Romualda Jermaka *Manu jaunu dienu zeme* (1991), S. Mencēs *Aizgājušās vasaras zvans* (1991), P. Plakida *Atskatīšanās* (1991), J. Karlsona *Ceļš* (1993), Romualda Kalsona *Koncentriskās aprises* (2000), Ilonas Breģes *Simfonisks epilogs* (2001) orķestrim, arī S. Mencēs *Teikas* teicējam un orķestrim (1990) un Jāņa Dūdas *Sakrālā simfonija* korim, teicējam un orķestrim (1998).

Protams, katrs no iepriekšminētajiem skaņražiem savos darbos pauž tikai sev raksturīgu muzikālās domāšanas modeli un stilistiskās īpatnības. Tomēr visā šajā kompozīciju klāstā var saņimēt arī kādas būtiskas vienojošas tendences, kas ir tipiskas to romantiskajai orientācijai.

Pirmkārt, te jāmin jau aprakstītā dramatiski konfliktējošā tēlainība. Tiesa, programmatiskajos dažādu žanru opusos tā ir daudz ekspresīvāka nekā ārpus programmatisma sfēras un vērsta uz psiholoģisko pārdzīvojumu saasinājumu. Poēmas izteiksmei piemītošais nesteidzīgums te cieši savijas ar dramatiska savīļojuma

epizodēm. Šāda tēlainība, piemēram, ir raksturīga R. Kalsona *Koncentriskajām aprisēm*, kuru pamatideja atklājas pakāpeniskā virzībā uz centrālo epizodi – tautasdziesmas *Kas tie tādi, kas dziedāja* atklāsmi, no kuras intonācijām atvasināts arī pārējo posmu tematisms. Līdzīgi veidots J. Karlsona *Ceļš*, S. Mences *Aizgājušās vasaras zvans* un P. Plakida *Atskatīšanās*. Lai gan citātiem un folkloras intonācijām šajos darbos ir dažāda semantika, tomēr dominējošās ir meditatīvas pašieņemdes noskaņas.

Otrkārt, interesanti ir darbi, kuros romantismam raksturīgais poēmas gars savijas ar ainaviska tēlojuma savdabīgo kolorītu, pievēršanos folklorai. S. Mences *Teikās* šī ievirze atspoguļojas kā fantāzija par tautas mūzikas arhaiskajiem slāņiem. Savukārt R. Jermaka poēmu *Manu jaunu dienu zeme* caurvij liriska pacilātība, kas tieši sasauca ar romantisma simfoniskās miniatūras veidošanas tradīciju.

Otro grupu pārstāv stīgu orķestrim vai simfoniskajam kamersastāvam rakstīti darbi. Kā tembrāli spilgtas, iezīmīgas kompozīcijas te jāizceļ A. Vecumnieka *Musica piana* kamerorķestrim (1992), I. Zemzara *Tēvzemes elēģija* stīgu orķestrim (1994), Maijas Einfeldes *Trīs jūras dziesmas* obojai, mežragam un stīgu orķestrim (1995), *Nikte un Selēne* stīgu orķestrim (1999), Alvila Altmaņa *Toccare* stīgu orķestrim, arfai, klavierēm un sitaminstrumentiem (1995/2000) un P. Vaska *Viatore* stīgu orķestrim (2001).

Liriska izteiksme šajos darbos cieši saķausēta ar minimālisma estētiskai raksturīgajiem muzikālās domāšanas modeļiem. Ilgstošas repetīcijas un lakoniski motīvi bieži vien kompozīcijā veido visai ambivalentas struktūras. No vienas puses, tās apveltītas ar tīri racionālu funkciju. No otras, to kopums rada dažādas tēlainās sfēras, kuru atklāsmē galvenā vieta ierādīta plastiskai melodikai.

Šāda melodika uztverama vai nu kā tēlainās attīstības rezultāts, vai arī kā tīri simbolisks vienkāršas daiļskanības apliecinājums, kas regulāri atkārtojas (piemēram, P. Vaska *Viatore*). Dziesmveida tematisms var kļūt arī par pamatu jaunam poēmas žanra modelim, kurā minimālistisks mūzikas materiāla izklāsts apliecina sākotnējo melodisko impulsu nebeidzamās attīstības perspektīvu. Sevišķi tiek izbaudīts dažādu tembrālu saskaņu savdabīgais kolorīts. Spilgts paraugs šādai muzikālajai domāšanai ir I. Zemzara *Tēvzemes elēģija*. Impresionistisks skanējums tajā organiski sadzīvo ar

liriskas melodikas vienkāršību un apliecina visplašākās iespējas mūsdienu neoromantisma mijiedarbei ar citām tendencēm, kuras vieno *jaunās vienkāršības* ideja.

\* \* \*

Īsi rezumējot iepriekš izklāstīto, jāatzīst, ka latviešu mūsdienu simfonisma stilistikā kopaina ietver visai daudzveidīgas romantisma estētikas izpausmes. Neoromantisms ir attīstījies kā plaša, jauniem meklējumiem atvērta stilistikā sistēma. Tā nav vērsta tikai uz 19. gadsimta romantisma mūzikas valodas un tēlainības atdarināšanu. Drīzāk šīs tendences ietvaros var saskatīt laika gaitā izveidojušos jaunus romantiskās pasaules izjūtas atklāsmes modeļus, kas veiksmīgi savienoti ar vēsturisko pieredzi. Šajā ziņā 20. gadsimta pēdējā trešdaļā uzplaukusī estētika pēc būtības attaisno neoromantisma apzīmējumu, jo tās pamatā ir jauns, laikmetīgs romantisms – universāla stilistikā sistēma, kas izpaužas dažādos līmeņos. Vienlaikus skaidri jūtama laika distances radītā atšķirība no 19. gadsimtā valdījušā stila, kura attīstība 20. gadsimta pirmajā pusē bija saistīta ar tā elementu transformāciju un noliegumu dažādu modernisma tendenču ietvaros.

Līdz ar to, raugoties no mūsdienu viedokļa, laikmetīgās mūzikas vēsturē saskatāmas divas pietiekami plašu attīstību guvušas *neo* tendences. Pirmā, kā zināms, bija neoklasicisms. Tieši neoklasicisms 20. gadsimta pirmajā pusē skaidri iezīmēja stilistikas retrospektīvas virziena sākotni – orientēšanos uz iepriekšējo gadsimtu mūzikas žanriskajiem modeļiem un formveides paņēmieniem, kas papildīti ar jaunu tēlaino saturu.

Protams, abu *neo* tendenču parādīšanās 20. gadsimta skaņumākslā ir vērtējama kā viens no tās attīstības dialektiskajiem paradoksiem. Neoklasicisms savulaik radās kā apzināta opozīcija vēlīnajam romantismam. Savukārt pavērsienu uz jauno romantismu iezīmēja neoklasicisma un avangarda piedāvātās stilistikas ignorēšana.

Tomēr vērsšanās pie pagātnes stilistikas neoklasicisma estētikā bijusi tīri formāla. Ne jau klasicisma estētiku savulaik centās reanimēt pazīstamākie 20. gadsimta pirmās puses neoklasicisti, piemēram, Pauls Hindemits un Igors Stravinskis. Drīzāk gan viņi tiecās izmantot noteiktus pirmsromantisma mūzikas

formveides un žanra modeļus kā tīri racionālu *laikmetu dialoga* iespēju, kas ļautu radoši eksperimentēt polistilistiski atvērtā vidē.

Savukārt neoromantisma parādīšanās ir saistīta ar citu māksliniecisko vērtību meklējumiem. Dialogs ar vēsturisko prototipu šī strāvojuma ietvaros paredz gan tradīciju aktualizāciju, gan arī to sintēzi ar jaunām skanējuma iespējām, cenšoties radīt stilistisku vienotu un viendabīgu kompozīciju.

Konceptuālā līmenī ir saglabāta saasinātā *k o n t r a s t u* sfēra ar divu polāru pretspēku (labais – ļaunais) atveidu. Šāds tēlainais modelis, kas simfoniskajā mūzikā viskonsekventāk lietots 19. gadsimta otrās puses komponistu daiļradē, 20. gadsimta nogalē nav zaudējis savu nozīmi. Turklāt tas tverts daudz vispārinātāk, pārkāpjot subjektīva vērtējuma robežas. Un nav nejaušība, ka šāda koncepcija savu atjaunotni piedzīvo t. s. *lielās* simfonijas žanrā. 20. gadsimta vidū ne reizi vien izteiktas pesimistiskas prognozes par šī žanra turpmākās attīstības iespējām. Vairāku latviešu komponistu (A. Maskata, J. Karlsona, A. Vecumnieka, P. Vaska) veikums 90. gados ir spējis kļiedēt šīs bažas un apliecināt *simfoniskās drāmas* pastāvēšanas iespēju.

Viena no mūsdienu romantisma interesantākajām šķautnēm saistīta arī ar *i z s k a ņ a s* traktējumu. Kā zināms, tieši 19. gadsimta apjomīgajos skaņdarbos iezīmējas daudzveidīgi noslēguma tipi, kurus nosacīti var sadalīt divās lielās grupās. Pirmais pazīstams vēl kopš Ludviga van Bēthovena – tajā divu pretspēku sadursme parasti noved pie pozitīvās pamattēzes himniska apliecinājuma. Tomēr mūsdienu neoromantiķu simfoniskajā mūzikā šis izskaņas veids nav īpaši aktuāls. Nav raksturīgs arī vēlīnā romantisma estētikā bieži atspoguļotais ideāla sabrukums, iedziļināšanās groteskas un ironijas pasaulē. Drīzāk mūsdienās dominē izskaņas, kurās ideāla apliecinājums gūst atjaunotnes (atraduma) formu – lielākoties saistībā ar principiāli jaunām žanra zīmēm.

Tieši žanra intonācija latviešu mūsdienu simfoniskajā mūzikā atspoguļo jaunu liriskas traktējumu. Viena no visraksturīgākajām tās izpausmēm ir *d z i e d ā j u m s*, kas izskan visdažādākajos veidos. Tas ietver gan folkloras materiāla atbalsis, gan arī attālinātu līdzību ar dažādu laikmetu vokālajai mūzikai raksturīgiem žanriem – madrigālu, korāli, ariozo u. c. Turklāt visbiežāk tieši melodika saiknē ar vienkāršu faktūru iemieso apcerīguma sfēru, kas simfoniskā darba tēlainībā nereti ir galvenā.

Akcentēta tiek nevis vēsturiskajam romantismam tik raksturīgā *drāma darbībā*, bet gan meditatīvu pārdomu joma, kurā *darbība* vērsta uz psiholoģisku pašiepriemdi.

Patstāvīga semantiska nozīme šīs sfēras atklāsmē ir jebkuram izteiksmes līdzeklim – gan skaņkārtas diatoniskajam, nereti arī arhaiskajam pamatam, gan harmoniskās pulsācijas vienmērīgumam, bieži operējot ar ļoti elementārām saskaņām un tās ilgstoši atkārtot.

Šī mūzikas valodas vienkāršība gan ir jāizprot tīri kontekstuāli, visas 20. gadsimta mūzikas vēsturiskās attīstības ietvaros – respektīvi, tīksmināšanās par tonāli labskanīgu mūziku ir apstiprinājums pašas mūzikas valodas reflektīvajai iedabai. Katra atkāpe no avangardiskiem eksperimentiem uztverama kā retrospektīva alūzija vai vismaz norāde uz tās iespējamību.

Būtībā jaunu **l i r i s k ā s** izteiksmes formu meklējumi ir svarīgākais arguments, kas apliecina neoromantisma estētikas esamību. Turklāt asociatīva līdzība ar vēsturiskā romantisma stilistiku (melodiku, tēlaino ekspresiju) nereti ļauj lirisko vēstījumu mūsdienu simfoniskajā mūzikā uztvert kā pagātnes idealizāciju. Jātceras, ka līdzīgs priekšstats bija izplatīts arī 19. gadsimta beigu mūzikā, kad klasicisma laikmeta muzikālais mantojums ieguva dziļi simbolisku nozīmi – kā nekad vairs nerasniedzams ideāls un nostalgiskas atmiņas par harmoniski daiļu pagātne. Tomēr 20. gadsimta beigās neoromantisma mūzikas estētikā valda cita ievirze, kam raksturīga nepieciešamība apzināties tagadnes ideālu. Iespējams, tieši neoromantisma tendencē vispilnīgāk atspoguļojas vēlme atjaunot mūziku kā jūtu izteiksmes māksliniecisko formu. Ideja, kas 20. gadsimta sākumā un vidū modernisma estētikas ietvaros tika noliegta, šodien atkal atdzimst *jaunās vienkāršības* un emocionāli tiešas izteiksmes meklējumos.

## Romanticism still alive ...

### A few trends in contemporary Latvian symphonic music

Jānis Kudiņš

#### Summary

The neoromanticism proves to be a characteristic trend in the contemporary Latvian symphonic music. This style is preserving and developing the ideas of *new simplicity*, *new sensuality*, *new tonality* and *new romanticism*, which emerged in the 70s of the 20<sup>th</sup> century.

As to the conceptual level modern Latvian symphonic music is dominated by a wide range of powerful contrasts. The system of musical images of the neoromanticism is rich in both a more universal scope means of expression and belief in ethic ideal. Such a line is typical for the symphonies written in the 90s of the 20<sup>th</sup> century by such composers as Arturs Maskats, Juris Karlsons, Pēteris Vasks and Andris Vecumnieks. This music carries on the tradition of the so-called *great symphony*, pioneered in the 19<sup>th</sup> century by such luminaries as L. van Beethoven, J. Brahms, A. Bruckner, G. Mahler and F. Schubert and continued in the 20<sup>th</sup> century by such masters as Jānis Ivanovs, W. Lutoslawski and D. Schostakovich. In general it is possible to single out two major trends in the diverse genres of Latvian modern symphonic music.

The first is represented by depictive visionary elements typical for tradition of historical romanticism. We can find vivid examples in such musical pieces as *Manu jaunu dienu zeme* [*The Land of My Youth*] by Romualds Jermaks and *Aizgājušās vasaras zvans* [*The Chime of the By-gone Summer*] and *Teikas* [*Tales*] by Selga Mence. Sometimes pastoral sceneries are saturated by intense psychological experience. As it surfaces in the cycle *Trīs jūras dziesmas* [*Three Songs about Sea*] by Maija Einfelde. The dramatic element of different moods is combined with very acute means of expressions towards impressionism. Very close to it seems to be the piece *Koncentriskās aprises* [*Concentric Outlines*] by Romualds Kalsons, being full of very expressive images.

The second trend is more characterised by system of lyrical images and an introvert sounding. It is dominated by the melodious air, pertaining to a solo-performed song, coral and canto. Listening to such music brings about a pleasant and long-lasting experience of one particular emotional state. Besides, the above trend presents a free synthesis of both the means of tonal writing and those typical for the music of minimalism. Such a stylistic model is frequently present in the music of diverse genres by Pēteris Vasks. And he is not the only one. The 90s of the 20<sup>th</sup> century witnessed the debut of Rihards Dubra, who composed music of a congenial with style. His symphonies and other instrumental pieces display a peculiar synthesis of principles characteristic of early romanticism and minimalism.

Owing to the presence of different styles and distance in time, the above trend may be perceived as neoromanticism within the context of Latvian symphonic music. Even more so, as it has gradually substituted not only the trends of neoclassicism and avanguard music, written in the previous decades, but also the music of the



polystylistic line. Neoromanticism proves to be one of the most striking elements of Latvian symphonic music, as it still maintains the actuality and importance of the *new simplicity*, encountered in the works of many Latvian composers who belong to different generations.

### Literatūra

1. Fox C. *Neue Einfachheit // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: V. 17.* – London: Macmillan Publishers Limited, 2001, p. 781.
2. Jaunslaviete B. *Izskatu traktējumi 20. gadsimta kompozīcijās (skats caur mūsdienu latviešu kamermūzikas prizmu) / promocijas darba kopsavilkums (glabājas JVLMA bibliotēkā).* – Rīga, 1993.
3. *Junge Avantgarde // Neue Zeitschrift für Musik.* – 1979 / Nr. 1, S. 4–25.
4. Klotiņš A. *Jaunrade – 70. gadu rezumējumi un 80. gadu pirmās kontūras // Latviešu mūzika*, 16. – Rīga: Liesma, 1983, 6.–56. lpp.
5. Kudiņš J. *Neoklasicisms un tā izpausmes latviešu mūzikā (1970–1990) / maģistra darbs (glabājas JVLMA bibliotēkā).* – Rīga, 1999.
6. Pasler J. *Neo-romantic // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: V. 17.* – London: Macmillan Publishers Limited, 2001, p. 756–757.
7. Trentmann F. *Civilization and its discontents: English neo-romanticism and the transformation of anti-modernism and twentieth-century western culture // Journal of Contemporary History.* – 1994 / Nr. 4, p. 583–625.
8. Wehnert M. “Neo-Romantik im 20. Jahrhundert?” // *Der Einfluss der romantischen Musik... im 20. Jahrhundert.* – Dresden, 1984, S. 7–17.
9. Лусиня И. *Характерные тенденции развития музыкальной культуры Латвии 70-х годов // Прибалтийский музыковедческий сборник.* – Таллин: Ээсти Раамат, 1985, с. 52–58.
10. Соколов А. *Векторы культуры в музыкальной культуре XX века // Двенадцать этюдов о музыке.* – Москва: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2001, с. 101–109.