

# JĀZEPS VĪTOLS EIROPAS MŪZIKAS VĒSTURĒ. IZCILĀ KLASIKA ESTĒTISKO UZSKATU UN STILA KOORDINĀTAS

Jānis Kudiņš

**Atslēgvārdi:** Jāzeps Vītols, individuālais stils, estētiskie orientieri, Eiropas mūzikas vēsture

Analizējot latviešu klasika Jāzeps Vītola radošo darbību, laika gaitā ir aktualizējies jautājums par komponista mūzikas uztveri plašākā pagātnes norišu kontekstā. Vītola radošā mantojuma pētnieciskajā interpretācijā trūkst mēģinājumu dažādās salīdzinošās konstelācijās atbildēt uz jautājumu par to, kādu vietu un lomu ieņem latviešu klasiķis tajā kopīgajā radošās domas attīstības telpā, ko varētu dēvēt par Eiropas mūzikas vēsturi. Kā būtu iespējams definēt komponista Vītola devumu komponista dzīves laikā valdošo estētisko priekšstatu un stilistisko risinājumu kopumā citu Eiropas valstu kontekstā? Atbildes meklējumos nelielajā apcerē autors piedāvā aplūkot šādus aspektus:

- skatījums uz Jāzeps Vītola estētiskajiem priekšstatiem un stilistiskajiem orientieriem mūzikā;
- komponista attiecības ar viņam labi zināmajām 19. gadsimta romantisma stila tendencēm un 20. gadsimta sākumā strauji uzplaukušo modernisma estētiku;
- Jāzeps Vītola mūzikas individuālā stila vieta un loma Eiropas mūzikas vēsturē 19. gadsimta beigās un 20. gadsimtā.

## Jāzeps Vītola estētiskie uzskati

Iedziļinoties Vītola estētiskajos priekšstatos, uzreiz jākonstatē, ka šis ir viens no vismazāk skartajiem jautājumiem mūsu vītoliānā. Kādi ir komponista estētiskie orientieri? Ikviens radoša personība savu māksliniecisko pasaulu uztveri reprezentē jaundarbos ar izteiksmes līdzekļu kopumu, to kompozicionālajiem risinājumiem un žanru prioritātēm. Šis aspekts dod pietiekami daudz informācijas par komponista mūzikai raksturīgo poētiku. Un, ja skaņradis līdztekus kompozīcijai darbojies arī kā publicists, šis darbības lauks noteikti piedāvās daudz norāžu estētisko uzskatu teorētiskajam vispārinājumam.

Vītols mantojumā ir atstājis bagātīgu mūzikas kritikas klāstu, kura lielāko daļu veido kritiskās apceres Sanktpēterburgas periodā (savulaik to lietpratīgu analīzi veica Vija Muške grāmatā *Jāzeps Vītols – mūzikas kritiķis*, 1974). Vītola mūzikas kritiķa darbība joprojām ir viens no vērtīgākajiem avotiem paša komponista estētisko uzskatu konkretizācijā.

Turklāt īpašu vērtību tam piešķir apstākļi, ka Sanktpēterburgas periods (1880–1918) Vītola daiļradē bija visintensīvākais. Tolaik latviešu komponists radīja lielāko daļu kompozīciju, kas var kalpot kā atskaites punkts salīdzinājumam ar Latvijas pirmās brīvvalsts laikā radīto mūziku.

Kādas mērauklas raksturo Vītola mūziku un uzskatus par mūziku? Atbildes meklējumos varētu izvirzīt šādu tēzi: ar Vītola vārdu Latvijas mūzikas vēsturē skaidri izceļas viena no 19. gadsimta romantisma laikmeta tendencēm – savveida klasicistisks akadēmisms romantisma estētikas ietvaros. Tieši 19. gadsimta klasisko žanru mūzikas ievirzē Vītols bija atradis tos estētiskos ideālus, kas viņam bija aktuāli visā radošajā mūžā un kas regulāri parādās viņa skaņdarbos. Kā skaisti veidota dekoratīva virskārta tajos laika gaitā ir nedaudz mainījusies vien mūzikas stilistika – raugoties, tā teikt, *no putna lidojuma*, acīmredzami parādās viena pamatlīnija. Vītola mūzikā dominē izsmalcinātas romantiskas liriskas elements, kas jo spilgti pārstāvēts vokālajā kamermūzikā un kordziesmās. Vienlaikus, it īpaši atsevišķu kora balāžu izteiksmē, parādās arī emocionāli atklātāks romantisks patoss. Savukārt instrumentālmūzikas žanros raksturīga iezīme ir tembru koloristika un formas plastika. Tā jo īpaši skaidri uztverama Vītola simfoniskajos darbos, piemēram, uvertūrās, arī vispazīstamākajā orķestra darbā *Dārgakmeņi* (1924), un arī klaviermūzikas meistardarbos – variācijās par tautasdziesmu *Ej, saulīte, drīz pie Dieva* (1891) un *Viļņu dziesmā* (1909).

Kopumā Vītols nav pilnībā piederīgs 19. gadsimta *tīrajiem* romantiķiem – kaut vai tādēļ vien, ka komponists dod priekšroku izteiksmīgai formas plastikai un dramaturģijas līdzsvarotībai. Pretstatā romantiskajai pasauluztverei raksturīgajam, nereti melnbaltajam redzējumam un emocionālajai sakāpinātībai līdz sirdi plosošai un fatālai baltkvēlei Vītols pārsvarā izvēlēties distancētu emocionalitāti. Piemēram, daudzās Vītola solodziesmās priekšplānā ir nevis pārdzīvojumu tieša izpausme, bet tēla psiholoģisko aspektu niansēta atklāsme (to precīzi raksturojis arī Arnolds Klotiņš publikācijā *Jāzeps Vītols kā mūzikas fundamentālists un universālists*, skat.: Klotiņš 2013).

Iepriekš teiktā kontekstā svarīgi novērtēt faktoros, kas ietekmēja Vītola estētiskos ideālus. Publicista darbībā Pēterburgā, vērtējot gan savu laikabiedru, gan iepriekšējo paaudžu komponistu mūziku, izgaismojas noteikti orientieri. Piemēram, Vītola iemīļotākie komponisti viņa kritikās ir Johanness Brāmss (*Brahms*, 1833–1897) un Rihards Vāgners (*Wagner*, 1813–1883).

Pirmajā brīdī var rasties priekšstats par pretrunu – cik gan daudz kopīga var būt abām norādītajām vācu – austriešu mūzikas kultūras tradīcijām piederīgajām un tik atšķirīgajām personībām? Saistībā ar Vītola uzskatiem pretruna tomēr ir tikai šķietama. Nebūdam Vāgnera proponētās mākslu sintēzes idejas adepts (ši ideja saistīta ar mākslu

sintēzi muzikālās drāmas veidolā), latviešu komponists analītiskajos publicista novērojumos ļoti precīzi uztvēra un augstu vērtēja ģeniālā vācu operkomponista prasmi radīt visnotaļ harmonisku kompozīciju, izmantojot visus izteiksmes komponentus (Muške 1974: 70–72).

Savukārt Vītola uzskatos par Brāmsa daiļradi ir vērojama visai izteikta gara radniecība ar vācu komponistu. Vērtējot Brāmsa mūziku, Vītola tekstos parādās tādi formulējumi, kā, piemēram, tīras jeb absolūtas mūzikas formas, kuru virsotne ir simfonijas žanrs. Akcentēta arī spēja kompozicionāli prasmīgi un pārliecinoši strādāt ar tēmu – specifiskas muzikālās idejas paudēju skaņdarbā (Muške 1974: 66–67).

Vītols kritiķa darbībā Pēterburgas periodā daudzreiz ir izteicis atzinību arī Sergeja Taņejeva (*Танеев*, 1856–1915) un Aleksandra Glazunova (*Глазунов*, 1865–1936) mūzikai. Šos komponistus viņš uzskatīja par paraugu centienos kompozicionāli ļoti pārdomātā formā un dramaturģijā paust emocionāli piesātinātu vēstījumu, piešķirt ekspresīvai brīvībai objektīvu izteiksmi, izmantojot 19. gadsimta klasiski romantiskās mūzikas valodas plašās iespējas.

Kopumā Vītola formulējumi, kas kritikās veltīti dažiem komponista favorītiem, ļauj diezgan precīzi atrast norādes uz viņam aktuālo mūzikas estētisko un stilistisko orientieru pirmavotiem ne tikai mūzikas praksē, bet arī 19. gadsimta vācu mūzikas teorijā. Respektīvi, Vītola spriedumi par skaisto un kompozicionāli pārliecinošo mūzikā ir radniecīgi 19. gadsimtā pazīstamā vācu mūzikas kritiķa un publicista Eduarda Hanslika (*Hanslick*, 1825–1904) traktātam par absolūto jeb instrumentālo mūziku kā tās skaistuma etalonu (*Hanslick* 1854). Hanslika publikācija diezgan skaidri rezonē ar 19. un 20. gadsimta mijā notikušo mūzikas interesentu filozofisko polemiku starp divām lielām uzskatu grupām. Diskusijas vienā pusē atradās romantisma kā atklātu jūtu paušanas un mākslu sintēzes formas ideju piekritēji, savukārt pretējā pusē – mūzikas kā mākslinieciski izteiksmīgas skaņu struktūru, *stikla pērlīšu spēles* pieejas atbalstītāji. Hansliks šajā diskusijā pārstāvēja vienu no radikālākajām mūzikas autonomijas idejām – tās tika attīstītas un dažādi interpretētas 19. gadsimta vācu ideālisma filozofijas pārstāvju, piemēram, Artura Šopenhauera un Georga Vilhelma Frīdriha Hēgeļa mācību ietvaros. To raksturo, piemēram, šādas atziņas:

“Muzikāli skaistais ir ietverts skaņās un to mākslinieciskajos savienojumos un tādā veidā tas ir nesaisīts ar saturu, kas tiek piešķirts skaņu savienojumiem. [...] Galvenais mūzikas elements ir saskaņa, nepieciešams tās pastāvēšanas priekšnoteikums ir ritms. Neizsmeljami bagātīgais materiāls, no kura rada komponists, ir ietverts visu skaņu kopumā, savstarpējā mijiedarbē veidojot melodiju, harmoniju un ritmu. Muzikālā skaistuma pamatā ir melodija ar tās nebeidzamajām pārvērtībām, pārejām un uzplūdiem, atslābumu un skaņu kāpinājumu. Harmonija dod mūžam jaunu noskaņu, savukārt abu, melodijas un harmonijas, plūdumu nosaka ritms. Ritms ir muzikālās dzīves pulss, kura kolorītu izceļ tembra daudzveidība. Šādu materiālu kopumā arī izmanto komponists muzikālas idejas

paušanai. Pilnībā izteikta un noformēta, muzikālā ideja ir pats par sevi pastāvošs skaistais, kas nav uzskatāms par kādu domu vai jūtu paudēju. Mūzikas saturu nosaka skanošā forma.” (Hanslick 1854: 31–32)

Jāpiebilst, ka Hanslika apcerējums par muzikāli skaisto, īpaši akcentējot instrumentālās mūzikas nozīmi skaņu mākslas būtības noslēpuma definēšanā, ir uzrakstīts brīvā, esejiskā formā. Tajā gan ir ne mazums dažādu pretrunu, kas līdz pat mūsdienām ir norādītas dažādos ar mūzikas estētiku saistītos pētījumos. Tomēr kopumā Hanslika traktāts varētu būt viena no bākām, kas palīdz izgaismot Jāzepa Vītola mūzikā iekodētos estētiskos orientierus. Protams, nebūtu īsti pamatoti vilkt ļoti tiešas paralēles starp Vitolu un viņa vienmēr īpaši augsti vērtēto Brāmsu. Latviešu komponistu nevar uzskatīt par Hanslika ideju tiešu adeptu, tomēr var konstatēt pietiekami būtisku, lai arī pastarpinātu atsaukšanos uz Hanslika idejām. Līdzīgas ietekmes saskatāmas arī Vītola uzskatu radniecībā ar divu citu 19. gadsimta otrajā pusē pazīstamu vācu mūzikas teorētiķu Ādolfu Marksa (*Marx*, 1795–1866) un Hugo Rīmaņa (*Riemann*, 1849–1919) kompozīcijas teorijas (harmonijas, formas) mācībām. Arī to pamatā ir liktas atziņas par nepieciešamību ikvienam komponistam apgūt harmonisku kompozīcijas veidošanas prasmi, kurā valda visu izteiksmes līdzekļu līdzsvars, tādējādi atbalsojot arī klasicistiski orientētas estētikas kanonus.

16

### **Jāzeps Vītols laikabiedru kontekstā**

Iepriekš teiktais, protams, raisa tālākus jautājumus, tajā skaitā arī jautājumu par Vītola piederību krievu tā sauktās jaunās mūzikas jeb kompozīcijas skolas atzaram, kas Nikolaja Rimski-Korsakova (*Римский-Корсаков*, 1844–1908) vadībā attīstījās Sanktpēterburgas konservatorijā laikā 19. gadsimta pēdējā trešdaļā un 20. gadsimta sākumā līdz Pirmajam pasaules karam.

Vītola radošā darba saikne ar Rimski-Korsakovu ir vispārzināma. Tomēr jāatceras arī tas, ka, būdams slavenā krievu komponista ietekmēts un iesvaidīts dažādos mūzikas radīšanas noslēpuma jautājumos, Vītols tomēr savas mūzikas estētikā tikai daļēji atbalso skolotāja idejas un stila izpausmes. Atbalsis skaidri uztveramas, piemēram, Vītola apgūtajā prasmē mākslinieciski interpretēt folkloras materiālu klasisko žanru darbos, arī partitūru tembrālā skanējuma meklējumos, veidojot koloristiski spilgtas kompozīcijas, un mākā nepārspilēt ar melnbaltiem kontrastiem skaņdarba dramaturģijā.

Draugu un domubiedru kopums, kas no vēstures avotiem pazīstams kā *Beļajeva pulciņš* ar Rimski-Korsakovu priekšgalā 19. un 20. gadsimta mijā, pastāvēja nemītīgā attīstībā un dažādu personību ietekmju mijiedarbē. Šajā radošajā kopienā līdzās Rimskim-Korsakovam un viņa domubiedriem, kuri tiecās pēc sava metra daiļradei raksturīgajām

akadēmiski līdzsvarotajām līnijām, – Vitolam, Taņejevam, Glazunovam, Anatolijam Ļadovam (*Лядов*, 1855–1914) –, laika gaitā pievienojās arī citādas stilistiskos orientierus reprezentējošas personības, piemēram, Aleksandrs Skrjabins (*Скрябин*, 1872–1915). Vītola kritikās, analizējot Skrjabina darbus, iezīmējas noliedzoša attieksme pret vēlinā romantisma un tobrīd dzimstošā modernisma estētiku.

Tātad savā mūzikā un uzskatos Vītols sevi ir skaidri pozicionējis kā klasicistiski akadēmisku tradīciju piekritēju un īstenotāju, tāpēc interesanti noskaidrot, cik lielā mērā Eiropā līdzās citām konkurējošām tendencēm un stila virzieniem 19. gadsimta pēdējā trešdaļā un 20. gadsimta sākumā varēja piesaistīt publikas uzmanību Vītola izvēlētais, stila ziņā akadēmiski mērenais virziens. Atbildot uz šo jautājumu, jāatceras gan latviešu komponista publicistikā paustā attieksme, gan Vītola paša daiļrades izpausmes. Komponista dzīves laikā viņa kritikās, arī autobiogrāfiskajās dzīves atmiņās skaidri iezīmējas atturīgā attieksme pret vēlinā romantisma izpausmēm – pret ekspresīvi tiešo, emocionāli sakāpināto izteiksmes veidu, ko izmanto Vītola dažādu paaudžu laikabiedri – Antonīns Dvoržāks (*Dvořák*, 1841–1904), Edvards Grīgs (*Grieg*, 1843–1907), Žans Sibēliuss (*Sibelius*, 1865–1957) un citi. Vītola pārdomātās kompozicionālās formas un stilistiskās skaidrības, viengabalainības ideāliem nepavisam neatbilda 19. un 20. gadsimta mijā dzimstošā laikmetīgā daudzslāņu stila idejas un to atbalsošanās Gustava Mālera (*Mahler*, 1860–1911) un Riharda Štrausa (*Strauss*, 1864–1949) mūzikas pasaulē (Muške 1974: 132–139).

20. gadsimta sākuma latviešu sabiedrībā Vitolu uzskatīja par komponistu, kura mūzikai piemīt formas izsmalcinātība un emocionāli pavēsa izteiksme. To spilgti ilustrē latviešu komponista klasiķa Emīla Dārziņa (1875–1910) savulaik ļoti trāpīgi uztvertie Jāzepa Vītola estētiskie orientieri:

“Visbeidzot, runājot par Vītola mūzikā iekšējā, dinamiskā nopakāpeņojuma augstumu un dziļumu, jāsaka, ka tur ir pieejama jūtu skala no liriskā līdz dramatiskajam. Sevišķi izdevušies ir dramatiskie momenti viņa mūzikā un rāda mums autoru kā spēcīgu, vīrišķīgu personību. Bet arī liriskas ziedu viņa mūzikā diezgan. Tikai šī lirika nav izplūstošā, dvēselē dziļi smeldzošā, erotiskā ilgu un sāpju lirika, kādu to atrodam pie slāvu komponistiem Šopēna, Čaikovska un citiem, bet vairāk tuvojas ģermāņu komponistu *intīmās* lirikas tipam. Lūk, kādēļ priekš moderna, izsmalcināta jūtu un nervu cilvēka Vītola mūzika arvien būs, ja tā var teikt, daudz par *klasisku*.” (Dārziņš 1909: 124)

Vai šodien, vairāk nekā pēc simts gadiem, ir pamats uzskatīt Dārziņa atziņas par Vītola mūziku kā pārspīlētas? Diez vai. Dārziņa teiktais, manuprāt, ļoti precīzi iezīmē jautājumu par Vītola mūzikas vietu mūsu priekšstatos un attiecīgā pagātnes perioda mūzikas kultūras paradigmā. Arī pats Vītols refleksijās par sev tuviem mūzikas estētiskajiem ideāliem piedāvā pietiekami daudz norāžu uz to, ka pats viņš sevi, iespējams, uztvēris kā skaņradi, kurš vērš skatu uz stabilām pagātnes vērtībām,

nevis neskaidriem rītdienas izaicinājumiem. Vienlaikus Vītols sevi pauž kā radošu personību, kura laika ritējumā prot sadzirdēt un saprast arī tādas idejas, kas pašam nekad nav bijušas tuvas. Šeit zīmīgs ir Vītola komentārs par Kloda Debisī (*Debussy*, 1862–1918) mūziku, rakstīts meistara dzīves un radošās darbības gados Rīgā, Latvijā:

“Kad 19. gs. beigās Kloda Debisī māksla pārsteidza Eiropas mūziķus un melomānus, tad blakus nedaudziem cildinātajiem tie satika nesaprašanu, neticību, līdz galīgai atraidīšanai. Tagad, kad agrākā klasicisma un romantisma destrukcija dažiem šķietas jau Bābeles daudzvalodība tikusi, kad īstenībā sen jau vairs nepietiek agrāk daudz zināmo vārdu impresionisms, ekspresionisms, naturalisms – tagad romantiķu opozīcija – un tanī apvienojās vairākums tolaiku vadošo mūziķu – kļūst jo saprotamāka. Tas bija cīņas sākums starp divām pasaulēm. Valdošā skola aizstāvēja gadsimtiem iekarotus mākslas loģikas altārus, ko jaunie vēji draudēja apgāzt, iznīcināt. Šīs cīņas pirmā fāze aiz mums, protam jau orientēties notikušajā 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, tagad katrs par sevi meklē 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 nogrupējumā.” (Vītols 1929: 148)

18

Interesanti, ka Vītola uzskati ne vienmēr sakrīt ar stilistiskas eksperimentēšanas piemēriem viņa paša daiļradē. Atmiņā var atsaukt, piemēram, vairākas 19. un un 20. gadsimta mijā un 20. gadsimta pirmajā pusē komponētās solodziesmas, to vidū *Sapņu tālumā* (Aspazija, 1906), *Bīķeris mīroņu salā* (Jānis Poruks, 1906), *Orhidejas sapnis* (Fricis Bārda, 1918), kuras negaidīti atklāj Vītolu kā emocionāli sakāpinātas, teju ekspresionistiskas muzikālas gleznas meistarū. Arī vairāku kordziesmu (piemēram, *Trīs čigāņu dziesmas*, Fricis Bārda, 1914; *Trīs nāves*, Fricis Bārda, 1917) faktūra un harmoniskās valodas izsmalcināti noklusinātās disonanses apliecina, ka sava laika stilistiskās novitātes Vitolam ar viņa aso analītisko prātu nav paslidējušas garām nepamanītas. Tādējādi jau pirmās Latvijas brīvvalsts laikā, divdesmitajos gados radītie divi vienlīdz spilgtie šedevri – simfoniskie *Dārgakmeņi* (1924) un kora poēma *Dāvids Zaula priekšā* (Fricis Bārda, 1928) – ir jāuzskata par likumsakarību. Tajos atbalsojas Eiropas modernisma mūzikas aizsākuma pieteikumi, franču impresionisma elementi – harmonijas fonikas meklējumi, smalki faktūras zīmējumi un tembru koloristiski sabalsojumi. Lai arī izlases veidā un pastarpināti pārtverti, šie elementi līdz pat šodienai apliecina, ka Vītols nekādā ziņā nav akadēmiski formāli *pareizas*, stila ziņā laikā sastingušas mūzikas radītājs.

Priekšstatus par Vītola vietu sava laika profesionālās mūzikas kultūrā var iezīmēt arī plašāku procesu mījsakarībā. Pētot mūziku ne tikai kā pašvērtību, bet arī tās recepciju sabiedrībā, šīs apceres noslēgumā ir sniegtas dažas atziņas, kas varētu rosināt turpmākās diskusijas par Vītola muzikālo mantojumu.

## Jāzepa Vītola mūzika pagātnes pieredzes izpratnes diskursā

Raugoties no šodienas skatpunkta, 20. gadsimta sākuma stilistiskais virziens, kas kultivēja akadēmiski klasiskās tradīcijas un ko Sankt-pēterburgā bija izkopies Vītols, ilgtermiņa attīstības perspektīvā tomēr nespēja pārspēt izaicinošākās novitātes. Tās pārstāvēja vēlīnā romantisma komponisti, kuru meklējumi bija vērsti uz lielāku eksaltāciju un formveides brīvību. Tie bija prasmīgi dažādu stilu kompilētāji un eklektiķi, kā arī principiāli jaunu mūzikas izteiksmes veidu meklētāji, pirmie modernisti. Gan Vitolam tik tuvais Brāms, gan arī Vītola līdzinieki 19. gadsimta pēdējā trešdaļā un 20. gadsimta sākumā citās Eiropas zemēs un nacionālajās kompozīcijas skolās, piemēram, Dvoržāks, Griģis, Sibēliuss, Karls Nīlsens (*Nielsen*, 1865–1931), pieprasījumu pēc emocionālas reakcijas īstenoja daudz mērķtiecīgāk – ar tiešāk un asāk provocējošām kompozīcijām un dažādām novitātēm stilistikā. Savukārt klasicistiski akadēmiskais, 19. gadsimta romantisma mūzikas valodu dziļi integrējušais izteiksmes veids, piedāvājot daudz mākslinieciskās vērtības ziņā spilgtu piemēru, arī mūsdienu uztverē bieži eksistē tikai kā sava laikmeta fona elements. Varbūt tieši šajā apstākļī meklējama atbilde uz jautājumu, kādēļ Vītola mūzika, vērtējot to plašākā Eiropas mūzikas vēsturiskās pieredzes kontekstā, pirmajā mirklī nav uzreiz sadzirdama. Tomēr šī problēma nav uztverama un pētniecībā risināma vienkāršoti, jo Vītola pārstāvētā stila paradigma ir pelnījusi nopietnas izpētes un iepazīšanas darbu.

20. gadsimta klasiskās mūzikas vēstures pētniecība līdz pat mūsu dienām ir skaidri reflektējusi par nepieciešamību apgūt, izprast un izskaidrot dažādo stilistisko novitāšu klāstu, kas nerimtīgā intensitātē ir piesātinājis pagājušo simtgadu periodu pasaulē. Pastiprināta uzmanība pret dažādiem 20. gadsimta mākslinieciskajiem jaunatklājumiem mūzikas historiogrāfijā ir kļuvusi tik pašsaprotama, ka gribot negribot atstāj ēnā stilistiskos strāvotumus, kas reprezentē rimtu turēšanos pie akadēmiskām skaņumākslas tradīcijām. Apliecinājums tam ir daudzās un dažādās 20. gadsimta mūzikas jaunrades vēsturei veltītās grāmatās. It īpaši tajās, kas izdotas ārpus Latvijas, reti varēs atrast Vītola un citu viņam radniecīgu laikabiedru devuma apskatus. Parasti to uzmanības centrā ir Jaunās Vīnes skolas ideju attīstības analīze, kā arī orientēšanās uz tādu komponistu mūziku, kuru pagājušā gadsimta dažādos periodos uztvēra kā savam laikam drosmīgu, dažkārt arī skandalozu modernitātes izpausmi.

Vai latviešu komponists Jāzeps Vītols objektīvi nolemts atpazīstamībai tikai vienas nacionālās kultūras kanona ietvaros un galvenokārt kā oficiāls pieminekļis nacionālās mūzikas kultūras sākumposmam? Vai arī tomēr ir pamats Vītola radošo mantojumu konceptualizēt plašākā, Eiropas mūzikas vēstures un dažādu tradīciju uztveres kontekstā? Šķiet, visā līdzšinējā vītoliānā Latvijas muzikoloģijā ir pietiekami daudz norāžu, ka latviešu klasiķa mūzika noteikti ir pelnījusi salīdzinošu un

vienlaikus godīgu pētniecisku izvērtējumu. Izvērtējumu, kurā līdzās Jāzepa Vītola mūzikas piemēriem daudz dziļāk un vispusīgāk tiktu iztirzāts jautājums par klasicistiski akadēmiskā strāvojuma vēsturisko nozīmi 19. gadsimta beigū un 20. gadsimta Eiropas mūzikas vēsturē. Visai iespējams, ka, veicot šādu izpētes darbu, mūzikas stilistika un estētika, ko pārstāv arī Vītols, nekad nevarēs pārspēt 20. gadsimta modernitātes māksliniecisko atradumu spilgtumu un nozīmību. Varētu arī teikt – objektīvi nepārspēs to uztveres inerci, kas izriet no masīvā līdz šim izstrādāto pētniecisko tekstu slāņa par šī perioda mūziku. Tomēr, aktīvāk veicot pētījumus par Vītola radošās darbības nozīmi un estētiskajām idejām, ir pamats prognozēt jaunu atziņu rašanos.

### **Literatūra**

Dārziņš, Emīls (1909). Jozefs Vītols (noslēgums). *Zalktis* 7, 93.–125. lpp.

Hanslick, Eduard (1854). *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Leipzig: Rudolph Weigel

Klotiņš, Arnolds (2013). Jāzeps Vītols kā mūzikas fundamentālists un universālists. *Letonica* 25. Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 95.–107. lpp.

Muške, Vija (sast.; 1964). *Jāzeps Vītols. Raksti*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība

Muške, Vija (1974). *Jāzeps Vītols – mūzikas kritiķis*. Rīga: Zinātne

Vītols, Jāzeps (1929). Klods Debišī. *Burtnieks* 2, 148.–152. lpp.

Vītols, Jāzeps (1963). *Manas dzīves atmiņas*. Stokholma: Daugava