

20. GADSIMTA 20.–30. GADI LATVIJAS MŪZIKAS KULTŪRĀ UN MODERNISMS. PRESES NARATĪVS UN KONTEKSTI

Ināra Jakubone



Raksta mērķis ir apzināt modernisma izpausmes Latvijā 20. gadsimta starpkaru periodā. Galvenie pētījuma avoti bija 20.–30. gadu periodika, kā arī citas rakstu liecības – memuāri, dienasgrāmatas, vēstules, muzikoloģiski pētījumi.

Modernisma iedvesmotais naratīvs starpkaru perioda presē ir pārsteidzoši plašs un sazarots. Tas ietver gan vispārēju laikmetīgās mūzikas stilistikas un estētikas analīzi, gan modernisma autoritāšu tekstu pārpublicējumus un informāciju par starptautiskajām aktualitātēm, kā arī Rīgas koncertzālēs izskanējušo daudzo modernistu darbu vērtējumu.

Rakstā tiek oponēts uzskatam, ka modernisma minimālajā ietekmē uz latviešu komponistu jaunradi vainojams teju vienīgi Jāzepa Vītola konservatīvisms. Tādēļ izvērtēta tiek gan mūzikas dzīves vispārējā situācija, gan valsts kultūrpolitikas izpausmes un to ietekme uz latviešu komponistu jaunradi.

Tas viss ļauj secināt, ka modernismam 20. gadsimta starpkaru perioda Latvijas mūzikas dzīvē ir bijusi krietni lielāka loma un nozīme nekā pieņemts domāt līdz šim. Arī par spīti tam, ka laikmetīgās mūzikas (toskait latviešu mūzikas) institucionalizācijai nekādi īpaši rīki valsts kultūrpolitikā nebija paredzēti.

Atslēgvārdi: modernisms, nacionālais modernisms, mūzikas kritika, Jāzeps Vītols, ISCM

Keywords: modernism, national modernism, music criticism, Jāzeps Vītols, ISCM

Ievads

Latvijas muzikoloģiskajā diskursā dominē uzskats, ka līdz pat 21. gadsimtam latviešu mūzikā ļoti maz, tikai sporādiski un nesistemātiski ir izmantotas modernismam tipiskās rakstības tehnikas, idiommas un paradigmas, ka modernisms kā komplekss jaunrades izpausmes veids latviešu mūzikā nav ticis novērots, bet izpaudies tikai fragmentāri. (Petraškevičs 2003; Kudiņš 2015; Miķelsone 2008)

Nereti arī tiek norādīts, ka latviešu mūzikas zināma retrogrādiskuma un *romantizācijas* iemesls ir bijis Jāzepa Vītola (1863–1948) konservatīvisms, kas izpaudies gan pedagoga, gan kritiķa, tāpat mūzikas dzīves administratora darbībā un jaunradē. (Čeže 2008; Miķelsone 2008) Vītola konservatīvismu min arī kā iemeslu tam, ka Latvija tikai 21.gadsimtā kļuva par Starptautiskās Laikmetīgās Mūzikas biedrības ISCM (*International Society for Contemporary Music*) biedri, kaut organizācija dibināta jau 1922. gadā (Klotiņš 2013).

Vēloties pārvērtēt, vai tiešām tik izšķiroši determinējoša loma ar modernismu saistītajos procesos bija Jāzepam Vītolam, par pētījuma mērķi izvirzīju uzdevumu apzināt 20. gadsimta mūzikas modernisma korelāciju ar Latvijas mūzikas dzīvi un latviešu komponistu jaunradi pagājušā gadsimta 20.–30. gados. Lai cik liela bija Vītola personības nozīme un tās ietekmes lauks, tikpat liela nozīme bija vispārējiem kultūras, sociālajiem un politiskajiem procesiem, tā brīža kultūrpolitikai, radošo cilvēku un sabiedrības mijiedarbei.

Var atrast dažādas liecības par modernisma izpausmēm Latvijā. Tā Tāļivaldis Ķeniņš (1919–2008) ne reizi vien ir pieminējis Rīgas provinciālo gaisu un teicis, ka pirms Parīzes nebija dzirdējis nekā no laikmetīgās mūzikas, jo Latvijā to gluži vienkārši neatskaņoja (Zemzare 1994: 63). Tomēr jāatceras, ka no 1932. līdz 1939. gadam pusaudzis Ķeniņš skolojās Francijā un nez vai interesējās par Rīgā skanējušiem modernistiem. Tātad, runājot par Rīgas provinciālo gaisu, viņš runā par 2. pasaules kara gadu Rīgu. Šis piemērs uzskatāmi demonstrē to, cik svarīgi ir precīzi kontekstualizēt laikmeta un faktu interpretācijas. Tāpēc galvenā vērība šajā pētījumā pievērsta tieši 20.–30. gadu avotiem, galvenokārt periodikai. Jo šie avoti ir autentiski. Un šādu avotu, izrādās, ir pārsteidzoši daudz.

Rakstā plaša telpa atvēlēta citātiem, jo šķiet būtiski ar to palīdzību ļaut izjust pētāmā perioda leksiku, ieskandināt tās specifisko intonāciju.

10

Par modernismu raksta. 1. epizode – Egona Velleša atskaites

20. gadsimta 20.–30. gados Latvijā ir ap 250 preses izdevumu un daudzos no tiem atspoguļojumu rod arī mūzikas dzīves norises. Dažs labs koncerts ticis recenzēts pat vairāk nekā desmit avīžu slejās (Žune 2014).

Kad 1921. gadā ceļu pie lasītājiem sāk pats pirmais ilustrētais mēnešraksts mūzikai *Latoju mūzika* (izdevējs – Latvijas kultūras veicināšanas biedrība), tā popularizēšanu uzņemas Jēkabs Graubiņš (1886–1961). Norādījis, ka dienas laikraksti uztver tikai to redzamāko, sensacionālāko, aizpildīdami savas slejas drudžainā steigā, Graubiņš saka – ar mēnešrakstiem esot citādi. Tiem esot jāpievērš uzmanība arī “muzikālo parādību cēloņiem un sekām: mākslas psiholoģijai, estētikai, pedagoģijai, vēsturei” (J. Graubiņš, *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, 1921, Nr. 4).

Latoju mūzikas skarto tēmu vidū patiesi ir gan pasaules un latviešu mūzikas vēsture, gan mūzikas izglītības aktualitātes, tāpat lasītājiem tiek piedāvāti arī apskati par ārvalstīs notiekošo. Tieši *Apskatu* (vai *Hroniku*) sadaļās rodamas atsauces arī uz modernisma izpausmēm Eiropā.

Pirmais mēģinājums runāt par modernismu ir kāda Dr. V. Nīmaņa (domājams, vācu komponista un muzikologa Valtera Nīmaņa (*Walter Niemann*, 1876–1953) referāts *Impresionisms mūzikā* Kārļa Paucīša (1891–1967) atstāstā. Līdzās diezgan izvērstam Kloda Debisi (*Claude Debussy*, 1862–1919) daiļrades iztirzājumam te minēti arī Moriss

Ravels (*Maurice Ravel*, 1875–1937), Īzaks Albeniss (*Isaac Albéniz*, 1864–1909), Manuels de Falja (*Manuel de Falla*, 1876–1946). Kā “viskreisākie” modernie komponisti tiek uzskaitīti Aleksandrs Skrjabins (*Aleksandr Skrjabin*, 1872–1915), Karols Šīmanovskis (*Karol Szymanowski*, 1882–1937), Alfredo Kazella (*Alfredo Casella*, 1883–1947), Bēla Bartoks (*Béla Bartók*, 1881–1945), Jozefs Suks (Josef Suk, 1874–1935), Arnolds Šēnbergs (*Arnold Schönberg*, 1874–1951) un Francis Šrekers (*Franz Schreker*, 1878–1934). Žurnālā ievietots pat Šēnberga 11. opusa Nr. 2 nošu fragments (4 taktis) ar tam laikam itin simptomātisku piebildi:

“A. Šēnbergs vairs nav impresionists, bet futūrists, mūzikas anarhists, par kuru nezinām, vai ārprāts ir metodē jeb dabā.” (K. Paucītis, *Latvju Mūzika*, 1921, Nr. 3)

Mēnesi vēlāk publicētajā rakstā par jauno franču mūziku jau runāts krietni līdzsvarotāk un kompetentāk. Tiek norādīts uz Erika Satī (*Erik Satie*, 1866–1925) nozīmi jaunu ceļu meklējumos un uz *Sešu grupas* (*Les Six*) pārliecību, ka tieši Satī ir franču mūzikas atjaunotnes līderis. Apliecinājis Igora Stravinska (*Igor' Stravinskij*, 1882–1971) stūrakmeņa lomū modernajā mūzikā, raksta autors pauž:

“Vācu ekspresionisms, kurš tikko sāka savu uzvaras gājienu, liekas jau pārdzīvots, jo iznāk grāmatas, kuras titulētas par — ekspresionisma galu.” (J.S.¹, *Latvju mūzika*, 1921, Nr. 4)

Tādējādi jau pašās pirmajās modernismam velītājās publikācijās ir norādīts gan uz Arnolda Šēnberga ekspresionisma un Igora Stravinska politonālās mūzikas izšķirošo lomū modernās mūzikas ēkas celtniecībā, gan uz visu 20. gadsimta mūziku vienojošo stilistisko mainību, daudzveidību un neprognozējamību.

Kad 1923. gadā Latvju Komponistu biedrība² sāk izdot ilustrētu laikrakstu mūzikas popularizēšanai *Mūzikas Nedēļa*, lielākā vērība tajā tiek pievērsta norisēm Latvijā. Tomēr preses apskatos, atsaucoties uz *Le Guide du Concert*, *The Musical Mirror*, *Musical News and Herald*s, *Le Courrier Musical*, *New York Time* u.c. ārzemju izdevumiem, tiek atklāta kaleidoskopiska ārvalstu mūzikas dzīves panorāma, kurā sava vieta atvēlēta arī modernās mūzikas norisēm. Tāpat kopš 1925. gada iznākošais Latvijas Skaņražu kopas³ mēnešraksts *Mūzika* no “redakcijai piesūtītajiem” ārzemju preses izdevumiem (vēl bez iepriekšminētajiem – arī *Der Auftakt*, *Musical Digest*, *Melos*, *Musik Blätter des Anbruch*, *Signale für die Musikalische Welt*, *Sovremennaja Muzika* u.c.) smeļas informāciju par mūzikas dzīves aktualitātēm visā pasaulē, un informāciju par laikmetīgo mūziku publicē pat žurnāla pirmajās lappusēs kā nozīmīgāko numura tēmu.

1 Ar iniciāļiem “J.S.” dažādos preses izdevumos mēdza parakstīties Jānis Sudrabkalns. To, ka viņš ir arī šī raksta autors, apliecina gan plašās vispārējās franču modernās kultūras zināšanas, gan piesauktie avoti – *La Revue Musical* (kura pirmais numurs iznāca vien divus mēnešus pirms *Latvju Mūzikas*) un *L'esprit Nouveau*. (aut. piez.)

2 Latvju Komponistu biedrība darbojās no 1923. līdz 1936. gadam, sākotnēji Vigneru Ernesta vadībā.

3 Latvijas Skaņražu kopa darbojās no 1923. līdz 1939.gadam Jāzepa Vitola vadībā.

Tā tas ir arī ar austriešu komponista Egona Velleša (*Egon Wellesz*, (1885–1974) apjomīgo rakstu *Modernās mūzikas problēmas*, kas publicēts žurnāla *Mūzika* 3. numurā. Pārsteidzošā kārtā Velless jau 1925. gadā runā par epigonisma draudiem modernajā mūzikā, par pseidomoderno mākslu. Atzinis Erika Satī individualitātes ārkārtējo nozīmi, viņš kā nejēdzību raksturo jauno mūziķu vēlmi viņu kopēt, bet diemžēl bez Satī dziļās ironijas izpratnes:

“Tagad pastāvīgi aug vesela kompozīciju bibliotēka, no kuras jāpazīst ir tikai pašas pirmās taktis, lai zinātu, kā darbs beigsies. Melodija gandrīz likumīgi pastāv no vienkāršiem četraktīgiem dziesmas periodiem, basa motīvs atkārtojas nemainīti no pirmās līdz pēdējai taktij, un viss ir tikai caur to pikants, ka bass ir likts citā tonkārtā kā melodija. Īstas tautas dziesmas ar nepareiziem basiem. Katrs zin, ka mākslā, ar kādu šīs lietas izmanto Stravinskis, ir liela virtuozitāte, lielas spējas, meistariska uzbūves un kontrastu sajūta. Bet šādu stipru līdzekļu pielietošana neapdāvinātu mūziķu rokās ir gluži nepanesama.” (E. Velless. *Mūzika*, 1925, Nr. 3)

Raksta izskaņā Velless pseidomodernās mākslas apkarošanas vārdā aicina radošajam darbam nodoties ar vislielāko godīguma sajūtu un klausot tikai savai iekšējai balsij.

Egons Velless par autoritāti modernisma jautājumos tika uzskatīts gluži pamatoti. Viņš bija ne tikai pats pirmais starptautisku atzinību guvušais Šēnberga skolnieks, bet arī aktīvs tobrīd nozīmīgākā modernās mūzikas foruma – Starptautiskās laikmetīgās mūzikas biedrības (ISCM) 1925. gada festivāla skaņdarbu atlasē žūrijas loceklis. Tā nu vien mēnesi vēlāk žurnālā *Mūzika* Jk.V⁴ atreferē “iezīmīgākās domas” no Egona Velleša publikācijas Vīnes *Universal Edition* izdotajā žurnālā *Musikblätter des Anbruch*. Rakstā “Starptautiskās šolaiku mūzikas biedrības 1925. gada festivāli” rodams gan festivālā iekļauto darbu raksturojums, gan programmas atlasē kritēriji. Interesanti, ka balstoties tikai festivāla programmā, Velless sniedz ļoti precīzu tā brīža modernās mūzikas stilistisko un formveides iezīmju raksturojumu. Viņš norāda, ka simfoniskās mūzikas koncertos Reifa Vona-Viljamsa (*Ralph Vaughan-Williams*, 1872–1958) *Pastorālā simfonija* ir vienīgā “īstā” simfonija, tomēr arī tā – vien nosacīti (simfonijā ir trīs lēnas daļas, savdabīgi izmantota solo balss). Secinājums – iesūtītajos darbos dominē svītveidīgi orķestra skaņdarbi, pat simfoniskais tēlojums “atkāpies”: “inspirāciju izsauc vairs ne dzejiski priekšstati, bet skatāma parādība. Norisinās pāreja no simfoniska dzejojuma uz baleta mūziku.” Deju svītas komponējuši Aleksiss Rolāns-Maniēls (*Alexis Roland-Manuel*, 1891–1966), Vitorio Rieti (*Vittorio Rieti*, 1898–1994), Bohuslavs Martinū (Bohuslav Martinů, 1890–1959), Bēla Bartoks.

Festivāla programmā rodams arī ne viens vien darbs “bez ārēja ierosinājuma”, ko raksturo tādi nosaukumi kā *Seši* (vai pieci, trīs u.tml. – aut. piez.) *orķestra gabali*. To autoru vidū ir Ernsts Tohs (*Ernst Toch*, 1897–1964), Rūdolf Reti (*Rudolph Reti*, 1885–1957), Ģerģs Kosa (*György Kósa*, 1897–1984), Frančesko Malipjero (*Francesco Malipiero*,

4 Domājams, Jēkabs Vītoļiņš (1898–1997) (aut. piez.)

1882–1973), arī Igora Stravinska *Simfoniju pūšaminstrumentiem* Egons Velless iekļauj šajā grupā.

Un vēl – dominē darbi, kurus vieno senāku formu stilizācija: Paula Piska (*Paul Pisk*, 1893–1990) *Partita*, Ernsta Kršeneka (*Ernst Křenek*, 1900–1991) *Concerto grosso* Nr. 2. Arī Paula Hindemita (*Paul Hindemith*, 1895–1963) *Kamermūziku Nr. 2* Velless min kā raksturīgu piemēru vācu mūzikas arhaizējošajām formas tendencēm.

Kamermūzikas programmās “tieksme pēc noslēgtas formas jūtama vēl stiprāk; dominē sonātes forma, tā klasiskā tipa pielietojumā, kā viņa brīvākā izveidojumā.” Šī modernās mūzikas tendence atspoguļojumu radusi Leoša Janāčeka (*Leoš Janáček*, 1854–1928), Ēriha Korngolda (*Erich Wolfgang Korngold*, 1897–1957), Karola Šimanovska kvartetos, Artūra Onegēra (*Arthur Honegger*, 1892–1955), Igora Stravinska, Artūra Šnābela (*Artur Schnabel*, 1882–1951), Samuila Feinberga (*Samuil Fejnberg*, 1890–1962) sonātēs.

Tālāk Velless norāda, ka festivāla programmā ir ļoti maz vokālās mūzikas, un kā iemeslu tam min “liriskās produkcijas” atslābumu. Tomēr to, kas izskanēs, nosauc par visaugstākajā mērā nozīmīgu, minot Gabriela Forē (*Gabriel Fauré*, 1845–1924) ciklu *L'horison Chimérique*, Eitora Vilas-Lobuša (*Heitor Villa-Lobos*, 1887–1959), Ladislava Vicipaleka (*Ladislav Vycpálek*, 1882–1969) un Reifa Vona-Viljamsa dziesmas (Jk.V., *Mūzika*, 1925, Nr. 4).

13

Modernistus atskaņo. 2. epizode – *Pacific 231*

Jauns posms modernisma popularizēšanā Latvijā sākas 1924.gadā. Tad visjaunākā mūzika arvien biežāk ieskanas Rīgas koncertzālēs, un tās ietekmes josla turpinās arī pēc koncertiem, jo par modernistiem nu regulāri raksta mūzikas kritiķi visdažādākajos izdevumos. Viņu vidū ir Jānis Zālītis (1884–1943), Jēkabs Graubiņš (1886–1961), Jānis Sudrabkalns (1894–1975), Jēkabs Vītoļiņš (1898–1977), Maksis Brēms (1891–1968), Kārlis Paučītis (1891–1967), Ernests Brusubārda (1880–1968), Kārlis Martinovskis (1886–1968), Eduards Ramats (1888–1983), Jānis Cīrulis (1897–1962), Jēkabs Poruks (1895–1963), Volfgangs Dārziņš (1906–1962), Knuts Lesiņš (1909–2000).

Pēc 1924. gada 9. februāra VI simfoniskā koncerta Latvijas Nacionālajā operā Jānis Zālītis, nosaucis Aleksandru Skrjabinu un Sergeju Prokofjevu (*Sergej Prokofjev*, 1891–1953) par krievu modernā virziena pārstāvjiem, saka:

“Pirmais – Skrjabins mums jau labi pazīstams no agrāko gadu koncertiem (dažkārt uzvestas viņa II un III simfonija, “Ekstāze”, tāpat atskaņoti arī klavierdarbi), otram – Prokofjevam turpretim nule tikko vēl paveram vārtus uz mūsu kluso sētu.” (J. Zālītis, *Jaunākās Ziņas*, 11.02.1924.)

Klusā sēta – tā nebija tikai metafora. Vismaz ne attiecībā uz laikmēģo mūziku. Jo patiesi – no modernistiem Latvijā līdz tam brīdim ir skanējis teju tikai Skrjabins. Pirmo reizi – jau 1920. gadā, Teodora Reitera (1884–1956) diriģēts. Skrjabina nosacītā

atpazīstamība nekavē Jāni Zālīti 1924. gada koncerta recenzijā sniegt arī lakonisku, tomēr ļoti precīzu viņa daiļrades raksturojumu. Tendence pat koncertu recenzijās ietvert iespējami plašu informāciju par modernās mūzikas autoriem un viņu darbu stilistiku saglabājas arī citu apskatnieku rakstītājā. Tās var būt gan faktoloģiskas uzziņas, gan spoži literāri uzzibsnījumi, vai arī abu sakausējums. Apmēram tā, kā turpina Jānis Zālītis:

“Prokofjeva klavierkoncerts (*Pirmais* – aut. piez.) poļu pianista Zbigņeva Dževjecka (*Zbigniew Drzewiecki*, 1890–1971) atskaņojumā klausītāju uzmanību saistīja galvenām kārtām kā elementāri modernas muzikālās tehnikas monstrums. Daudz robusti atjautīgu pārdrošību. Mazāk gaumes un tematiskā materiāla izlases. Prokofjevs straujš un svaigs kā pavasara vējš, bet arī duļķains kā aprīļa ūdeņi.” (J. Zālītis, *Jaunākās Ziņas*, 15.02.1924.)

Zbigņeva Dževjecka solokoncertu Konservatorijā Jānis Zālītis nosauc par vienu no sezonas spilgtākajiem koncertiem. Turklāt pateicoties tieši tā “modernajai pusei” ar Debišī, Ravela, Šīmanovska un Prokofjeva skaņdarbiem un Dariusu Mijo (*Darius Milhaud*, 1892–1974) piedevās. Norādījis, ka pianists “pilnam iedzīvoies modernās mūzikas īpatnējā saturā un tehnikā”, Zālītis saka:

“Ne Prokofjevs (krievs) ar savdabīgi griezīgiem skaņu mezglojumiem, ar pirmatņa nevaldāmo jautrību vai sūrstošo “dziļdomību”, ne Šīmanovskis (polis) ar radikāli disonantām harmonijām un eksaltēto fantastiku, ne mirdzošais eksotiķis un naivais stāstītājs Ravelis, ne dziļi smalkais, maigumā kūstošais Debišī un, beidzot, pat ne politonālais žanrists Dariuss Mijo nedara pianistam raizes nej izpratnes, nej atskaņojuma ziņā. Visi šie autori runāja uz mums dzīvu, jaunu un pārliecinošu valodu, kaut arī katrs savā gaumē, savā īpatnējā muzikālā tehnikā.” (J. Zālītis, *Jaunākās Ziņas*, 15.02.1924.)

Tā vien šķiet – ir parautas vaļā kādas slūžas, un Jānis Sudrabkalns jau pēc mēneša, pieminot arī Zbigņeva Dževjecka koncertu, var rakstīt, ka februāris bijis labvēlīgs jaunlaiku mūzikai, jo franču komponistu darbi, no kuriem Rīgā beidzamos gados varējuši redzēt labi ja notis, nu “ieguva iemiesojumu skaņās – klavieru koncertā, kamermūzikas vakarā, simfoniskā koncertā.” Par Oskara Frīda (*Oskar Fried*, 1871–1941) diriģēto Nacionālās operas VII simfonisko koncertu viņš turpina:

“Tas atlīdzināja visus pelēkos vakarus, kurus nozāloja mūsu muzikālās dzīves diletantisms un gara vienmuļums. Šis vakars aizveda mūs projām no pašmāju šaurajiem intrigu koridoriem kalngalos, no kuriem atdarās skats uz pasauli. (...) Sevišķi Ravela *Dafnis un Hloja* apbūra un aizrāva – patiešām, modernās mūzikas šedevrs bij atradis lielu izpildītāju. Cerēsim, ka laimīgam februārim sekos vēl laimīgāks marts, kurā mēs dabūsim dzirdēt vēl vairāk jaunās Vakareuropas.” (J.S., *Sociāldemokrāts*, 06.03.1924.)

Sudrabkalna recenzijā piesauktais kamermūzikas koncerts bija Sestais tautas kamermūzikas koncerts, kurā Konservatorijas kvartets (Arvīds Norītis (1902–1981), Aleksandrs Arnītis (1900–1973), Augusts Jungs (1866–1938) un Alfrēds Ozoliņš (1895–1986) atskaņoja arī Debišī mūziku.

Līdz ar to 1924. gada "modernisma pavasaris" iezīmē trīs tendences, kas raksturo arī turpmākos gadus, un kas atspoguļojumu radīs neskaitāmās koncertu recenzijās. Pirmkārt, laikmetīgā mūzika skan Nacionālās operas simfoniskajos koncertos, kur to atskaņot izvēlas daudzi viesdiriģenti: Oskars Frīds, Gžegožs Fitelbergs (*Gregorz Fitelberg*, 1879–1953), Nikolajs Maļko (*Nikolaj Mal'ko*, 1883–1961), Renē Batons (*Rhené-Baton*, 1879–1940), Emīls Kupers (*Emil Cooper*, 1870–1960), Georgs Šnēfogts (*Georg Schnéevoigt*, 1872–1947), Lovro fon Matačičs (*Lovro von Matačić*, 1899–1985), Oto Klemperers (*Otto Klemperer*, 1885–1973), Alberts Koutss (*Albert Coates*, 1882–1953), Nilss Greviliuss (*Nils Grevilius*, 1893–1970), Napoleone Annovaci (*Napoleone Annovazzi*, 1907–1984) (Kārkliņš 1990).

Otrkārt, laikmetīgā mūzika regulāri rod vietu izcilu un nereti laikmetīgajā mūzikā īpaši ieinteresētu viessolistu Rīgas koncertu programmās. Viņu vidū ir pianisti Nikolajs Orlovs (*Nikolaj Orlov*, 1892–1964) Zbignevs Dževjeckis, Anrī Žils-Maršekss (*Henri Gil-Marchex*, 1894–1970), Alfredo Kazella, Roberts Kasadesī (*Robert Casadesus*, 1899–1972), Karols Šimanovskis, Sergejs Prokofjevs, Klaudio Arravs (*Claudio Arrau*, 1903–1991), Francis Osborns (*Franz Osborn*, 1905–1955), Igors Stravinskis, Vītauts Bacēvičs (*Vytautas Bacevičius*, 1905–1970). Vijolnieki Anrī Marto (*Henri Marteau*, 1874–1934), Irēna Dubiska (*Irena Dubiska*, 1899–1989), Vaclavs Nemčiks (*Wacław Niemczyk*, 1907–1978), Žinete Nevē (*Ginette Neveu*, 1919–1949), Žaks Tibo (*Jacques Thibaud*, 1880–1953), čellists Moriss Marešals (*Maurice Maréchal*, 1892–1964). Dziedātāja Staņislava Korvina-Šimanovska (*Stanisława Korwin-Szymanowska*, 1884–1938).

Rīgā viesojas un modernistu darbus spēlē Amāra-Hindemita kvartets (*Lico Amar*, 1891–1959), Drēzdenes stīgu kvartets, Glazunova kvartets, kā arī Čehu Nonets, kas atskaņoja, iespējams, tā laika visradikālākā modernisma paraugus – čeha Aloiza Habas (*Alois Hába*, 1893–1973) un lietuvieša Jeronīma Kačinska (*Jeronimas Kačinskas*, 1907–2005) ceturtdaļtoņu tehnikā rakstītos darbus.

Apkopojot recenzijās pieejamo informāciju un liekot lietā itin vienkāršas statistiskās izvērtēšanas metodes, var teikt – līdzās regulāri un visbiežāk atskaņotajiem Stravinskim, Prokofjevam, Ravelam un Šimanovskim rīdziniekiem koncertos bijusi iespēja dzirdēt arī Bacēviču, Feručo Buzoni (*Ferruccio Busoni*, 1866–1924), de Falju, Hindemitu, Žaku Ibēru (*Jaques Ibert*, 1890–1962), Mario Kastelnuovo-Tedesko (*Mario Castelnuovo-Tedesco*, 1895–1968), Gaspāru Kasado (*Gaspar Cassadó*, 1897–1966), Zoltānu Kodāju (*Zoltán Kodály*, 1882–1967), Kršeneku, Mijo, Malipjero, Nikolaju Mjaskovski (*Nikolaj Mâskovskij*, 1881–1950), Onegēru, Frānsisu Pulenku (*Francis Poulenc*, 1899–1963), Otorīno Respīgi (*Ottorino Respighi*, 1879–1936), Žanu Rožē-Dikas (*Jean Roger-Ducasse*, 1873–1954), Albēru Ruselu (*Albert Roussel*, 1869–1937), Šēnbergu, Florānu Šmitu (*Florent Schmitt*, 1870–1958), Šrekeru, Dmitriju Šostakoviču (*Dmitrij Šostakovič*, 1906–1975), Hoakinu Turinu (*Joaquin Turina*, 1882–1949), Vonu-Viljamsu u.c., tostarp šodien pilnīgi piemirstu modernistu darbus.

Un treškārt, kas īpaši būtiski, laikmetīgā mūzika skan arī pašmāju mūziķu sniegumā. 1924. gadā Konservatorijas stīgu kvarteta koncertos tie ir Ravela, Šēnberga, Hindemita kvarteti. 1925. gadā Ravela klavieru trio Konservatorijā spēlē Ludmila Gomane-

Dombrovska (1883–1958), Ādolfs Mecs (1888–1943), Alfrēds Ozoliņš (1895–1986). Savukārt Vītola trio 1933. gadā atskaņo Anatolija Drozdova (*Anatolij Drozdov*, 1883–1950) trio, gadu vēlāk – Hoakina Turinas trio, bet 1938. gadā – Gaspāra Kasado, Toivo Kūlas (*Toivo Kuula*, 1883–1918), Folkmāra Andrē (*Volkmar Andreae*, 1879–1962) un Paula Grēnera (*Paul Graener*, 1872–1944) klavieru trio (Pētersone 2018).

Viens no Latvijas konservatorijas pirmajiem, daudzsološākajiem absolventiem pianists Aleksandrs Borovskis (1889–1968) solokonzertā Nacionālajā operā spēlējis Stravinska *Petrušku* (1925). Arī Konservatorijas klavieru un kompozīcijas klases absolvents Viktors Babins (1908–1972) pēc studijām Berlīnē Rīgas koncertos spēlēja Šrekeru (1929) un Stravinska (1929, 1930), Pulenka (1934) un Prokofjeva (1930, 1931, 1932, 1934), kā arī Šostakoviča darbus (1935).

Modernistu darbus savās koncertprogrammās konsekventi iekļāvusi dziedātāja Olga Pļavniece (1993–1943) – Prokofjevu un Stravinski (1924), Šēnbergu un Hindemitu (1925). Pauls Sakss (1878–1966) dziedājis Debisī, Ravela, Rožē-Dikasa, Pulenka dziesmas. (1924, 1925). Īpašas pieminēšanas vērts šķiet fakts, ka Pļavnieces un Saksa koncertos klavierpavadījumus spēlējuši Jāzeps Vītols un Alfrēds Kalniņš (1879–1951). 1929. gadā solokonzertu ar Stravinska, Prokofjeva, Kazellas un de Faljas mūziku sniedz Mariss Vētra (1901–1965), pie klavierēm – Lūcija Garūta (1902–1977). Arvīds Norītis 1932. gadā solokonzertā spēlēja Respīgi *Gregorisko koncertu*.

Skrjabins bieži skan Teodora Reitera diriģētajos Nacionālās operas orķestra koncertos, savukārt Radiofona orķestra repertuārā modernistu darbi pirmoreiz ienāk, šķiet, 1931. gadā, kad Jānis Mediņš (1890–1966) diriģē Respīgi, Šrekeru un Buzoni darbus. Gan Skrjabina, gan Šimanovska mūzikas atskaņojumos ir piedalījis Reitera koris.

Savukārt Oto Karls (1886–1964) vada Nacionālās operas iestudējumus. Tās ir gan operas – Kršeneka *Džonijs uzspēlē* un Veinbergera *Švanda – dūdu spēlmanis*, gan baleti – Stravinska *Ugunsputns*, *Petruška*, *Pulčīnella*, Prokofjeva *Rēbuss* un Aleksandra Čerepņina (*Alexander Cherepin*, 1899–1977) *Armīdas paviljons*.

Vērtējot sniegumu koncertos, kritiķi nereti fiksē arī publikas reakciju, kas jauntapušai mākslai nekad nav bijusi mazsvarīga. Tā par Hindemita 3. kvarteta atskaņojumu Konservatorijā teikts:

“Ja klausītājiem šī mūzika vēl krietni sveša, tad nevar tomēr liegt, ka tā nebūtu interesanta. Skaļā piekrišana to liecināja. Ir labi, ka Konservatorijas kvartets dod mums iespēju ieskatīties arī modernākās mūzikas plašajā pasaulē.” (J. Arnolds⁵, *Latvis*, 01.04.1924.)

Vai šāds komentārs:

“Interesanti un pamācoši bija vērot Stravinska *Ugunsputna* iespaidu uz nelielo tīrās mūzikas mīļotāju pulku, kas bija ieradušies Frīda koncertā: Stravinskis, šis *enfant terrible*, pirmo reizi Nacionālā operā izpildīts, eksplodēja līdzīgi bumbai. Kaut kas pārsteidzošs, stiprs un neatvairāms visiem atdzīvināja

5 Ar šādu pseidonīmu publicējās Jēkabs Graubiņš (aut. piez.)

sejas, lika runāt un priecāties, kā šalts vēsa, skaidra ūdens.” (J. Vītoliņš, *Ritums*, 1924, Nr. 8)

Vai par Gžegoža Fitelberga koncertu, kurā pirmo reizi Rīgā izskanēja Onegēra *Pacific 231*:

“Diriģents izpelnījās daudz jūsmīgu aplausu, kuru mudināts lika Onegēra un Rieti kompozīcijas atkārtot. Tas visādā ziņā apsveicami, īpaši tik svešus darbus izpildot.” (J. Arnolds, *Latvis*, 11.01.1925.)

Tik jūsmīgu publikas reakciju fiksējis Jēkabs Graubiņš. Pirms tam gan viņš raksta šādus vārdus:

“Nezinātājs, kuru Rīgā iavedis kāds gadījums, pēc šīs programmas patiešām var sākt domāt, ka mēs, rīdzinieki, ļoti ātri reaģējam uz visām jaunākajām parādībām pasaules mūzikas dzīvē. V. Rieti kvintets pūšamiem instrumentiem, A. Onegēra *Pacific 231* – modernās mūzikas pēdējais vārds, darbi, kurus vēl tikai šovasar pirmoreiz uzveda Prāgas modernās mūzikas svētkos – un jau mūsu simfonisko koncertu programmā! Mēs paši turpretim, kas tik labi pazīst sastingumu īpaši mūsu simfoniskās mūzikas dzīvē, pierakstām šīs vismodernākās mūzikas iekļūšanu programmā gadījumam. Bet priecīgi mēs par to esam tomēr. Varam modernistus noliegt, varam tos pat apkarot, bet iepazīties ar tiem ir nepieciešami, ja gribam savos spriedumos būt taisnīgi un patiesi. Lai arī šī taisnība un patiesība būtu subjektīvas dabas.” (J. Arnolds, *Latvis*, 11.01.1925.)

Piemetinājis, ka *Pacific 231* pēc ISCM festivāla Prāgā paspējis apstaigāt jau pus-pasaules, Graubiņš tomēr apšaubā izsmalcinātā “orķestra aparāta” izmantošanas nepieciešamību lokomotīves, t.i. – nejēdzīgu trokšņu atdarināšanai:

“Es pielaižu tādu “Pacifiku” kā muzikālu joku, bet tajā pašā laikā sajūtu to kā pazemojumu simfoniskajam orķestrim: kamdēļ smalkam, glītā frakā un sniegbaltā veļā tērptam džentlmenim likt rokās kalēja lielo āmuru? Kamdēļ eleganto “Fiat” auto, kurš piemērots visizlutinātāko pasažieru vizināšanai, izlietot akmeņogļu transportam?” (J. Arnolds, *Latvis*, 11.01.1925.)

Onegēra *Pacific 231* atskaņojumu, šķiet, var uzlūkot par pašu radikālāko modernās mūzikas liecību tā brīža Rīgas koncertdzīvē. Tādēļ šķiet interesanti saprast, kas noteica koncerta panākumus un tik atsaucīgu publikas reakciju.

Koncerts tiek ļoti jaudīgi reklamēts, par to informē *Balss, Rīgas Ziņas, Latvijas Vēstnesis, Latvijas Sargs, Sociāldemokrāts* u.c. avīzes. Par galveno “āķi” izvērstākos sludinājumos izvēlēts tieši Onegēra *Pacific 231*. Kādā koncerta dienā publicētā rakstiņā pilnībā citēta Onegēra anotācija Prāgas atskaņojuma reizei, kurā, runājot par 300 tonnu smagā milzeņa skrējēju – ar ātrumu 120 km stundā – viņš atzīstas:

S
781.21-1

Ceturtdien, 8. janvārī 1925. gadā,
pulksten 7 vakarā

IV. ZIMFONISKAIS KONCERTS

Diriģents: GREGORS FITELBERGS

PROGRAMMA:

I.

1. Zimfonija № 4 e-moll *J. Brāmsa*
 - a) Allegro non troppo
 - b) Andante moderato
 - c) Allegro giocoso
 - d) Allegro energico e passionato

II.

2. Le Tombeau de Couperin *M. Ravela*
 - a) Menuet
 - b) Rigaudon
3. Concerto *V. Rieti*
 - a) Allegro
 - b) Finale
4. Pacific *A. Honeggera*
5. Dejas iz operas „Kņazs Igors“ *A. Borodina*

DIREKCIJA •

78

“Lokomotīves esmu vienmēr kaislīgi mīlējis: priekš manis tās ir dzīvas būtnes un es tās mīlu, kā citi mīl sievas vai skaistus zirgus.” (J.W.⁶ *Latvijas Vēstnesis*, 8.01.1925.)

Jau pēc koncerta dažs labs atsaucas uz Fitelberga paša iesaisti koncerta reklāmā (*Latvijas Sargs*, 10.01.1925.). Interesanta ir Eduarda Ramata norāde, ka Brāmsa 4. simfonijai Fitelbergs “pagāja nevērīgi garām, it kā traukdamies pie Ravela, Rieti un Onegēra” (Ed. Ramats, *Latvijas Kareivis*, 10.01.1925.). Ramats piemetina, ka tieši *Pacific 231* pirmskoncerta lielās reklāmas dēļ publika tik nevērīgi izturējusies pret pārējiem atskaņojumiem. Viņš atklāj arī Rieti Koncerta pūtēju kvintetam un orķestrim tematisko saistību ar *Pacific 231* – jaunais itāliešu komponists mūzikā imitējis dažādu mehānismu “riboņu un rūkoņu”.

Jānis Cīrulis, vienā rakstā apliecinājis, ka visvairāk klausītājus interesējuši tieši modernisti (J. Cīrulis, *Mūzika*, 1925), kādā citā pauž arī vērojumus par jaundarba uztveri:

“Orķestris mutuļo, verd un, pirmo reiz dzirdot, klausītāju, kā katra sensācija, vispirms apžilbina, bet vēlāk paliek ikdienišķa, parasta. Tie trokšņi, ko citā gadījumā var panākt arī bez simfoniskā orķestra, nesniedz nekādu estētisku baudījumu un tas ir pirmais, ko prasa no mākslas darba. (...) šķiet, ka “Pacifica” autors ar savu lokomotīvi izbraucis uz slidena ceļa, kas mūziku aizvedis apšaubāmos ekstrēmos. Kā Rieti koncertu, tā nupat minēto “Pacificu” publika uzņēma ar skaļu piekrišanu. Tā, man liekas, nebija patiesa sajūsma, bet sensāciju izsauktais apmierinājums pēckara notrulinātiem un pārkairinātiem nerviem. Bet tie taču tomēr kādreiz atžirgs!” (J. Cīrulis, *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, 1925, Nr. 2)

Aizstāvēt Onegēru kaismīgi metas Konservatorijas pēdējā kursa studente Lūcija Garūta. Žurnālā *Mūzika* publicētā rakstā viņa vispirms min, ka ilustrācija kā līdzeklis estētisku mērķu sasniegšanai mūzikā lietota sensenis, bet tad norāda: pati par sevi tā nenoteic mākslas darba vērtību, nedrīkst būt darba mērķis.

“Bet ja komponists jūt, ka viņš ar imitāciju varēs spilgtāk radīt klausītājos to pārdzīvojumu, kuru viņā (jeb viņa varonī) modina kāda dabas parādība, jeb priekšmets, tad viņam ir tiesības imitēt.” (L. Garūta, *Mūzika*, 1925, Nr. 3)

Pārmetumus Onegēram Lūcija Garūta nosauc par netaisnību, jo vienīgais atbildēšanas vērtais jautājums esot – vai šī imitācija ir visa Onegēra darba mērķis, jeb tikai līdzeklis, ar kuru sniegt pārdzīvojumu klausītājiem.

Un tad, šķiet, ieraugām Garūtu – pirmo sievieti autobraucēju Rīgā:

“Arī mašīnai ir sava izteiksme, tik vajag viņu sajūst. Šī mašīnas nevaldāmā tālē trauksme, vai tā nevar rast atbalsi cilvēka dvēselē, vai tā nevar mūs ne drusku sajūsmināt? (...) Šim nepielūdzamam ritmam arvien vairāk spēkā pieaugot, Onegērs beidzot liek misiņa pūtējos gaviļēt dzelzs ķermeņi

6 Var izteikt hipotētisku minējumu, ka Onegēra darba atskaņojumu *Latvijas Vēstnesī* reklamē Jēkabs Vītolīņš. Jo, pat ja liels būtu kārdinājums iniciāļus J.W. atšifrēt ar Jāzepa Vītola vārdu, viņa rakstnodarbu vidū anonsējoša rakstura tekstus neatradīsim.

sakopotiem vulkāniskiem dabas spēkiem. (Koncertā pirmā izpildījumā šai vietā gan daudz kas gāja zudumā). Šo uzvarošo motīvu varenība spiež sajost, ka Onegēra mašina ir dzīva, ka viņa gavilē un dzied slavas dziesmu šai dzelzs ķermenī sakopotiem spēkiem un viņus uzvarējušam cilvēkam." (L. Garūta, *Mūzika*, 1925, Nr. 3)

Tomēr zīmīgi – jau 1929. gada Nacionālās operas Vecgada koncertā Georgs Šnēfogts *Pacific 231* ir iekļāvis muzikāla joka statusā – tieši tā, kā rakstīja Jēkabs Graubiņš. Jānis Zālītis gan Šnēfogtam iebilst:

"Nevar gluži visam tam piekrist, kā Šnēfogts mēģināja definēt meklējamo humoru mūzikā, atsevišķos darbos, īpaši radikāli modernajā simfoniskajā skicē "Pacific 231". [...] Un jāatzīst, nopietna uztvere tam piederas daudz īstāk, nekā humoristiskā, ko dzirdējām vakar. Komponista gribētā mehāniskā ritma orģija, kas likta poēmas pamatā, šoreiz tik intensīvi neizpaužas." (J. Zālītis, *Jaunākās Ziņas*, 31.10.1929.)

Tātad – jau pašu mājās pieredzētais ļauj vērtēt interpretācijas arī modernistu darbu atskaņojumos – kā nule citētajā Zālītī. Un dažu labu reizi norādīt uz pašmāju spēku nepietiekamajām prasmēm modernistu partitūru iedzīvināšanā – kā iepriekš citētajā Garūtas norādē par metāla pūšaminstrumentu grupas neveiksmi *Pacific 231* pirmajā atskaņojumā.

20

Latvija un ISCM. 3. epizode – "Latvju modernistu koncerts"

Par modernistiem raksta, modernistus atskaņo. Vai ar modernistiem grib sadarboties? Vai grib ar viņiem salīdzināties? Tādu iespēju varētu piedāvāt dalība Starptautiskajā laikmetīgās mūzikas biedrībā (*International Society for Contemporary Music/ISCM*), kas 1922. gadā tika dibināta ar mērķi veicināt muzikālā avangarda labsajūtu un izplatību. Jau ir norādīts – kā vienu no iemesliem, kāpēc Latvija 20. gados neiestājās šajā biedrībā, mēdz minēt Jāzepa Vītola konservatīvismu. Bet nez vai tas vien pie vainas, ka par ISCM biedriem kļuvām tikai 2004. gadā?

ISCM nosaukums 20.–30.gadu publikācijās tulkots dažādi – Starptautiskā šolaiku mūzikas biedrība, Starptautiskā jaunlaiku mūzikas biedrība, Starptautiskā jaunās mūzikas biedrība, Starptautiskā modernās mūzikas biedrība. Vēsturiski senākais – 1923. gada variants ir – Savienība tagadnes mūzikai. Šī daudzveidība vien jau liecina – par ISCM tolaik rakstīts bieži.

Jau 1923. gada rudenī par pašu pirmo ISCM festivālu Zalcburgā vismaz četros numuros raksta avīze *Mūzikas nedēļa*, vispirms nodēvējot to par ievērojamāko notikumu ārzemēs, bet drīz pēc tam atreferējot arī pirmās domstarpības ISCM biedru vidū. Nesaskaņu cēlonis – itāļu un angļu aizvainojums, ka franču mūzikai Zalcburgā atvēlēts vairāk vietas. (*Mūzikas nedēļa*, 28.09.1923.)

Visautoritatīvākā atsauksme par Zalcburgas ISCM festivālu ir no franču *Le Courrier Musical* pārpublicētais Alfredo Kazellas raksts, kurā viņš cita starpā jautā – cik no

festivāla sešās dienās izskanējušajām kompozīcijām izturēs laika pārbaudi? Ļoti maz bijis darbu, kas uzrādītu autoru "īpatnēju personību". Kā pirmā ISCM festivāla izcilības Kazella min Stravinski, Šēnbergu un Ravelu. Kā augstu vērtējamus piemin Bartoka, Kodāja un tobrīd vien 22 gadus vecā Kršeneka opusus. (T. Fers, *Mūzikas nedēļa*, 23.11.1923.)

Komponists un pianists Alfredo Kazella jau 1917. gadā ir dibinājis Itālijas laikmetīgās mūzikas biedrību, viņa vadībā Itālijas nodaļa 1923. gadā iestājas ISCM. Starpkaru periodā viņš ir piecu ISCM festivālu žūrijas loceklis, trīs reizes nodrošinot festivāla rīkošanu Itālijā.

1926. gada novembrī Kazella ierodas Rīgā. Viņš uzstājas gan Nacionālās operas simfoniskajā koncertā, spēlējams solo savā *Partitā* (diriģē Emīls Kupers), gan solo koncertā Konservatorijā, kurā skan vecitāļi, modernisti un Bēthovens. Plaši apgaismojuši lasītājus par Kazellas aktīvo darbošanos laikmetīgās mūzikas labā, vairāki recenzenti tomēr atzīst, ka simfoniskajā koncertā viņa *Partita* "zaudējusi" Prokofjeva svītai *Mīla uz trim apelsīniem*. Tomēr Maksis Brēms piefiksē –

"operas pilnais nams autoram uzgavilēja, tas jau laikmetīgi; viņam gavilē visur." (M. Brēms, *Latvijas Kareivis*, 24.11.1926.)

Tātad – Kazellas loma ISCM bija labi zināma arī Latvijā. Tomēr nav liecību, ka ar viņu tiktu pārrunātas šīs starptautiskās organizācijas lietas.

Tikpat nozīmīga loma ISCM bijusi arī Karolam Šīmanovskim, kurš Rīgā viesojies pat divas reizes. 1927. gadā, kad viņš Konservatorijas zālē muzicē kopā ar jauno poļu vijolnieci Irēnu Dubisku, "intīmu banketu" viesim par godu sarīko konservatorijas administrācija, un Jāzeps Vītols tad Šīmanovski sveic kā vienu no pašiem ievērojamākiem tagadnes skaņražiem ne vien Polijas, bet visas Eiropas mērogā (J. Cīrulis, *Latvis*, 13.12.1927). Karols Šīmanovskis kļūst par Latvijas Konservatorijas Goda biedru. Kad 1935. gadā Polijas valsts svētkiem par godu tiek rīkots Šīmanovska autorkoncerts Nacionālajā operā ar orķestra, Reitera kora, poļu solistu un paša autora līdzdalību, komponistam tiek piešķirts Skaņražu kopas Goda diploms un Goda biedra tituls. Tomēr arī šoreiz nav liecību, ka neformālākā gaisotnē tiktu pārrunātas ISCM lietas.

Neskatoties uz to, šķiet noderīgi kaut nedaudz ieskicēt Latvijas tābrīža kaimiņvalsts – Polijas un ISCM attiecības. Jo tieši Šīmanovskis kopā ar Gžegožu Fitelbergu 1924. gada ISCM Prāgas festivāla laikā dibina Polijas laikmetīgās mūzikas biedrību, uzņemdamies tās vadību un pieteikdams to dalībai ISCM. Viņš un arī Fitelbergs ir bijuši vairāku ISCM festivālu žūrijas locekļi.

Kā norādījis muzikologs Andžejs Hlopečkis (*Andrzej Chłopecki*, 1950–2012), sākotnēji Šīmanovskis pret ISCM bijis kritiski noskaņots, kādā 1923. gada vēstulē pat bilzdams, ka dažu ISCM izveides iniciatoru vārdi viņam likuši domāt, ka "visa šī komiteja ir kaut kāda krāpšanās un "biedrības" sastāvs liek vairīties no tuvākas saskares." Arī attiecību tālākā dinamika izrādās gana raiba. 1928. gadā kā boikots tiek vērtēts fakts, ka ISCM nesaņem Polijas pieteikumu festivālam. Izrādās, gluži vienkārši neviens pats komponists

nav vīžojis savu darbu poļu žūrijai iesūtīt. Reiz Šimanovskis ISCM žūrijai kāda kolēģa darbu nosūta pats personīgi, apejot poļu žūriju, jo tā, viņaprāt, veic nepareizas izvēles. 1938. gadā poļi tiešām boikotē ISCM ģenerālo asambleju, jo neviens viņu darbs netiek izvēlēts atskaņošanai Florences festivālā. 1939. gadā Varšavā un Krakovā notiek 17. ISCM festivāls - nozīmīgākais laikmetīgās mūzikas notikums Polijā pirms 2. pasaules kara. Taisnības labad jāpiebilst – Šimanovska mūzika ISCM festivālos skanēja jau pirms Polijas nodaļa tajā bija iestājusies. Bet pēc iestāšanās – arī neņemot vērā poļu žūrijas oficiālos pieteikumus (A. Chłopecki. *World New Music Magazine*, Vol. 24, 2014).

Salīdzināšanai vērtīga ir arī ISCM Lietuvas nodaļas pieredze, jo Lietuva bija vienīgā Baltijas valsts, kas iestājās ISCM jau pirms 2. pasaules kara (Latvija, kā norādīts iepriekš – 2004. gadā, Igaunija – 2005. gadā). Laikā no 1935. gada līdz 1939. gadam ik gadu Rīgā koncertē komponists un pianists Vītauts Bacēvičs. 1936. gadā tieši viņš kopā ar Jeronīmu Kačinski un Vladi Jakubēnu (*Vladas Jakubėnas*, 1904–1976) dibina ISCM Lietuvas nodaļu. Kā norāda muzikoloģe Rūta Stanevičiūtē (*Rūta Stanevičiūtē*, 1960) – viņu iekļaušanos laikmetīgās mūzikas organizācijās veicināja fakts, ka visi trīs bija studējuši ārzemēs. Vītauts Bacēvičs 1928. gadā kā eksterns beidza Parīzes Krievu konservatoriju. Vladis Jakubēns tajā pat gadā, pabeidzis mācības Latvijas konservatorijā Jāzepa Vītola klasē, devās uz Berlīnes Mūzikas augstskolu pie Franča Šrekerā. Pie tam vismaz pirmo gadu – ar Jāzepa Vītola personīgi izkārtotu Latvijas valsts stipendiju. Jeronīms Kačinskis no 1929. līdz 1931. gadam Prāgas konservatorijā studēja ceturtdaļtonu kompozīciju pie tobrīd visradikālākā modernista Aloiza Habas. Visi trīs jaunie lietuvieši bija iesaistījušies laikmetīgās mūzikas biedrību aktivitātēs jau ārzemēs un centās to darīt arī Lietuvā. Tomēr vienīgā reize, kad ISCM festivālā skanēja lietuviešu mūzika, bija 16. festivālā Londonā 1938. gadā. Čehu Nonets tad spēlēja 3 daļas no Jeronīma Kačinska ceturtdaļtonu tehnikā komponētā Noneta. Apliecinājusi savas ambīcijas, izsakot gatavību 1940. gadā ISCM festivālu rīkot Kauņā un Klaipēdā, Lietuvas nodaļa politisku iemeslu dēļ 1939. gadā ir spiesta darbību izbeigt (Stanevičiūtē 2015).

Un tagad, šķiet, klātos apkopot to informāciju, kas varētu liecināt par Latvijas interesi par ISCM. Pirmais pamudinājums pievienoties šai organizācijai izteikts nevis kādā mūzikas izdevumā, bet gan *Latvijas Vēstnesī* vien nedēļu pēc tam, kad izskanējis pats pirmais – Zalcburgas 1923. gada ISCM festivāls. No *Prager Presse* pārpublicēto rakstu, kurā uzskaitīti teju visi Zalcburgā skanējušie darbi, *Latvijas Vēstnesis* vainago ar šādu atziņu:

“...latvjiem vajadzētu nopietni padomāt par turpmākiem Zalcburgas svētkiem: stāties sakaros ar starptautisko jaunlaiku mūzikas biedrību, sastādīt programmu un izvēlēties pāris solistus. Tā pašķirtos ceļš mūsu mūzikai uz ārzemēm.” (*Latvijas Vēstneša Pielikums*, 1923)

Tik vienkārši gan tas laikam nebūtu sanācis... Bija taču organizācijas statūti, bija nosacījumi uzņemšanai, tostarp tika prasīti reāli darbi jaunās mūzikas popularizēšanas labā. Žurnāls *Mūzika* divus gadus vēlāk pārpublicē vācu muzikologa un komponista Hugo Leichtentrita (*Hugo Leichtentritt*, 1874–1951) rakstu “Ko jaunās mūzikas labā

dara cittautas?”, kurā detalizēti izklāstīti Austrijas, Francijas, Itālijas, Šveices, Beļģijas, Zviedrijas un Vācijas ISCM nodaļu darbi. Tiek minēta laikmetīgā repertuāra bibliotēku izveidošana, skaņdarbu apmaiņa, darbības izvērsana dažādos valsts novados (Šveice), pirmo laikmetīgajā mūzikā specializējušos ansambļu tapšana (*Pro Arte* stīgu kvartets Briselē), kā arī koncertu rīkošana (H. Leihentrits, *Mūzika*, 1925, Nr. 5).

Bet 1924. gadā par ISCM Prāgas starptautiskajiem mūzikas svētkiem raksta gan Jānis Zālītis, gan Jēkabs Vītolīšs, jo viņi abi Prāgā ir pabijuši.

Patiesi pārsteidz tobrīd vien 26 gadus vecā Jēkaba Vītoļņa kompetentais Prāgā dzirdētā raksturojums un vispārinājumi. Žurnāla *Ritums* 6.numurā publicētajā apcerē netrūkst nedz vēsturiska atskata, nedz laikmetīgo tendenču uzskaitījuma, un raksta pamatnoskaņa šķiet esam iespējami objektīva.

Jānis Zālītis *Jaunākajās Ziņās* – rakstā, kas publicēts četros turpinājumos - saliek nedaudz atšķirīgus akcentus un atļaujas būt subjektīvāks. Pirmkārt, viņu fascinē Cēsīs dzimušā un par latvieti nosauktā vācbaltieša Eduarda Erdmaņa mūzika (*Eduard Erdmann*, 1896–1958) (J. Zālītis, *Jaunākās Ziņas*, 2.07.1924.). Zālītis slavē Prokofjeva jauno Koncertu vijolei un orķestrim, un savu erudīciju apliecina, rakstot par, viņaprāt, pašu tipiskāko itāļu modernistu Frančesko Malipjero, kura “darbi ir oriģināli savā vienkāršībā un valdzina ar lokālo itālisko kolorītu.” Arnolda Šēnberga monodramas *Gaidīšana* (*Erwartung*) pirmatskaņojums Zālītim liek teikt:

“Šēnbergs ir brīnišķs intelektuāls mūziķis. [...] Arī tie, kas viņa mūzai netic, saņem iekšēji un ārēji saskaņotas mākslas iespaidu.” (J. Zālītis, *Jaunākās Ziņas*, 8.08.1924.)

Savukārt par Morisa Ravela *Spāņu stundu* (*L'heure espagnole*) Zālītis raksta – moderna, bet nepretencioza, “nekā sadomāta, problemātiska. Tikai mūzika, atkal mūzika, mūzika.” Par ISCM Prāgas festivālam veltīto publikāciju kopsaucēju, šķiet, varētu kalpot Aleksandra Cemplinska (*Alexander Zemlinsky*, 1871–1942) *Liriskās simfonijas* (*Lyrische Symphonie*) iedvesmotie vārdi :

“Atpakaļ uz vienkāršību, uz pirmatnēji naivo, nacionāli individuālo, - lūk, kurp raugās pārgurušo moderno simfoniķu skats! Masīvais, grandiozais stils pamazām reducējas. Māksla sāk atgūt vienkāršību, skaidrību, īstenību. Par to arī lai esam mūžam nomodā!” (J. Zālītis, *Jaunākās Ziņas*, 09.08.1924.)

Par Latvijas un ISCM attiecībām var izteikt tikai hipotēzes. Jo skaidri zināms ir vienas, ka uz 1924. gada ISCM Prāgas Mūzikas svētkiem gan Jānis Zālītis, gan Jēkabs Vītolīšs devās kā Kultūras fonda stipendiāti katrs ar 750 latiem kabatā (*Valdības Vēstnesis*, 23.05.1924.). Tātad šo ceļojumu drīkstam uzskatīt par ko vairāk nekā tikai žurnālistisku komandējumu. Varbūt viņi uz Prāgu devās Skaņražu kopas deleģēti, lai izvērtētu iespējas un nepieciešamību iestāties ISCM?

Tomēr Skaņražu kopas protokolos ISCM vārds un jēlkādas liecības, ka par to ticis runāts, neparādās ne reizi. Neskatoties uz to, gribu atgādināt, ka Skaņražu kopas dibināšanas fakts un laiks – 1923. gada decembris, kā arī pirmās aktivitātes – tostarp

latviešu komponistu jaunākās mūzikas koncerta rīkošana jau pēc pāris mēnešiem – savā ziņā sabalsojas ar līdzīgām iniciatīvām starptautiskajā kontekstā.

Tas, ka Skaņražu kopas darbībā, vismaz iesākumā, izpalika jēlkāda starptautiskā dimensija, manuprāt, ir pilnībā attaisnojami un pamatoti. Lietišķie sēžu protokoli liecina par mērķtiecīgu un intensīvu darbu, vispirms ķeroties pie apgrūtinājumu risināšanas pašu mājās, kuru tolaik bija ne mazums – autortiesības, nošu izdošana, ierobežotās atskaņošanas iespējas, nepieciešamība līdzdarboties valsts kultūrpolitiku īstenotājās institūcijās (Latvijas Skaņražu kopas sēžu (1923–1936) protokolu klade).

Pavisam drīz pēc Zālīša un Vītoliņa “Prāgas rakstiem” citās viņu publikācijās atradu pāris savā ziņā simptomātiskas piebildes. Jēkabs Vītoliņš, prognozēdams, ka pirmo reizi pēc kara gadiem Rīgā 1924. gadā gaidāma īsti spoža, eiropeisku mākslinieku vārdiem bagāta sezona, tomēr piebilst:

“Sakaros ar Eiropas mākslu mēs vēl arvienu esam tikai saņēmēji. Pavisam nedaudzos gadījumos mēs varam ko dot, vai esam jau devuši. Varbūt, tas arī labāk: nav vajadzības nest pāri robežai visu, kas mums ir, un kas tikai uz mums pašiem var runāt īsto valodu. Stingrība un lielas prasības pašiem pret sevi ir drošākā garantija īpatnējas mākslas nopietnai izveidošanai.” (J. Vītoliņš, *Ritums*, 1924, Nr. 8)

Jāni Zālīti citēšu īsināti, bet tomēr:

“Mēs esam jauna valsts. (...) nedrīkstam spēkus šķiest nevajadzīgos, nemākulīgos eksperimentos”. (J. Zālītis, *Jaunākās Ziņas*, 03.09.1924.)

Tādējādi ir pamats apgalvot – iemesls tam, ka Latvija 20. gados neiestājās ISCM, bija nevis kāds faktoloģiski nepierādāms Vītola liegums, bet gan koleģiāli pieņemts lēmums, visu iesaistīto konsenss – gan lieliski izprotot visu plašo pašu mājās darāmā spektru, gan apzinoties savus resursus un potenciālu, gan arī kā perspektīvāku izjūtot nevis radikāli avangardiskā modernisma izpausmes, bet tobrīd arvien vairāk spēkā augošo tā dēvēto nacionālo modernismu⁷.

Tomēr to, ka vēlme būt moderniem bija – to apliecina fakts, ka 1926. gada rudenī ne viena vien avīze raksta par “Latvju modernistu koncertu”, kas 17. oktobrī notika Konservatorijā, un kurā skanēja Lūcijas Garūtas, Jāņa Kalniņa (1904–2000), Jēkaba Poruka un Jāņa Zālīša darbi, lielākoties dziesmas, kuras dziedāja Mariss Vētra.

7 Terminu *nacionālais modernisms* neatradīsim Teodora Adorno (*Theodor Adorno*, 1903–1969) grāmatā *Philosophie der Neuen Musik* (1949), kas noteica mūzikas modernisma pētniecību 20.gs. otrajā pusē. Toties 21.gadsimta muzikoloģiskajos pētījumos par nacionālo modernismu (un vairākiem citiem iepriekš nedefinētiem modernisma aspektiem) tiek runāts daudz, galvenokārt pateicoties amerikāņu muzikologa Ričarda Taruskina (*Richard Taruskin*, 1945) piedāvātajam 20. gadsimta modernisma skaidrojumam grāmatā *The Oxford History of Western Music: The Early Twentieth Century* (2005). Tā, piemēram, lietuviešu muzikoloģe Rūta Stanevičūte Vlada Jakubēna daiļrades evolūciju no modernisma paradīgas pretī arvien tradicionālākai izteiksmei raksturo kā “tuvāku mērenajam nacionālajam modernismam (*moderate national modernism*) un visbeidzot neo-romantismam” (Stanevičūte: 2015). Kā nacionālā modernisma tipiskākos raksturlielumus var minēt gan etniskās mūzikas īpašo lomu, gan mērenību modernisma radikālāko izteiksmes līdzekļu lietojumā (Bartoks, de Falja, Frederiks Mompu (*Frederic Mompou*, 1893–1987), Vila-Lobušs, Kodājs, Koplends (*Aaron Copeland*, 1900–1990), Jons Leifss (*Jón Leifs* 1899–1968), Vons-Viljamss, Voltons u.c.).

Latvijas Konservatorijas zālē

Svētdien, 17. oktobrī 1926. gadā, pulksten 8 vakarā

*Marisa Vētras
latvju modernistu vakars.*

K. Vestens (vijole)
Piedalās: *L. Garute* } *pavadījumi*
J. Kalniņš }

Lucija Garute *Debess un jūra.*
*Mon rêve. **
*Enfant, si j'étais rois . . . **

vijolei:

Rudens.

Trio tenoram, vijolei un klavierēm:

Mirdzosa tūkā.

Jēkabs Poruks *Lapas lido, lapas skan.*
*Es dziesmu mekleju. **
*Ar sveci. **

Jānis Zālīte *Garamejot.*
Nav skumja tā.
Vaj tu jau zilais pavasars.

Jānis Kalniņš *Kā kristals kas lūza.*
Iz sirds plūst skumjas.
Vina dārznieks.
Jaunekļa dziesma.
Ho-Tai.

** Dziesmas — pirmizpildījumi.*

2. attēls. "Latvju modernistu koncerts" Latvijas konservatorijā 1926. gada 17. oktobrī.
LNB Sikiespieddarbu krājums - S/781 (07)-if

Koncertmeistari bija Lūcija Garūta un Jānis Kalniņš, piedalījās arī vijolnieks Kārlis Vestens (1900–1978). Jēkabs Vītoliņš jau nākamajā dienā konstatē:

"Jaunatne ir tā, kas tic saviem spēkiem, ir droša un pārgalvīga. Idejas un domas rūgst, mutuļo, pret sauli sacēlas fantāziju torņi, patvaļas trauksmes vēl nesaista ne šaubu, ne pašvērtējuma skaudīgums. Idejas aug un aiziet ar paaudzi; cik gan ir to, kuru darbi rāda nākotnē? (...) Marisu Vētru zinām kā vienu no tiem jaunajiem dziedoņiem, kas ieguvis ne tikai jau patiesu prasmi savas mākslas tehniskajos novados, bet arī radoši un dzīvi interesējas par mākslas šodien, mākslas problēmām. "Latvju modernistu vakars"

(nosaukums ne visai veikls) tam spilgts apliecinājums.” (J. Vītoliņš, Rīgas Ziņas, apvienotas ar Latvijas Vēstnesi, 18.10.1926.)

Raksturojot mūziku, Vītoliņš saka:

“Lūcijas Garūtas dziesmās daudz tīri romantiska reibuma, patētiskas lirikas, brīžam savas melodijas viņa mīl satraukt lielā spēkā un augstumā. Bet personīgi raksturīgā viņas izteiksmē vēl maz un šajā virzienā vajadzētu doties viņas meklējumiem. (...)

“Poruks savā muzikālā valodā vietām aiziet stipri tālu no parastām romantiskā laikmeta harmonijām, kaut gan patur saites ar toņkārtu. (...)

Jānis Kalniņš visradikālāk no mūsu komponistiem sarāvis saites ar pagātni. Iekšējs attaisnojums viņa darbiem ir: viņa muzikālā izteiksmē, lai cik neparasta klausītājam tā nebūtu, nav samākslotības, un modernas harmonijas, pa lielākai daļai atonālas, viņa dziesmās ir ļoti dzīvas, pārlicinošas un raksturīgas. Muzikālu ideju bagātība runā ik no dziesmas.” (J. Vītoliņš, Rīgas Ziņas, apvienotas ar Latvijas Vēstnesi, 18.10.1926.)

Kritiskāk noskaņots ir Maksis Brēms:

“Apdāvināta spēlētāja un rakstītāja ir Lūcija Garūta, bet viņas rakstiem nav vadošas līnijas, satura skaidrākas izteiksmes; skan, kaut kur atsitas, drūp, pazib plankums pēc plankuma, apdziest — un it kā nekas nebūtu dzirdēts. Ar neskaidru nojautu tā tver pēc impresionistiskām vīzijām, bet tvēriens paliek gaisā, visu laiku iespaids, ka skaņu risinājumam nav kur balstīties. (...) Izteiksmē koncentrētāks, dziesmu uzbūvē saistošāks ir Jānis Kalniņš, kaut gan viņa dziesma “Vīna dārznieks” ir paraugs kā nevajag rakstīt, bet “Jaunekļu dziesma” ir mākslinieciskas iejūtas, īpatnēja izteiksmīga skaistuma nēsta; arī dziesmā “Ho-Tai” ir vērtības, kam sakars ar esošo un nākošo skaņu pasaulē.”

Pateicis, ka trešais koncertā atskaņotais autors – Jēkabs Poruks – ir rakstībā atturīgāks, Maksis Brēms pievērsās Jāņa Zālīša dziesmām, kuras koncertā

“uzliesmoja kā saulains rīts. Viņš nekad nav bijis ar tiem, kas ar nolūku bēg no tonalitātes, drebina kvartu-kvinšu ņirbu, lai tik būtu moderns. (...) Viņa dziesmas “Garāmejot” un “Vai tu jau, zilais pavasars” ir mākslas šedevri, kas savu spožumu nekad nezaudēs.” (M. Brēms, *Latvju Kareivis*, 19.10.1926.)

Savukārt *Mūzikas nedēļa* noskalda kā ar cirvi:

“Mūsu jaunās valsts, jaunās konservatorijas absolventi: L. Garūta, J. Poruks un J. Kalniņš — kurus mūzikas gars svaidījis par komponistiem, jau ar pirmiem darbiem reprezentējas kā latvju mūzikas modernisti. Pirms nav vēl izveidojusies latvju klasiskā mūzika — nevarētu būt runa par latvju mūzikas modernizēšanu. Daudzās tautas dziesmas gaida uz skaistiem aranžējumiem, tautiskās mūzikas viela uz apstrādājumiem u. t. t. (...)” (Akords, *Mūzikas Nedēļa*, 1926.)

Laikmeta ielogs. 4. epizode – *Džonijs uzspēlē Nacionālajā operā*

Kādus ieraugām 20.–30. gadus tā laika rakstu liecībās? Kāds ir konteksts – gan sociālais, gan muzikālais – kādā ceļu pie klausītājiem sāk modernistu darbi? Jānis Sudrabkalns jaunajam, 1921. gadam “puteņojot pie sliekšņa”, piemin tā brīža dzīves postāžu un to, ka nekāda materiāla “dzīvām un plašām mākslas pārdomām” neesot.

“Valstis un cilvēki sagrauti, bet domas, idejas kūpinās kā mūžīga migla pār drupām.” (Sudrabkalns 1983: 47)

Gadu vēlāk Jēkabs Graubiņš jau tēlo citādu ainu:

“...tagad katra operas izrāde izpārdota, simfoniskie koncerti pārpildīti, kameramūzikas vakari [...] vienmēr pievelk pilnu namu mūzikas draugu, un pat Konservatorijas atklātie skolnieku vakari atrod daudz cienītāju. Un kur nu vēl daudz un dažādie “labdarīgie” koncerti! Tātad prasības pēc mūzikas – un labas mūzikas! – ir lielas.” (J. Graubiņš, *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, 1921, Nr. 4)

Vēl pēc pāris gadiem, atskatoties uz 1924. gadu, pat Jāņa Sudrabkalna balss skan cerīgāk. Jo Rīga, viņaprāt, lēnām tomēr atkaro izcilo stāvokli, kādu tā pirms kara ieņēma Austrumeiropas mūzikas dzīvē. To sekmē veiksmīga operas darbība, ziemas un vasaras simfonisko sezonu nostiprināšanās, pastāvīgi kameramūzikas vakari, viesmākslinieku klātbūtne. Kā jaunu (!) parādību Sudrabkalns min to, ka arvien biežāk mūziķi atskaņo latviešu komponistu darbus un, viņaprāt,

“tas darāms vēl daudz lielākā mērā, jo tiešām pie mūsu dzīves vislielākām dīvainībām pieder tas, ka mēs tik maz dzirdam paši no savas mūzikas.” (Sudrabkalns 1983: 121)

Pozitīvo norišu vidū Sudrabkalns min arī provincē izveidotās tautas konservatorijas un Liepājas operas veiksmīgo pirmo darba sezonu. Tāpat to, ka notiek dziedāšanas skolotāju kursi, tiek izdotas mūzikas mācību grāmatas, ne tikai pieaug kritiķu loma mūzikas dzīves izvērtējumā, bet arī paplašinājušās viņu rindas.

Kritiķi radīti tam, lai aprādītu arī trūkumus. Jānis Sudrabkalns tai pašā 1924. gada rakstā norāda, ka nedz simfoniskās, nedz kameramūzikas koncerti vēl nav iemantojuši interesi plašākā publikā.

Patiesi, arī rakstot par koncertiem, kuros skanējuši modernistu darbi, kritiķi bijuši spiesti norādīt uz nepiedodami mazo klausītāju pulciņu. Tā tas bijis Amāra–Hindemita kvarteta koncertā 1928. gadā, tā – franču diriģenta Renē Batona diriģētajā koncertā ar kongeniālu Ravela *Zosmāmiņas pasaku* (*Ma mère l'Oye*) atskaņojumu, tā franču čellista Morisa Marešāla izcilajos trijos koncertos 1930. gadā. Publika ārzemnieku baidoties un esot atturīga, raksta Pāvils Gruzna pēc Marešāla koncerta:

“Vai nu nacionālisms, vai neizpratne, vai aprobežota “mazgaršība””. (P. Gruzna, *Domas*, 1930, Nr. 10)

Kā mūžīgs refrēns presē izskan atgādinājumi par simfoniskās mūzikas nestabilo stāvokli, jo īpaši – tuvojoties divdesmito gadu nogales ekonomiskajai krīzei. Izskan prognozes, ka

“mūsu lielākā mūzikas iestāde – opera labi ja spēs vilkt dzīvību ar operu izrādēm. Samazinot operas orķestri, tam nebūs laika ne spēka sniegt ko nebūt bez kārtējā operas darba. Sen domājām par filharmonisko biedrību ar pieklājīgu simfonisko orķestri, bet kur ņemt līdzekļus? Pabalsti? – Tos sadala politiskas aprindas, galvenām kārtām ievērojot savas intereses. Daudz vietās plaukst sikas izpriecītes, kas sadrupina tautas veselo organismu, banalizējas dzīves un mākslas izpratne. Cilvēki pazaudējuši lielus mērķus un cenšanos, visu grib izšķirt vienkārši un ātri, bez redzamākām pūlēm un uzpurēšanos.” (M. Brēms, *Latvijas Kareivis*, 16.08.1927.)

1931. gada septembrī Sudrabkalns skandē: krīze klāt! Pustukšs pat Rīgas publikas mīluļa Klaudio Arrava koncerts, pustukša Nacionālā opera, kad dzied Priednieks-Kavara (1901–1979). (Sudrabkalns 1983: 245) Fiksējis operetes devīto vilni, kad repertuārā noturas vienīgi *Havajas puķe* un *Orfejs pazemē*, viņš raksta:

“Vai pārņemt direkcijai vieglas gaumes iepotēšanu? Rīgas opera nav nekāds multimiljonāra personīgais uzņēmums, kas var spēlēt pēc patikas Mocartu un Vāgneru pustukšā zālē, Rīgas opera spiesta pakļauties publikai, lai varētu to piekļaut pie savas krūts. Un publikai tagad vajadzīga operete. (...) Nesen izrādījās, ka Loengrīna un Tanheizera nams turas gandrīz uz vienas deļotāja kājas. Leonaitis (Valdemārs (Vladislavs) Leonaitis, 1910–1978) bij to izmežģījis *Havajas puķē*, un gandrīz viss institūts sāka grīloties.” (Sudrabkalns 1983: 252)

Jēkabs Poruks Nacionālās operas divdesmitgadu jubilejā par šo laiku teiks, ka opera vairs tikai veģetējusi uz operetes rēķina, un ka šis laikmets sakritis ar daudzo politisko partiju ziedu laiku, kad “lielie valstiskie, nacionālie un mākslinieciskie ideāli palika trešā plānā”. (J. Poruks, *Brīvā Zeme*, 1.12.1939.)

Šo laiku raksturo arī Ernsta Kršeneka operas *Džonijs uzspēlē* iestudējums 1929. gada beigās. Eiropas opernamu iekarotāja Džonija vārdu rīdzinieki ir dzirdējuši jau laikus. Mariss Vētra gada sākumā ir to minējis rakstā par jaunākajiem vācu operkomponistiem, īpaši uzsverot, ka operas ārkārtīgie panākumi izskaidrojami “galvenā kārtā ar sabiedrisko skandālu, kas visu pagājušo sezonu trokšņoja ap šo darbu” (M. Vētra, *Daugava*, 1929, Nr. 1). Tad pat – gada sākumā – Rīgas Radiofona orķestris ēterā atskaņo “Fantāziju no džeza operas *Džonijs uzspēlē*” (*Kino*, 02.02.1929.)

Pēc pirmizrādes 1929. gada decembrī reakcija ir daudzveidīga un sniedzas tālu pāri mūzikas kritikas kompetencēm. Vilis Lācis (1904–1966) romānā *Atbrīvotais zvērs* ieraksta, ka Džonijs nu esot “tā vislabāki skanošā monēta Eiropas mākslas tirgū.” (V. Lācis, *Domas*, 1930, Nr. 9). Humorists Onkulis Pičpačs publikas smaidus Džonija pirmizrādē patiesuma ziņā salīdzina ar citiem tikpat “obligatoriskiem” – sievasmātei veltītiem smaidiem. (*Pasta-Telegrāfa Dzīve*, 1930). Modes un elegances visziņi pauž, ka “pie tāda uzveduma visvairāk neciešama sieviešu tualetu nabadzība”, un metas

aprakstīt galvenās varones tērpus, uzskaitot i audumus (no *crêpe marocain* līdz *crêpe georgette*), i griezumus (*cloche*, gluda priekša, asimetrisks dekoltē), i lietā liktās zvērdas (karakuls, kotiks, nožēlojama lapsa no Mertensa) (*Elegantā Rīga*, 1930, Nr. 1) Aprādījis, ka operas māksla savā ziņā ir mākslas līķis, “iebalzamēts, ambrozijas sasmaržots un publikai pasniegts deserta veidā”, kāds “Tr” (neatšifrējams pseidonīms – I. J.) rakstā “Modernisma ieskaņas Nacionālā operā” pauž, ka *Džonijs uzspēlē* ir

“jau liels solis uz progresu, uz masu mākslu, uz tagadnības mākslu. Šī opera ir laikmetiska rēvija [..], kas radīta laikmeta ritmā, auto-elektrodžesa ritmā. [..] Opera sacenšas ar kino un ne bez panākumiem. (Tr., *Kino*, 1929, Nr. 50)

Citādi domā dzejnieks un mūzikas kritiķis Pāvils Gruzna (1878–1950), kurš savulaik skolojies dziedāšanā pie Pāvula Jurjāna, un nereti tulkojis operu un operešu libretus latviešu valodā.

“Lai tad nu ir atļauts par šo moderno blēdi izgāzt man savu moderno recenzenta žulti. Kas ir “Džonijs uzspēlē”? Opera? Nē! Bleķis. Bleķis, kuru grabina tagad visa Rīga. Un tic, ka tas ir moderns “šedevrs””,

teic Gruzna, par muzikālo pusi piebilzdams:

“Tur ir tikai muzikāli kankari. Nekādas muzikālas pamatdomas, nekāda vadoša motīva. Nebeidzams drumslojums, krikumojums gan no harmoniskām, gan disharmoniskām un kakofoniskām muzikāli – nemuzikālām epizodēm, vārdu sakot, muzikāls raganu ķēķis jeb nebeidzams džezbends, kura izpildīšanai aicināts operas orķestrim palīgā pat “Al-hambras” džezistu sastāvs.(...) Bet visulabākais visā operā ir tās sešpadsmit puskailes gerlas! Tā jau nav vairs meiteņu virkne, bet pērļu rota, dzīva šujmašīna!” (P. Gruzna, *Domas*, 1930, Nr. 1)

Starp citu, Gruzna pārmet profesionālajiem mūzikas kritiķiem, Jāni Zālīti saucot pat vārdā, ka tie nav pienācīgi vērsušies pret “tāda bleķa” uzņemšanu solīdas operas repertuārā. Jā, ko saka kritiķi?

Jēkabs Graubiņš atzīstas – vērtējot Kršeneka darba parādīšanos uz Nacionālās operas skatuves, “recenzentam pašam ar sevi jāizcīna diezgan nepatīkama cīņa. Apsveikt šo “Džoniju” vai noraidīt?” Vienā svaru kausu pusē ir operas oriģinalitāte un laikmetīgums – tāpēc vien tā būtu jāredz un jādzird. Tajos pašos svaru kausos liekama operas vadības rēķināšanās ar modernās sabiedrības sensāciju kāri. Tomēr atbildēt klātos arī uz jautājumu, vai jaunajā, nedzirdētajā nebūtu jāmeklē arī “mūžīgi paliekošais, vērtīgais”? Graubiņš norāda uz dramaturģijas vājajiem punktiem, diezgan sīki analizē muzikālo materiālu, sakot:

“...visa “Džonija” mūzika ir viena liela, varbūt tīša, varbūt arī netīša karikatūra, un autors Kršeneks – muzikāls karikatūrists.” Tomēr rezumējums ir samierinošs: “Nav nekāda prieka rakstīt tā par modernu mūziku, kurai jau tā daudz ienaidnieku. Modernie autori jāmēģina saprast, jācenšas iedzīvoties viņu darbos, saprast viņu novatoriskās idejas. To var prasīt arī Kršeneks un tā “Džonijs.”” (J. Graubiņš, *Daugava*, 1930, Nr. 2)

Jānis Zālītis, savas izvērstās recenzijas galavārdā nosaukdams iestudējumu par mākslas notikumu, kas pelna izcilu ievēribu, recenziju iesāk ar teju kulturoloģisku vispārinājumu:

“Eiropai sava mūzika apnikusi. Klasicisms, romantisms, impresionisms uzkrājis bezgala bagātības, kas mirdzējušas un mirdzēs ilgus gadu simteņus, bet tagadējais cilvēks to dziļāk neilgojas; viņam apnikuši ideāli, gara dzīves problēmas, viņš meklē izklaidēšanos, meklē eksotiku, trikus, lētu erotiku, kultūras pikantērijas. [...] Un šis jaunais kurss dramatiskā mūzikā prasa jaunu lietišķību, tagadējās dzīves īstenības reālu uztveri, jaunu verismu.”

“Jauno lietišķību” Zālītis saredz tajā, ka

“[...] mūzika cieši seko saturam, nekur nenovirzoties sāņš, neietiecoties “liekās” ilūzijās. [...] Mūzikā pašvērtības mazāk, bet tā dinamizē darbību un īpaši spraigajos posmos sasniedz lielu izteiksmes intensitāti. Jau krietni nevarīgāka tā, bez izdomas un iedvesmas, kur prasīts kāds pārdzīvojums vai jāizteic smalkākas dabas izjūtas” (J. Zālītis, *Jaunākās Ziņas*, 21.12.1929.).

Gan Graubiņš, gan Jānis Zālītis, arī Eduards Ramats atzinīgus vārdus velta diriģentam Oto Karlam, bet jo īpaši – scenogrāfam un arī iestudējuma režisoram Ludolfam Libertam (1895–1959), kurš Nacionālās operas vecmodīgo skatuvi gluži pārsteidzoši labi spējis pielāgot Kršēneka operas straujajai gaitai. (Ed. Ramats, *Latvijas Kareivis*, 21.12.1929.).

Jau pēc gada Liberts atkal sola “jaunus, vēl neredzētus paņēmienus” jaunā čehu komponista Jaromira Veinbergera (*Jaromir Weinberger*, 1896–1967) *Šoandā – dūdu spēlmanī* (*Latvijas Kareivis*, 04.12.1930.). Modernistu “iešana tautās” turpinās?

Nobeiguma vietā. Jautājumi ar un bez atbildēm

1932. gadā mēnešrakstā gara kultūrai *Burtnieks* publicēts Vlada Jakubēna raksts “Modernās mūzikas krīze”. Skatījums uz mūzikas dzīves aktualitātēm tajā ir ar starptautisku perspektīvu. Jakubēns vairākus gadus ir mācījies pie tā laika lielākās autoritātes komponistu skološanā – Franča Šrekerā Berlīnes Mākslu augstskolā, ir iesaistījies Berlīnes ISCM nodaļas darbā, un norāda, ka raksts balstīts Vācijas mūzikas dzīves novērojumos.

Vispirms konstatējis, ka pasaules karš deva nāvējošu triecienu visam pārsmalcinātajam, rafinētajam un metafiziskajam mākslā, Jakubēns raksta:

“Abi šie virzieni – iznīkstošais vēlais romantisms (vai impresionisms ar ekspresionismu), un topošais, barbarisma pilnais lietišķais virziens – pēc pārciestām kara briesmām un nokratītiem ierakumu putekļiem, ar vakareiropeisku tempu attīstoties, sāka celt velnišķu traci. [...] tūlīt pēc kara sākās, kā vienā tā otrā grupā, diktatoriska publikas dzirdes un pacietības tiranizēšana. Komponēja visi, kas nebija slimi. Izcēlās veseli komponistu pūļi, kuri, sasnieguši zināmu popularitāti un ieguvuši kādas materiālas priekšrocības, nozuda no skatuves bez jebkādas tālākas nozīmes. Visos

koncertos skanēja modernā mūzika. Presē notika šķelšanās, bet uzvara palika modernisma pusē.” (V. Jakubēns, *Burtnieks*, 1932, Nr. 11)

Jakubēns piemin tendenci dot šauri partejiskas receptes, kādai būs būt modernai mūzikai. Viņš raksta par tādas mūzikas pārprodukciju, kas balstījās modernisma priekšrakstos, bet ne mākslas nepieciešamībā. Rezultātā katastrofiski krities pieprasījums pēc modernās mūzikas.

“Kamēr spēkā bija vēl “nākotnes mākslas” un “progresā” hipnoze, tikmēr pastāvēja vēl zināma interese, bet pašos pēdējos gados iestājas arvien pieaugošāka vilšanās, skepse. (...) Izveidojas neparasts un gandrīz traģisks stāvoklis: no vienas puses, obligāts modernisms jauniem komponistiem – visa skola, visa apkārtnes atmosfēra ievirza viņus modernismā – no otras puses, visa modernā māksla zināmā mērā karājas gaisā, sabiedrības prasībām pēc viņas izzūd.” (V. Jakubēns, *Burtnieks*, 1932, Nr. 11)

Norādījis, ka tobrīd notiek dziļi psiholoģiski pārvērtību procesi kā topošajos, tā pieredzējušos komponistos, un atsaucies gan uz Hindemita oratoriju *Nebeidzamais* (*Das Unaufhörliche*), gan Stravinska *Psalmu simfoniju*, Jakubēns konstatē, ka notiek atgriešanās pie tonalitātes (kaut atšķirīgas no tonalitātes klasiskajā izpratnē) un izzūd nu jau gadus desmit tik izplatītais fanātisko modernistu tips. Raksta izskaņā viņš pauž:

“Un tieši jaunai mākslai Baltijas valstīs varbūt ir lielākas iespējamības modernās mūzikas krīzes novēršanā ar saviem vēl svaigiem un neizsmeltiem spēkiem, nekā vecai, jūtami pagurušai Vakareiropai.” (V. Jakubēns, *Burtnieks*, 1932, Nr. 11)

31

Kā norāda muzikoloģe Rūta Stanevičūte, ārzemēs 20. gadsimta 20. gados jaunās mūzikas kustības rosinātas institūcijas (galvenokārt biedrības un specializētā periodika) tika izveidotas kā opozīcija tradicionālajām mākslas formām un konfrontēja pat ar agrinās modernās mūzikas pārstāvjiem. Toties Lietuvā jaunajiem komponistiem vēl pat 30. gados neesot bijis pret ko vērsties – vismaz ne organizāciju vai institūciju ziņā (Stanevičūte 2015).

Manuprāt, priekšnoteikums izpratnei par modernisma vietu un lomu Latvijā arī ir attiecīgā laikmeta mūzikas dzīves realitāšu, īpatnību, iespēju un neiedomājami plašā vajadzību spektra apzināšanās un izpratne. Divdesmito gadu sākumā Latvijā šādu jauno komponistu, kas ne tikai gribētu institucionalizētajām mākslas formām oponēt, bet arī spētu mākslinieciski pamatoti to darīt, tobrīd vēl gluži vienkārši nav. Par lielāko daļu no pirmajiem Konservatorijā stāties gribētājiem Jāzeps Vītols vēlāk liecinās – nekvalificējams materiāls, ik otrais – analfabēts (Latvijas Konservatorija 1930: 18).

Bet visi tā brīža profesionālie spēki ir iesaistīti valstiski nozīmīgu institūciju izveidē vai darbā. Jāzeps Vītols – konservatorijā, Jānis Zālītis – operā, Alfrēds Kalniņš – gan operā, gan Izglītības ministrijā. Arī Jēkabs Graubiņš – Izglītības ministrijā, vēl Konservatorijas students būdams. Viņa “noslodze” lieliski raksturo gan tā laika prasības, gan iesaistīto atdevi. Graubiņš ir bijis gan Izglītības ministrijas rīkoto “skrejošo kursu” lektors lieliniekiem atkarotajos novados, gan pamatskolu nodaļas darbvedis, tad – Izglītības

un vispārējā lietu departamenta vecākais sevišķu uzdevumu ierēdnis. Arī *Izglītības Ministrijas Mēnešraksta* redaktora Teodora Zeiferta palīgs, daudzu mūzikas izglītībai veltītu rakstu un "Mūzikas elementārteorijas" (1920) autors, viens no latviskās mūzikas terminoloģijas celmlaužiem. Aizejot no darba Izglītības ministrijā – dziedāšanas skolotājs Valsts parauga pamatskolā (Bērziņa 2006: 83–84).

Komponisti ir iesaistīti arī valsts kultūrpolitiku īstenojošu struktūru darbā – Izglītības ministrijas Mūzikas pārvaldes, tad Mūzikas padomes, arī Kultūras fonda komisiju darbā. 1923. gada rudenī Mūzikas padome (Jāzeps Vītols, Pauls Jozuus (1873–1937), Jānis Zālītis) iesniedz Izglītības ministrijai atteikšanās rakstu, jo vairs neredz mehānismus un iespējas mūzikas dzīves uzlabošanai. Savā ziņā šī demarša iemesls ir bijis neilgi pirms tam publicēts Jēkaba Graubiņa raksts "Mūzikas pārvalde". Kā pašus nepieciešamākos darāmos darbus Graubiņš rakstā min tautas melodiju krāšanu, kas vairs vispār nenotiekot, tāpat – kordziedāšanas veicināšanu, kuras labā līdz tam nekas neesot darīts. Trūkstot pat statistisku ziņu, cik ir koru, kas ir diriģenti, kas traucē koru darbību. Mudinādams rūpēties "ne par atsevišķu īpatņu un galotņu kultivēšanu, bet kopt un audzēt visu plašo šalcošo mežu", Graubiņš aicina gādāt par muzikālo izglītību ne tikai mūzikas skolās, bet arī vispārīzglītojošajās skolās. Viņš jo krāšņi raksturo mūzikas pedagoģijas "privātsektoru", kura standarti esot neapskaužami zemi, lai neteiktu – kaitnieciski. Graubiņš atgādina, ka komponisti joprojām esot teju vienīgie radošie darbinieki, kas par savu darbu nesaņem nekādu materiālu atlīdzību. Ar Emiļa Melngaiļa (1874–1954) vientuļo cīņu nepietikšot – ir nepieciešams likums par komponistu tiesību aizsardzību (J. Graubiņš, *Latvis*, 21.09.1923.).

1928. gadā *Pēdējā Brīdī* publicē Jāzepa Vītola rakstu "Ko mūzikā esam sasnieguši, kā mums trūkst?", kurš tapis ar mērķi atgādināt pastāvīga simfoniskā orķestra iztrūkumu Rīgas mūzikas dzīvē. Sācis ar to, ka ikkatru revolucionāru procesu pavada darbības vārdi "ārdīt" un "celt", un revolucionāriem procesiem pieskaitāms arī moderno mūziku, Vītols saka:

"Mūsu darbs Latvijas pirmajos gados nebija ārdīt, bet tikai — celt. Ārdīšanas process bija jau agrāk noticis – lēni, nemanāmi, bet neapturami. Tas bija tanīs laikos, kad Latvijā cīnījās divas kultūras – vecākā vācu ar jaunāko krievu. Šī klusā cīņa nenāca nevienai pusei par labu: Rīga mazpamazām zaudēja savu agrāko mākslas centra nozīmi. Bet tanī pašā laikā – tāpat mazpamazām – auga cita kultūra, mūsu nacionālā: radās darbinieki, kas modināja latvju mākslu, latvju mūziku. Un kad drošais vārds bija teikts, drošais darbs – veikts, kad Latvija bija brīva – tad latvju zeme jau bija sagatavota jaunās sēklas uzņemšanai. Bija pa daļai tomēr jāsāk gluži no jauna. [...]

Grūti nācās no sākuma mūsu mūzikas izglītības iestādei – konservatorijai. Atturība no inteliģento, pilnīga naivitāte no plašo masu puses iezīmēja konservatorijas pirmo gadu darbību, sevišķi mazākuma tautas negribēja lāgā uzticēties jaunajai iestādei. Tas viss mainījies; izzudusi naivitāte – izzudusi arī atturība, konservatorijas darbība galīgi stabilizējusies. [...] Nodibinājušās draudzīgas attiecības ar citu valstu mūzikas institūtiem: Varšavas Šopēna

un akadēmijās var būt pamats tiktāl, cik tas neattiecas uz pašiem ģēnijiem. Mazākais talants, parastais mūzikas amatnieks par ģēniju nekad netiks, pat ne visideālākā brīvībā augot. Debisī bija ļoti uzcītīgs Parīzes konservatorijas audzēkņis: katru solfedžo, kontrapunkta, fūgas, formu klasi rātņi nobeidza ar godalgu, līdz mazajam un galu galā *Grand Prix de Rome* – ikkatra Parīzes konservatorista augstākam ideālam. Savu Itālijas studiju ieguvumu Debisī pārveda, st. c., kantātē *L'Enfant Prodigue* (Pazudušais dēls). Šī kantāte skan spīdoši, bet savā koncepcijā maz vēl atšķiras no slavenajiem itāļu – franču skolas paraugiem. Uzkrītoša turpretim ārkārt drošā tehnika, stiprā formas izjūta, ar kuru jaunais autors veic savu uzdevumu. Šī drosme – 10 gadu ilgu konservatorijas studiju rezultāts, – vienīgi šī drosme deva komponistam iespēju tālāk izvēlēties ceļus, pa kuriem vēl neviens mākslinieks nebija staigājis [..].” (J. Vītols, *Burtnieks*, 1929, Nr. 2.)

1945. gadā Parīzes konservatorijas durvis veras Tālvāldim Ķeniņam, kurš vēlāk atzīs – tieši Jāzepa Vītola liktie pamati kontrapunkta un fūgas mācībā ļāvuši viņam tajā iestāties. Raksturojot Parīzes konservatorijas stilu kā tradicionālu vēl pat 20. gadsimta vidū, jo mācību kurss te tāpat “negāja daudz ārpus stingro likumu vingrinājumiem, kas gan, protams, bija daudz tālāk aizvesti salīdzinājumā ar Latvijas konservatoriju,” (Zemzare 1994: 31) Ķeniņš piebilst:

“Parīzes konservatorija ražoja arī modernākus komponistus, bet es labi atceros, kā Pjērs Bulēzs (*Pierre Boulez*, 1925–2016) aizgāja projām (mēs bijām kolēģi kontrapunkta un fūgas klasē) pēc tam, kad *madame* Plē-Kosāda (*Simone Plé-Caussade*, 1897-1986) bija viņam pateikusi: “Mans mazais Pjēr, jūs varat rakstīt savus Bartoka kontrapunktiņus, kur jums vien patīk, bet ne manā klasē.” (Zemzare 1994: 64)

Rūta Stānevičūte ir norādījusi – pat ja ārzemēs studējušajiem bija grūtības integrēties Lietuvā, jo, neskatoties uz straujo valsts attīstību, mūzikas institūciju tīkls bija trūcīgs, tomēr ISCM Lietuvas nodaļas pastāvēšanas fakts vien daudzus gadus kalpoja lietuviešu komponistu pašapziņas veicināšanai, apzinoties savu lomu Eiropas mūzikas modernizācijas procesā. Pat neskatoties uz to, ka šīs pirmās modernizācijas iniciatīvas bija īslaicīgas un Lietuvas kultūrā 30. gados ieņēma vien nišas pozīciju (Stānevičūte 2015).

Latvijas muzikālās sabiedrības pašapziņu, iespējams, varētu stiprināt apjausma, ka tādas vai citādas – lielākas un mazākas, nozīmīgākas un ne tik nozīmīgas modernisma izpausmes 20. gadsimta starpkaru perioda Latvijā noteica nevis kādas vienas personības diktāts (pat ja tā ir tik liela mēroga personība kā Jāzeps Vītols), bet gan ikkatra iesaistītā izpratne par sava laika mūzikas norisēm un to autonomu izvērtējums. Un ne tikai subjektīvas prasmes, gaume un ideāli, bet arī objektīvi apstākļi, priekšnoteikumi un iespējas.

BIBLIOGRĀFIJA

AVOTI

Latvijas Skaņražu kopas sēžu protokolu klade (1923–1936). Glabājas Jāzepa Vītola piemiņas istabā Latvijas Mūzikas akadēmijā.

PERIODIKA

Akords, M. Vētras latvju modernistu vakars konservatorijā, 17. okt. *Mūzikas nedēļa*, 27.11.1926.

Arnolds, J. (Graubiņš, Jēkabs). Mākslas dzīve. *Latvis*, 01.04.1924.

Arnolds, J. (Graubiņš, Jēkabs). IV simfoniskais koncerts. *Latvis*, 11.01.1925.

Brēms, M. Latvju modernistu vakars. *Latvijas Kareivis*, 19.10.1926.

Brēms, M. Māksla. *Latvijas Kareivis*, 24.11.1926.

Brēms, M. Māksla. Jūrmalas koncertsezonu slēdzot. *Latvijas kareivis*, 16.08.1927.

Brēms, M. Māksla. Lietuvas pianists. *Latvijas Kareivis*. 12.12.1937.

Brusubārda, E. Prof. V. Baceviča klaviervakars. *Jaunākās Ziņas*, 10.12.1937.

Chlopecki, Andrzej. Karol Szymanowski and the International Society for Contemporary Music: 1923–1939. *World New Music Magazine, Volume 24*, 2014, 78–85.

Cīrulis, Jānis. Rīgas koncerti. *Mūzika*, 1925, Nr.2, 64.

Cīrulis, Jānis. Nacionāla opera. *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, 1925, Nr.2, 195–196.

Cīrulis, J. Karola Šimanovska skaņdarbu vakars. *Latvis*, 13.12.1927.

Dārziņš, V. Viktora Babina klaviervakars. *Rīts*, 28.03.1935.

“Džonnijs uzspēlē” pirmizrādē Operā. *Elegantā Rīga*, 1930, Nr.1., 6–7.

Fers, T. Preses apskats. *Mūzikas nedēļa*, 23.11.1923, 172 –173.

Garūta, Lūcija. Pārdomas sakarā ar Onegera “Pacific”. *Mūzika*, 1925, Nr. 3, 106–108.

Graubiņš, Jēkabs. Latvju mūzika. *Izglītības ministrijas mēnešraksts*, 1921, Nr.4., 427 –429.

Graubiņš, J. Mūzikas pārvalde, *Latvis*, 21.09.1923.

Graubiņš, J. E. Kšeneka Džonnijs uzspēlē Nacionālajā operā. *Daugava*, 1930, Nr. 2, 245–248.

Gruzna, Pāvils. Mūzika un dziesmas. *Domas*, 1930, Nr. 10, 404.

Gruzna, Pāvils. Tēlojošās mākslas un mūzika. *Domas*, 1930, Nr. 1, 72–77.

Jk.V. Starptautiskās šolaiku mūzikas biedrības 1925. gada festivāli. *Mūzika*, 1925, Nr. 4, 144–146.

Kultūras Fonda Domes sēde 1924. g. 21. maijā. *Valdības Vēstnesis*, 23.05.1924.

Paucītis, K. Apskats. Dr. V. Nīmaņa: Impresionisms mūzikā. *Latvju Mūzika*, 1921, Nr. 3, 63–64.

Poruks, Jēkabs. Nacionāla opera divdesmitajā gadumijā. *Brīvā Zeme*, 1.12.1939.

Jakubēns, Vladislavs. Modernās mūzikas krīze. *Burtnieks*, 1932, Nr.11, 902–910.

Jakubēns, Vlads. Profesors Jāzeps Vītols un lietuvju mūziķi. *Mūzikas Apskats*, 1933, Nr. 9, 133–134.

J.S. Apskats. Francija. *Latvju mūzika*, 1921, Nr.4, 83–85.

J.S. Mūzikas notikumi. *Sociāldemokrāts*, 06.03.1924.

J.W. Māksla. Simfoniskais koncerts Operā. *Latvijas Vēstnesis*, 8.01.1925.

Lācis, Vilis. Atbrīvotais zvērs. *Domas*, 1930, Nr. 9.

Leihtentrits, Hugo. Ko jaunās mūzikas labā dara cittautas? *Mūzika*, 1925, Nr. 5, 189–193.

Māksla. *Latvijas Sargs*, 10.01.1925.

Muzikālā dzīve ārzemēs. *Mūzikas Nedēļa*, 28.09.1923, 43–44.

Mūzikas svētki Zalcburgā. *Latvijas Vēstneša Pielikums*, 1923, Nr. 41, 328.

Onkuls Pičpačs. Smaida brīvību! *Pasta-Telegrāfa Dzīve* 1930, Nr. 7.

Ramats, Ed. Ceturtais simfoniskais koncerts. *Latvijas Kareivis*, 10.01.1925.

Ramats, Ed. Māksla. Džonnijs uzspēlē! *Latvijas Kareivis*, 21.12.1929.

Rīgas Radiofona programma. *Kino*. 1929, Nr. 2, 02.02.1929.

Sakss, Imants. Skaņas un atskaņas. *Jaunā gaita*, 1988, Nr. 167.

Švanda, dūdu spēlmanis. *Latvijas Kareivis*, 04.12.1930.

Tr. Modernisma ieskaņas Nacionālā operā. “Džonnijs uzspēlē!” *Kino*, 1929, Nr. 50, 16.

Velless, Egons. Modernās mūzikas problēmas. *Mūzika*, 1925, Nr. 3, 81–90.

Vētra, M. Vācu jaunāko operu komponistu darbi. *Daugava*, 1929, Nr. 1, 115–119.

Vītoliņš, Jēkabs. Mūzikas dzīve. *Ritums*, 1924, Nr. 8, 632–634.

Vītoliņš, Jēkabs. Prāgas starptautiskie jaunlaiku mūzikas svētki. *Ritums*, 1924, Nr. 6., 470–472.

Vītoliņš, Jēkabs. Mūzikas dzīve. *Ritums*, 1924, Nr. 8, 632–634.

Vītoliņš, Jēkabs. Marisa Vētras latvju modernistu vakars. *Rīgas Ziņas Apvienotas ar Latvijas Vēstnesi*, 18.10.1926.

Vītoliņš, Jēkabs. Viktora Babina klaviervakars. *Teātra Nedēļa*, 06.10. 1929.

Vītols, Jāzeps. Klods Debisī. *Burtnieks*, 1929, Nr. 2, 148–152.

Vītols, Jāzeps. Ko mūzikā esam sasnieguši, kā mums trūkst? *Pēdējā brīdī*, 17.11.1928.

Zālītis, Jānis. VI simfoniskais koncerts, *Jaunākās Ziņas*, 11.02.1924.

Zālītis, Jānis. Profesora Sbigņijeva-Drzevjecka klaviervakars, *Jaunākās Ziņas*, 15.02.1924.

Zālītis, Jānis. Prāgas mūzikas svētki. *Jaunākās Ziņas*, 02.07.1924.

Zālītis, Jānis. Prāgas mūzikas svētki(2. turpinājums). *Jaunākās Ziņas*, 08.08.1924.

Zālītis, Jānis. Prāgas mūzikas svētki(beigas). *Jaunākās Ziņas*, 09.08.1924.

Zālītis, Jānis. Pastāvīgus simfoniskos koncertus Rīgai un Jūrmalai! *Jaunākās Ziņas*, 03.09.1924.

Zālītis, Jānis. Neparasts simfonisks koncerts. *Jaunākās Ziņas*, 31.10.1929.

Zālītis, Jānis. "Džonijs uzspēlē" pirmizrāde Nacionālajā operā. *Jaunākās Ziņas*, 21.12. 1929.

LITERATŪRA

Bērziņa, Vizbulīte (2006). *Daudz baltu dieniņu...* Rīga: Atēna.

Bērziņa, Vizbulīte (1978). *Jānis Zālītis*. Rīga: Liesma.

Cīrulis, Jānis (1961). *Muzikanta piezīmes*. Apgāds "Literatūra" (Kanāda), 95.

Čeže, Mikus (2008). Jāzepa Vītola likums. *Mūzikas akadēmijas raksti IV*, Rīga: Musica Baltica, 9.

Kārkliņš, Ludvigs (1990). *Simfoniskā mūzika Latvijā*. Rīga: Liesma.

Klotiņš, Arnolds. (2013). Jāzeps Vītols kā mūzikas fundamentālists un universālists. *Letonika*. LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 103.

Klotiņš, Arnolds. (1979). *Alfrēds Kalniņš: komponista dzīve un darbs*. Rīga: Zinātne, Latvijas PSR Zinātņu akadēmijas Andreja Upīša Valodas un literatūras institūts.

Kudiņš, Jānis (2015). Modernism as a Marginal Phenomenon in the Context of National Musical Culture: Some Local Historical Experiences in Latvia between the Two World Wars. *Lietuvos muzikologija*, t. 16, Vilnius: Lietuvos Muzikos ir Teatro Akadēmija, 41.

Miķelsone, Anita (2008). Jāzeps Vītols un 20.gadsimta mūzikas jaunās vēsmas. *Mūzikas akadēmijas raksti IV*. Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija.

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

Petraškevičs, Jānis (2003). New Times, New Paradigms. *Music in Latvia 2003*. Latvian Music Information Centre, 28 –31.

Pētersone, Līga (2018). Klavieru trio Latvijas atskaņotājmākslā: vēsturiskā kopaina, ansamblī un spēles tradīcijas. Promocijas darbs. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija.

Latvijas konservatorija. 1919–1929 (1930). Rīga, 18.

Stanevičiūtė, Rūta (2015). Figures of Modernity. International Society for Contemporary Music and the Modern Music Movement in Lithuania. *Modernumo lygtys. Taurptautinė šiuolaikinės muzikos draugija ir muzikinio modernizmo sklaida Lietuvoje*. Kaunas: Vilnios Dailės Akademijos Leidykla, 391–401.

Sudrabkalns, J. (1983). Jaunu mūzikas sezonu iesākot. *Par mūziku*. Rīga: Zinātne [sast. un kom. Guntars Pupa], 47.

Sudrabkalns, J. (1983). Mūzikas dzīve pagājušajā gadā. *Par mūziku*. Rīga: Zinātne, [sast. un kom. Guntars Pupa], 121.

Sudrabkalns, J. (1983). Arrau un “Rigoletto” operā. *Par mūziku*. Rīga: Zinātne, [sast. un kom. Guntars Pupa], 245.

Sudrabkalns, J. Operā. *Par mūziku*. Rīga: Zinātne, [sast. un kom. Guntars Pupa], 252–254.

Vītoļiņš, Jēkabs (1973). Franču mūzikas vakars. Pianists Anrī Žils-Maršē. *Mūzikas kritika*. Rīga: Liesma.

Vītols, Jāzeps (1964). Klods Debišī. *Jāzeps Vītols. Raksti*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 210.

Zemzare, Ingrīda (1994). *Tāļivaldis Ķeniņš. Starp divām pasaulēm*. Rīga: Garā pupa.

Žune, Inese (2014). Maksis Brēms un viņa vieta Latvijas mūzikas kritikā 20. gadsimta 20.–30. gados. *Mūzikas akadēmijas raksti, XI*. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, 35–48.