

19. GADSIMTA ROMANTISMA FAKTORS LATVIEŠU SIMFONISKĀS MŪZIKAS ĢENĒZĒ UN STILISTISKĀS ATTĪSTĪBAS SĀKUMPOSMĀ

Jānis Kudiņš

Muzikoloģiskajā literatūrā bieži ir pausta atziņa, ka latviešu koncertmūzikas klasisko žanru vēsturē stabils izejas punkts bijis 19. gadsimta romantisms. Tiešu un netiešu apliecinājumu tam sniedz arī vairāki latviešu mūzikas klasiķu daiļradei veltīti raksti un monogrāfijas: Gunas Golubas *Baumaņu Kārlis* [3], Oļģerta Grāvīša *Arvīds Žilinskis* [4], Arnolda Klotiņa *Alfrēds Kalniņš* [7] un *Emīla Dārziņa estētika* [8], Intas Lukašinskas *Ādolfs Skulte* [14], Laimas Mūrnieces *Jāzepe Mediņš* [15], Vijas Muškes *Jāzepe Vītols – mūzikas kritiķis* [16], Silvijas Stumbres pētījumi par Lūciju Garūtu [19] un Paulu Līcīti [20], Sofijas Vēriņas *Jāzepe Vītols – komponists un pedagogs* [22], Līgitas Vidulejas monogrāfija par Pēteri Barisonu [23] un Ludviga Kārkliņa krievu valodā izdotā grāmata par Jāņa Ivanova simfonismu [27]. Tomēr gandrīz nevienā līdzšinējā pētījumā 19. gadsimta romantisma estētikas un stila ietekme uz latviešu koncertmūzikas klasiskajiem žanriem vēl nav analizēta plašākā kontekstā. Daudzpusīgākas atziņas par konkrēta komponista estētiskajiem uzskatiem un ar tiem cieši saistītajām mūzikas stila īpatnībām, pēc raksta autora domām, var atrast vien A. Klotiņa pētījumos par A. Kalniņu [7] un E. Dārziņu [8], kā arī L. Kārkliņa monogrāfijā par J. Ivanova simfonismu [27]. Bez tam kā pozitīvs piemērs jāmin V. Muškes pētījums [16], kurā autore lietpratīgi un pārliecinoši ir atklājusi komponista estētiskos priekšstatus, Pēterburgas konservatorijas vidē izkopto, akadēmiski stingro māksliniecisko pasauluzskatu. Mana raksta galvenais mērķis ir aktualizēt jautājumu par latviešu klasisko žanru koncertmūzikas ģenēzi un šajā kontekstā plašāk izvērtēt simfonisko daiļradi: kā tās ietvaros laikposmā no 19. gadsimta pēdējās trešdaļas līdz pat 1940. gadam atklājās romantisma estētiskās un stilistiskās pamatnostādnes?

Tēmas izvēli ir noteikuši vairāki apsvērumi. Simfoniskā mūzika vienmēr tiekusies uz konceptuālismu, augstu vispārinājuma pakāpi, tā atspoguļojusi sava laikmeta būtiskās problēmas. Latviešu komponisti radījuši daudzus mākslinieciski spilgtus un nozīmīgus šī žanra darbus, kas kļuvuši par klasiskām vērtībām. Vienlaikus latviešu simfoniskās mūzikas stilistiskās attīstības vēsture, salīdzinot ar citu Rietumeiropas valstu, piemēram, Francijas, Itālijas, Vācijas, kā arī Krievijas pieredzi, hronoloģiski bijusi visai īsa. Turklāt, sākot jau ar pirmo simfonisko partitūru (Jurjānu Andreja *Simfonisks allegro*, 1880), līdz pat 1940. gadam dažādu paaudžu latviešu komponisti balstījušies galvenokārt nacionālā romantisma estētiskajās nostādnēs. Tās šajā periodā arī noteikušas mūsu simfoniskās mūzikas stilistisko koptēlu, ievērojami atšķirīgu no vairāku citu, ar senākām kultūras tradīcijām bagātu Eiropas valstu pieredzes.

Kāpēc latviešu simfonisma, tāpat arī pārējo mūzikas žanru attīstības sākumposmā tik nozīmīga bija 19. gadsimtā uzplaukusī nacionālroman-

tisma estētika un stilistika? Vai tādējādi iezīmējās paralēles ar citu mākslu daiļrades procesiem Latvijā? Uz šiem jautājumiem meklēšu atbildes savā rakstā. Latviešu simfoniskās mūzikas pirmsākumus aplūkošu, raugoties no zināmas vēsturiskas distances – sākumā precizējot svarīgākās 19. gadsimta romantisma mākslas raksturzīmes, pēc tam analizējot šo raksturzīmju adaptāciju izcilāko latviešu komponistu simfoniskajā daiļradē saistībā ar atsevišķām, lokāli nosacītām kultūrvēsturiskā konteksta īpatnībām.

Protams, analīzes gaitā gūtās atziņas diez vai būs uzskatāmas par absolūtu patiesību. Tomēr tās daudzējādā ziņā stimulēs turpmākas diskusijas par skarto problēmu: šāds pētījuma rakurss pievērš uzmanību arī tādiem būtiskiem, 21. gadsimta sākumā aktuāliem jautājumiem kā, piemēram, nacionālās kultūras un mākslas dažādās tradīcijas.

* * *

Mēģinot izprast, kāpēc tieši romantisms bijis tik nozīmīgs latviešu simfoniskās mūzikas ģenēzē, jāatsauc atmiņā svarīgākie fakti par šā stila virziena spilgtākajām raksturzīmēm un evolūcijas gaitu.

Kā jau zināms, romantisma jēdzienu 18. gadsimta beigās un 19. gadsimta pirmajā trešdaļā savā daiļradē un teorētiskajos apcerējumos par mākslu pieteica t. s. Jēnas un Heidelbergas skolas vācu mākslinieki un literāti, piemēram, Frīdrihs Šlēgelis (*Schlegel*, 1772–1829), Augusts Vilhelms Šlēgelis (*Schlegel*, 1767–1845), Johans Ludvigs Tīks (*Tieck*, 1773–1853), Novālis (*Novalis*; istajā vārdā Frīdrihs Leopolds fon Hardenbergs – *Hardenberg*, 1772–1801), Vilhelms Heinrihs Vakenrodērs (*Wackenroder*, 1773–1798), Ernests Teodors Amadejs Hofmanis (*Hoffmann*, 1776–1822) un brāļi Grimmi (*Grimm*) – Jākobs (1785–1863) un Vilhelms (1786–1859). Apzīmējumu *romantisms* šie vācu autori lietoja ar mērķi akcentēt jaunu, no 18. gadsimta klasicisma principiāli atšķirīgu mākslas izteiksmi.

Uzsverot mākslas darbā iešifrēto neizzināmo, ideālo sfēru esamību, minētie mākslinieki un mākslas teorētiķi veidoja izpratni par romantismu kā par mūžīgu meklējumu ideoloģiju, nereti akcentējot arī ideāla neaizsniezamības skumjo vai pat traģisko atskārsmi. Turklāt tajā romantisma estētikas gultnē, ko visvairāk izkopa, piemēram, brāļi Grimmi un E. T. A. Hofmanis, attīstījās arī padziļināta interese par folkloras vērtībām, saskatot šajā jomā neizsmeļamu ierosmes avotu mākslas darbu tapšanai [10; 18; 24; 25; 26; 28; 29].

Iepriekš raksturotā romantisma izpratne 19. gadsimta sākumā Vācijā un arī citās Eiropas valstīs (Francijā, Lielbritānijā) aptvēra ne tikai klasisko žanru mākslu. Radniecīgi procesi bija vērojami arī citās kultūrtelpas norisēs; to apliecina, piemēram, 19. gadsimta filozofijā reprezentētās nostādnes. Nav noslēpums, ka šī gadsimta vidū un otrajā pusē Eiropā dominēja vairāku ievērojamu vācu filozofu mācības. Un, neraugoties uz to bieži vien atšķirīgo ievirzi (amplitūdā no patiesības meklējumiem abstraktu ētikas un morāles kritēriju sistēmā līdz pat klaji metafiziskiem realitātes skaidrojumiem), ir zināms pamats tās visas uztvert arī kā nosacītas ideālisma filozofijas atspoguļojumu. Ar ideālismu šajā gadījumā jāizprot

priekšstats, ka ār pasaule savā būtībā ir nemateriāla, garīga: tā ir viena no psihe pastarpināti uztveramām dimensijām, kas liek apzināties savveida *absolūtās realitātes* esamību, kurā eksistē cilvēka gars.¹

Sākotnēji ideālisma filozofija dažādās versijās nostiprinājusies Johana Gotlība Fihtes (*Fichte*, 1762–1814), Georga Vilhelma Frīdriha Hēgeļa (*Hegel*, 1770–1831), Frīdriha Vilhelma Jozefa Šellinga (*Schelling*, 1775–1854) u.c. autoru darbos, kuros akcentēta cilvēka gribas nozīme pasaules izzināšanā un kritizētas daudzas reliģiskās dogmas morāles jautājumos. Individualizētu traktējumu šis virziens guva Artura Šopenhauera (*Schopenhauer*, 1788–1860) pesimistiskajā ateismā un savu virsotni sasniedza Frīdriha Nīčes (*Nietzsche*, 1844–1900) filozofijā, kurā viena no pazīstamākajām tēzēm skan: *Dievs ir miris*. Daudzu ideālisma filozofu aicinājumi rast jaunas idejas un iespējas cilvēka dzīves jēgas meklējumos atspoguļoja noteiktus procesus dažādu Eiropas valstu sabiedrības dzīvē. Proti, Lielajai franču revolūcijai 18. gadsimta beigās tūlīt sekoja Apgaismības filozofijas ideālu diskreditācija, kas savukārt nemitīgi rosināja jaunus revolucionāras pārveides procesus. Arvien vairāk nostiprinājās neticība, ka ar saprāta palīdzību iespējams vienkārši, pēc noteiktas formulas un ar cēliem lozungiem, sasniegt kārotos mērķus.

Nepieciešams patiesi izprast arī ētikas un morāles imperatīvus, bez kuriem cilvēka pilnvērtīga eksistence nav iespējama. Tomēr cilvēks gan kā atsevišķs indivīds, gan kā sabiedrības loceklis objektīvu un subjektīvu iemeslu dēļ reizēm nespēj savā dzīvē īstenot vīziju par pilnvērtīgas esības iespējamību, tādēļ arī rodas tik bieži sastopamā vilšanās un rūgtas rezignācijas izjūta, kas nemitīgi mijas ar ticību paša spēkiem un centieniem veidot *labāku tagadni un nākotni*. Šīs atziņas lielākā vai mazākā mērā caurvij visu iepriekš nosaukto ievērojamo filozofu darbus, un nav grūti konstatēt to radniecību romantisma estētikas pamatnostādņem – idejām, kas klasisko mākslu dažādos žanros īstenojas divās savstarpēji papildinošās tendencēs.

Pirmo tendenci raksturo krasos pretmetos tvērtis mākslinieciskās pasauluiztveres modelis, kas postulē ideāla nesasniedzamības traģiku. Tā ietvaros daiļdarba izteiksme vairāk akcentē indivīda iekšējās pasaules tēlojumu saiknē ar nozīmīgām sociālām, politiskām un filozofiskām idejām. Šādā griezumā romantiskais patoss bieži vien savijas ar atziņu par nespēju pārvarēt grūtības un atrisināt pretrunas, kurās atsevišķs cilvēks, viņa sapņi un pārliecība it kā iestieg un pazūd. Vienlaikus tomēr nerimtīgi jūtami aicinājumi apzināties pieļautās kļūdas savu ideālu meklējumos un tādējādi gūt vērtīgu pieredzi morāli ētisku atziņu veidošanā.

Piemēram, daiļliteratūrā šāds visai asi kritizējošs, bieži vien uz reālu vēsturisku notikumu fona attēlots cilvēks parādās Džordža Gordona Baira (*Byron*, 1788–1824), Viktora Igo (*Hugo*, 1802–1885), Žoržas Sandas (*Sand*, 1804–1876) un Valtera Skota (*Scott*, 1771–1832) daiļradē, arī gleznotāju Ežēna Delakruā (*Delacroix*, 1798–1863), Kaspara Dāvida Frīdriha (*Friedrich*, 1774–1840), Filipa Oto Runģes (*Runge*, 1777–1810) un Teodora Žeriko (*Géricault*, 1791–1824) darbos. Cits šīs romantisma tendences atzars

¹ 19. gadsimta vācu filozofu uzskatu traktējumā raksta autors pauž savu personisko viedokli; var pastāvēt arī atšķirīgs vērtējums, ko nosaka izraudzītais izpētes rakurs.

vairāk vērsts uz ireālo, metafizisko ideālās sfēras apliecinājumu, meklējot to iedomātā, transcendentālā gara pasaulē, kuru cilvēkam ne vienmēr ir pa spēkam sasniegt, bet kuras esamības apzināšanās sniedz nepieciešamo mierinājumu un garīgo uzmundrinājumu dzīvesceļā. Īpaša uzmanība tiek veltīta fantāzijas sfērai, tās īpatnējiem tēliem un personāžiem, kas bieži iegūst arī grotesku vai mistisku veidolu. Šī strāvājuma pārstāvji literatūrā ir gan vairāki agrīnie romantiķi (piemēram, E. T. A. Hofmanis, Novālis), gan Heinrihs Heine (*Heine*, 1797–1856), Mihails Ļermontovs (*Лермонтов*, 1814–1841), Fransuā Renē de Šatobriāns (*Chateaubriand*, 1768–1848), arī daudzi citi rakstnieki un dzejnieki.

Otra tendence, kas skar mākslas darba saturu un poētiku, tiecas vairāk uzsvērt nacionālo savdabību – ideālās pagātnes simbolu konkrētas sabiedrības apziņā. Turklāt jāatgādina, ka folkloras mantojuma nozīme nacionālās pašapziņas veicināšanā likumsakarīgi aktualizējās tieši 19. gadsimta Eiropas kultūrvēsturē. Pēc Apgaismības ideālu sabrukuma Lielās franču revolūcijas izskaņā kopš 18. gadsimta beigām arvien straujāk sāka veidoties pilsoniskas sabiedrības modelis (monarhistiska absolūtisma noriets un ļoti pakāpeniska, pretrunīga pāreja uz buržuāziskās demokrātijas režīmu); cilvēkiem radās īpaša nepieciešamība identificēt sevi arī pēc nacionālās piederības. Valsts jēdziens arvien skaidrāk sintezējās ar izpratni par tās teritorijā dzīvojošo nāciju, par to veidojošiem cilvēkiem, kuru pasaulskatījums balstās noteiktā vispārēju un lokālu vērtību sistēmā. Tieši tādēļ dažādu valstu kultūrtelpā ievērojami pieauga interese par savu īpašo kultūrvēsturisko pieredzi, kas koncentrētā veidā atspoguļojās folklorā. Savukārt daiļrades process, acīmredzami izjūtot šo tieši un netieši attīstījušos *sabiedrisko pasūtījumu*, centās fiksēt un atspoguļot jauno pasaulizjūtas aspektu gan esošajos, gan arī pavisam jaunos žanros.

Pēc raksta autora domām, romantisma estētiku un stilu Eiropas 19. gadsimta literatūrā un vizuālajās mākslās visspilgtāk atspoguļoja pirmā tendence. Ietverot arī noteikta nacionālā konteksta elementus, tā tomēr pamatos vērsta uz Cilvēka tēlojumu maksimāli vispārinātā, pārnacionālā veidolā. Turpretī otrā tendence bija ievērojami lokālāka un aktuāla tieši katras tautas nacionālās pašapziņas centienu atskārsmei.

Kā iepriekš definētās romantisma estētikas pamattendences attīstījās laikposmā līdz latviešu simfoniskās mūzikas ģenēzei? Pirms mēģinām atbildēt uz šo jautājumu, nepieciešams īsi atsaukt atmiņā dažus svarīgākos faktus 19. gadsimta Eiropas simfonisma vēsturē.

Saistībā ar romantisma estētisko un stilistisko nostādņu ģenēzi simfoniskās mūzikas jomā vispirms jāatceras Ludvigs van Bēthovens, Francis Šūberts, arī Frideriks Šopēns. Tieši viņu simfonijas un instrumentālie solokoncerti lielā mērā iezīmēja robežzonu starp klasicisma stilam tik raksturīgo dramaturģisko koncepciju harmonisko līdzsvaru un romantismam piemītošo, asām iekšējām un ārējām kolīzijām caurausto izteiksmes veidu. Hronoloģiski nedaudz vēlāk romantisma pilnīgu nostiprināšanos simfoniskajā mūzikā apliecināja Hektora Berliozas darbi (piemēram, *Fantastiskā simfonija*, 1830, un *Harolds Itālijā*, 1834). Savukārt

ši stila radikālākos piemērus simfonijas un instrumentālā solokoncerta žanros radījuši Pēteris Čaikovskis un Aleksandrs Skrjabinis Krievijā, Antonīns Dvoržāks Čehijā, Sezārs Franks Francijā, Ferencs Lists Ungārijā, Gustavs Mālers un Rihards Štrauss Austrijā.

Tieši 19. gadsimta otrajā pusē, īpaši pēdējās trešdaļas ievērojamāko komponistu daiļradē pārliecinošu īstenojumu guva romantisma stilam tik raksturīgais mākslinieciskās izteiksmes pamatprincips – krasi kontrastējošu tēlaino sfēru pretstatījums, konfrontācija, sadursme. Pirmām kārtām tas attiecas uz simfonijas un instrumentālā solokoncerta žanru, tomēr ne mazāk spilgti romantisma stila pamatnostādnes tika īstenotas šī laikmeta novitātē – programmatiskajā simfoniskajā poēmā, kuras īpašs uzplaukums arī bija vērojams 19. gadsimta pēdējā trešdaļā. Ideālistiski himnisku šī žanra koncepciju pirmais radīja F. Lists. To atspoguļo, piemēram, viņa simfoniskās poēmas *Taso* (1854), *Prelīdes* (1854) un *Prometejs* (1855). Tajās romantismam raksturīgā, dramatiski konfliktējošā īstenības un ideāla nesakritības dilemma noteiktu literāru darbu ietekmē ir aizstāta ar gaišpilnas *pārvarējuma sajūtas* apliecinājumu. Radniecīgu koncepciju nedaudz vēlāk piedāvāja arī R. Štrauss programmatiskajās poēmās *Nāve un apskaidrība* (1889), *Tā runāja Zaratustra* (1896), *Varoņa dzīve* (1898) un A. Skrjabinis savā simfoniskajā darbā *Sapņojums (Rêverie)*, 1898), Trešajā simfonijā jeb *Dievišķajā poēmā* (1904), *Ekstāzes poēmā* (1907) un poēmā *Prometejs* (1910).

Kopumā visu iepriekšminēto romantiķu daiļradē plaši aprobētu izteiksmes līdzekļu un paņēmienu lietojums bija sasniedzis tādu pilnību, ka būtībā jau atradās pie galējās sevis izsmēluma robežas. Jo, lai arī neizmērojami paplašinātas, tomēr pamatā vēl klasiskās tonālās mūzikas valodas sistēmas ietvaros praktiski jau bija apgūts gandrīz viss tai tipiskais, iespējamais un raksturīgais. Jaunas izteiksmes meklējumi nenovēršami rosināja domu par jaunas mūzikas valodas sistēmas radīšanu. Šo likumsakarību savas daiļrades vēlinajā fāzē skaidri apliecināja, piemēram, G. Mālers, F. Lists, R. Štrauss un A. Skrjabinis.

Tiesa, saistībā ar 19. gadsimta romantisma radikālāko izpaušmju vadlīnijām nedrīkst aizmirst arī tolaik pastāvošo māksliniecisko ideju un stilistisko risinājumu daudzveidību. Tas nozīmē, ka romantisma ietvaros plaši attīstījās arī strāvojums, kas piešķīra lielu nozīmi iepriekšējo, galvenokārt 18. gadsimta otrās puses klasicisma laikmetā izkopto tradīciju saglabāšanai. Šādas stilistiskās sintēzes īstenoņi bija, piemēram, vācu komponisti Fēlikss Mendelszons-Bartoldi un Roberts Šūmanis, arī norvēģu skaņradis Edvards Grīgs. Divu sākotņu – klasicistiskas skaidrības un romantiska patosa – sintēze konsekventi tika īstenota arī austriešu simfonika Antona Bruknera un vācu komponista Johannesa Brāmsa daiļradē.

A. Bruknera simfonijās līdzsvaroti koeksistē liroepiska un dramatiski saasināta izteiksme. Šī komponista īpašo interešu lokā bija harmonija, formveide, faktūra, savdabīgu tembrālo risinājumu meklējumi, piedāvājot virkni māksliniecisku jaunatklājumu. Līdzīga ievirze vērojama arī J. Brāmsa simfoniskajā mūzikā. Tomēr atšķirībā no A. Bruknera J. Brāms vēl pārliecinošāk attīstīja L. van Bēthovena tieksmi uz dramatismu un

heroiku, tādējādi viņš savos darbos (četrās simfonijās, Vijolkoncertā, Dubultkoncertā vijolei, čellam un orķestrim, divos klavierkoncertos) oriģināli sasaistījis vēlīnā klasicisma principus ar romantismam raksturīgo māksliniecisko pasauluztveri.

Protams, līdztekus divām iepriekš raksturotajām romantiskā simfonisma pamatievīzēm ne mazāk intensīvi attīstījās arī mūzika, kas tieši vai netieši sakņota folkloras materiālā. Par to liecina virkne daiļrunīgu faktu.

Simfoniskajā jaunradē šī ievirze kopumā guva divus attīstības ceļus. Pirmais izpaudās kā orientēšanās uz konkrētu folkloras intonatīvo materiālu, uz tautasdziesmu un deju melodiju iekļāvumu simfoniskajās partitūrās. Klasiski šādas ievirzes paraugi citvalstu simfoniskās mūzikas vēsturē bija, piemēram, Mihaila Gļinkas uvertīra *Aragonas hota* (1845) un simfoniskais skerco *Kamarinskaja* (1848), kā arī Antonīna Dvoržāka *Slāvu dejas* (1878–1887). Otrais vairāku komponistu izkoptais ceļš apliecināja liroepiskas poēmas žanra dzimšanu un plašu pārstāvību dažādu nāciju simfoniskajā mūzikā. Par vienu no atskaites punktiem šī žanra vēsturē var uzskatīt čehu skaņraža Bedržiha Smetanas sešu simfonisko poēmu ciklu *Mana dzimtene* (1874–1879). Tajā poēmas žanrs tika pietiekts kā glezniecisks vēstījums, turklāt autora doto programmatisko nosaukumu nepārprotams mērķis bija veicināt noteiktu tēlainu asociāciju veidošanos mūzikas uztveres laikā.

Tiesa, zināmas asociācijas klausītāja apziņā rodas neatkarīgi no tā, vai skaņdarbs tiek kā īpaši apzīmēts, vai netiek. Tomēr būtiska nozīme tēlaino asociāciju izveidē ir ne vien mūzikas materiāla intonatīvajam pamatam un pārējo izteiksmes līdzekļu kopumam, bet arī noteiktiem dramaturģiskiem principiem, kas klausītājam ļauj skaidrāk uztvert kompozīcijas saturiskās ieceres īstenojumu. Šajā skatījumā liroepiskās simfoniskās poēmas žanram piemīt savas tipiskas dramaturģiskās iezīmes: tās atspoguļo izklāsta ziņā pietiekami sarežģītu izteiksmes veidu, kam raksturīga nesteidzīga, detalizēta dažādu tēlaino sfēru attīstība, turklāt viena no tām skaņdarba dramaturģiskajā reljefā pakāpeniski izkristalizējas kā vissvarīgākā.

Mākslinieciski spilgti liroepiskās poēmas žanra paraugi romantiķu simfoniskajā mūzikā ir, piemēram, Milija Balakireva *Tamāra* (1882) un *Krievzeme* (1887), Mikaloja Konstantina Čurļoņa *Mežā* (1900) un *Jūra* (1907), Antonīna Dvoržāka *Ūdensvīrs* (1896) un *Varoņdziesma* (1897), Žana Sibēliusa *Sāga* (1892, 2. red. 1902), *Somija* (1899) un *Ziemeļmeita* (1906). Daudzos no minētajiem skaņdarbiem nacionāli savdabīga intonatīvā valoda vienojas ar fantastikas sfēru, mītu un teiku pasaules tēliem. Interesanti arī, ka poēmas žanram raksturīgās iezīmes šajā periodā nereti bija sastopamas darbos, kas netika nosaukti par poēmām. Līdz ar to radošajā praksē izveidojies plašs un sazarots poēmai radniecīgu žanru kopums – ainava, balāde, fantāzija, tēlojums u.tml. (piemēram, Modesta Musorgska muzikālā ainava *Nakts Kailajā kalnā*, 1867); tos visus vienoja radniecīgas muzikāli tēlainās izteiksmes intonatīvais un stilistiskais pamatkods.

Tādējādi varam secināt: laikā, kad savas pirmās partitūras radīja latviešu komponisti, daudzu senāku kultūras tradīciju Eiropas valstu simfoniskajā

mūzikā jau bija pilnībā īstenotas visas svarīgākās romantisma estētikas pamatnostādnes un radīta virkne tipisku izteiksmes līdzekļu, kas pietiekoši skaidri apliecināja šīs estētikas būtību. Kā iepriekš aplūkotās romantiskā simfonisma pamattendences izpaudās latviešu profesionālās mūzikas agrīnajā attīstības periodā?

Laikposmā no 1880. līdz 1940. gadam radītos latviešu simfoniskos darbus stilistiskās ievirzes ziņā var iedalīt trīs lielās grupās.

Pirmās, visplašākās grupas skaņdarbu programmatiskajos nosaukumos nepārprotami atspoguļojas jēdzieni, kas saistīti ar dzimto zemi, tās dabu un vēsturi, mitoloģiju un folkloru. Tā, piemēram, šajā laikā radās Jurjānu Andreja svīta *Latvju dejas* (1882–1894), *Pūt vējiņi* simfoniskajam orķestrim (1883), simfoniskais tēlojums *Latvju tautas brīvīšana* (1891); Jāzepa Vītola simfoniskais tēlojums *Līgo* (1889), Fantāzija par latviešu tautasdziesmām vijolei ar simfonisko orķestri (1908), svīta *Latvju lauku serenāde* (1934); Jēkaba Mediņa *Leģenda* stīgu orķestrim (1909); Jāņa Mediņa simfoniskie tēlojumi *Imanta* (1923) un *Zilais kalns* (1924); Emiļa Melngaiļa simfoniskais tēlojums *Zilais kalns* (1926); Alfrēda Kalniņa simfoniskā idille *Mana dzimtene* (1906; 2. red. 1930), tēlojumi *Pie Staburaga* (1906; 2. red. 1930) un *Latvija* (1919; 2. red. ap 1930); Ādolfa Ābeles *Leģenda* (1924), dzejoļi simfoniskajam orķestrim *Bārenītes asariņas* (1933) un *Lāčplēša kaps* (1933); Volfganga Dārziņa *Latvju deju svīta* (1932); Jāņa Kalniņa simfoniskā ainava *Brāļu kapos* (1931) un *Latvju rapsodija* (1934); Ādolfa Skultes simfoniskā poēma *Viļņi* (1934); Jāzepa Mediņa simfoniskie tēlojumi *Dzimtenes ainava* (1935) un *Latvju zeme* (1935); Bruno Skultes *Balāde par kareivi, kas neatgriezās* simfoniskajam orķestrim (1935); Pētera Barisona simfoniskie tēlojumi *Līgo* (1935) un *Teika* (1937); Jāņa Ivanova Pirmā svīta simfoniskajam orķestrim *Latgales ainavas* (1935), simfoniskie tēlojumi *Padebešu kalns* (1938) un *Varavīksne* (1939).

Otrās grupas simfonisko darbu poētiskajos nosaukumos atspoguļojas jau citas tēlainās ieceres. Šajā gadījumā episku ritējumu un interesi par dzimtās zemes kultūrvēstures lappusēm ir nomainījusi personiskāka, bieži vien liriski psiholoģiska vai gleznieciski tēlojoša izteiksme. Piemēru vidū ir Jurjānu Andreja *Barkarola* mežragam ar simfonisko orķestri (ap 1890); Emiļa Dārziņa *Melanholiskais valsis* (1904); Ādolfa Ābeles dzejolis simfoniskajam orķestrim *Vīzija* (1915); Emiļa Melngaiļa simfoniskais zīmols *Velnu rija* (1918); Jāzepa Vītola *Dramatiskā uvertūra* (1895), uvertūra *Sprīdītis* (1907), svīta *Dārgakmeņi* (1924), simfoniskā balāde *Rudens dziesma* (1928); Volfganga Dārziņa *Spāņu deju svīta* (1931); Jāņa Kalniņa simfoniskais tēlojums *Lietains vakars* (1930); Jēkaba Graubiņa *Romantiska dziesma* mežragam ar simfonisko orķestri (1934); Jāņa Mediņa Pirmā svīta simfoniskajam orķestrim (1922), poēma stīgu orķestrim *Pie baznīcas* (1935), simfoniskais tēlojums *Nakts Ģeizmanes dārzā* (1936); Pētera Barisona *Traģiskā poēma* (1936), svītas *Ziedu vija* (1937) un *Bērņības rīti* (1946).

Trešo, skaitliski mazāko grupu latviešu simfoniskajā mūzikā veido simfonijas un instrumentālie solokoncerti. Nozīmīgākie šīs grupas sacerējumi ir Jurjānu Andreja Simfonijas pirmā daļa (*Simfonisks allegro*,

1880) – vēsturiski visagrīnākā simfoniskā partitūra, ko radījis latviešu komponists – un viendaļas *Concerto elegiaco* čellam ar simfonisko orķestri (1889); Jāzeps Vītola Pirmā simfonija (1888); Jāņa Mediņa Simfonija (1913, partitūra nav saglabājusies) un Koncerts klavierēm ar simfonisko orķestri (1932); Jāzeps Mediņa Koncerts vijolei ar simfonisko orķestri (1911) un Otrā simfonija (*Ziedonī*, 1937); Volfganga Dārziņa Pirmais (1934, partitūra nav saglabājusies) un Otrais koncerts klavierēm ar simfonisko orķestri (1938); Pētera Barisona Otrā simfonija (*Romantiskā simfonija*, 1939); Jāņa Ivanova Pirmā (1933), Otrā (1937), Trešā (1938) un Ceturtā simfonija (*Atlantīda*, 1941), kā arī Koncerts čellam ar simfonisko orķestri (1938; 2. red. 1945).

Kā redzams, dažādu paaudžu komponistu vislielāko interesi ilgstošā laikposmā – aptuveni sešdesmit gadu gaitā – bija izpelnījušies žanri, kas piedāvāja iespēju mūzikas valodā runāt par savas tautas kultūrvēsturisko pieredzi, par dzimtās zemes savdabīgo krāšņumu. Turklāt latviešu komponisti savos skaņdarbos ar lielāku vai mazāku pretenziju uz māksliniecisko oriģinalitāti adaptējuši 19. gadsimta otrās puses citvalstu, pārsvarā franču, krievu un vācu mūzikā izstrādātos un līdz zināmai estētiskai pilnībai izkoptos tonālās harmonijas, homofonās un homofoni polifonās faktūras principus, formveides un dramaturģijas modeļus. Arī šādi skaņu valodai raksturīgos intonatīvos kodus, kas ļauj atpazīt to vai nu tikai formālo, vai arī vienlaikus dziļi saturisko piederību romantisma stilam jeb, precīzāk, galvenokārt vienai šī stila šķautnei – nacionālajam romantismam. Tiesa, lai izprastu nacionālā romantisma estētikas idejas, acīmredzot nepieciešams plašāk aplūkot tā būtību. Turklāt šeit nekādi neiztikt bez citu mākslu pētniecībā gūtajām atziņām.

Kopumā nacionālā romantisma jēdziens līdz šim visplašāko teorētisko un terminoloģisko aprobāciju ir ieguvis literatūrzinātnē. Pētījuma autora ieskatā, korektākais un precīzākais jēdziena raksturojums, kas sasaucas ar tā izpratni arī citvalstu kultūras un mākslas vēstures speciālistu pētījumos, skan šādi: *Brīvās, laimīgās un skaistās senatnes slavīnājums, ietverts tautas mutvārdu poēzijas stilistiskajā sistēmā, kurā, šķiet, varoņdziesmu trūkumu aizstājot, ienāca spēcīgi mitoloģiski uzslāņojumi, kļuva par latviešu* [19. gadsimta – J. K.] *70.–80. gadu romantisma būtiskāko iezīmi. Tādējādi tiklab formā, kā saturā šis romantisms ieguva izteikti latvisku un nacionālu raksturu, un to iedēvēja par tautisko romantismu* [12: 168].

Piedāvātajā formulējumā svarīgas vairākas nianšes. Tīri terminoloģiski apzīmējumus *nacionālais romantisms* un *tautiskais romantisms* var uzskatīt par sinonīmiem, un jau citētajā pētījumā par latviešu literatūras vēsturi [12] tas arī tiek darīts: tādējādi abi apzīmējumi attiecināti uz vienas cilmes parādību. Tajos atspoguļojas latviešu literatūras rašanās periodā postulētā nepieciešamība uztvert šī laika literāro daiļradi, galvenokārt poēmas tipa dzeju, kā nacionālās ideoloģijas veidotāju (izcilākie pārstāvji – Auseklis un Andrejs Pumpurs). Vērtēt to gan kā svarīgu atspēriena punktu nacionāli savdabīgas, profesionāli virzītas vārda mākslas tālākattīstībai, gan arī kā noteiktu literārās mākslas tendenci, kurā atspoguļojas savulaik valdošās estētiskās nostādnes un stilistika.

Tiesa, dažkārt konkrētu parādību analizē tomēr rodas nepieciešamība diferencēt abus radniecīgos jēdzienus. Piemēram, mākslas zinātniece Veronika Kučinska norāda: *šķiet, terminus "nacionālais romantisms" un "tautiskais romantisms" nevajadzētu identificēt. Pirmo terminu lietojot, vērā ņemams fakts, ka arhitekti un mākslinieki, izmantojot tautas mākslas tradīcijas, to veic radoši, t.i., tautas mentalitātei būtisko apvienojot ar konkrētam māksliniekam raksturīgu domāšanas veidu, modernu tehnoloģiju u.tml. [...] Varētu pieņemt, ka ideja par nacionālās mākslas stilu lielā mērā izaug no nacionālā romantisma idejiskās un estētiskās koncepcijas* [11: 162–163]. Tādējādi, domājot pirmām kārtām par lietīšķās mākslas žanriem, pētniece uzsver jēdzienu *tautiskais* un *nacionālais* stilistiski atšķirīgās izpausmes, akcentē atziņu, ka amatieru un profesionālu mākslinieku daiļrades rezultāti var liecināt par dažādiem estētiskajiem orientieriem. Katrā ziņā arī šis viedoklis ir ņemams vērā nacionālā romantisma estētikas stilistisko izpausmju vērtējumā: piedāvāto diferencējumu var pielaut, tomēr tas nav mehāniski pārceļams uz mūzikas jomu.

Tātad, balstoties uz iepriekš sniegto nacionālā romantisma estētikas un mākslinieciskās izteiksmes veida raksturojumu, latviešu agrīnajā simfoniskajā mūzikā varam nodalīt divējādas ievirzes darbus: pirmkārt, svītas vai rapsodijas tipa sacerējumus un, otrkārt, programmatiskus liroepiskos tēlojumus ar izteiktu noslieci uz gleznieciski tēlainu asociāciju raisīšanu.

Neapšaubāma žanra klasika ir Jurjānu Andreja svīta *Latvju dejas* (1882–1894), kā arī Jāzepa Vītola Fantāzija par latviešu tautasdziesmām vijolei ar simfonisko orķestri (1908) un svīta *Latvju lauku serenāde* (1934). Šajos darbos skaidri jūtama saikne ar krievu klasiskajā mūzikā dominējošo folkloras materiāla apstrādes un izklāsta veidu. Tas dzimis Mihaila Gļinkas daiļradē un vēlāk attīstīts gan t.s. *Varenās kopas* pārstāvju (Milija Balakireva, Aleksandra Borodina, Cezara Kū, Modesta Musorgska, Nikolaja Rimskā-Korsakova), gan arī citu krievu komponistu daiļradē 19. gadsimta otrajā pusē. Šo modeli raksturo dziļa pietāte pret tautas mūziku, vēlme maksimāli atklāt tās skaistumu, nevairoties no apzinātas estetizēšanas jeb izskaistināšanas. Tēlainā ziņā šādi sacerējumi līdzinās miniatūrām ainiņām, kas pamatā balstās dažādu emocionālo stāvokļu virknējumā ar tautasdziesmai raksturīgā liriskā melosa izcēlumu un deju ritmiski spraigās pulsācijas akcentējumu.

Būtībā Jurjānu Andreja un Jāzepa Vītola iedibinātie tautas mūzikas adaptācijas principi līdz pat 1940. gadam dažādu komponistu daiļradē bija savveida atspēriena vai atskaites punkti, tie apliecināja stilistiskās vienotības izjūtu. Tikai atsevišķos gadījumos šī izjūta tika papildināta ar neierastākiem risinājumiem, kas atspoguļoja dažu jaunākas paaudzes komponistu vēlmi apdarināt folkloras materiālu nevis ar klasiski romantiskās mūzikas izteiksmes līdzekļiem, bet gan izcelt tā arhaisko savdabību ar citiem paņēmieniem.

Šādi reti paraugi latviešu simfoniskās mūzikas agrīnajā periodā bija, piemēram, Volfganga Dārziņa *Latvju deju svīta* (1932) un Jāņa Kalniņa *Latvju rapsodija* (1934). Abi skaņdarbi atklāja 20. gadsimta 30. gadu jaunākās

paaudzes komponistu interesi par citās Eiropas valstīs jau ienākušo stila tendenču radošu apguvi. Laiks pierādīja, ka īpaši noturīga bijusi V. Dārziņa interese par folkloru kā laikmetīga skaņuraksta ierosmes avotu. Viņa turpmākie radošie meklējumi klaviermūzikā ļauj saskatīt zināmas paralēles ar Bēlas Bartoka, Karla Orfa un Igora Stravinska radniecīgiem risinājumiem. Tomēr šie 30. gadu pirmie mēģinājumi nespēj būtiski mainīt priekšstatus par latviešu simfoniskās mūzikas kopainu: vairums tā laika sacerējumu, kas sakņoti folklorā, nepārprotami turpina 19. gadsimta citvalstu mūzikā dzimušās nacionālā romantisma estētikas un stila tradīcijas.

Līdzīga situācija bija izveidojusies arī liroepiskās poēmas žanrā, kur turklāt vērojama cieša mijiedarbe ar folkloras apdarēm. Arī liroepiskajās poēmās bieži izmantotas tautas melodijas. Tomēr atšķirībā no svītas vai rapsodijas tipa kompozīcijām šeit folkloras materiāla maksimāls izcēlums ar dažādiem paņēmieniem nebija pamatmērķis; komponists to ievija vienīgi kā līdzekli individualizētas tēlainās ieceres īstenojumam.

Divi simfoniskie tēlojumi – Jāzepa Vītola *Līgo* (1889) un Jurjānu Andreja *Latvju tautas brīvīšana* (1891) – bija pirmie klasiskie šī žanra paraugi ar konkrēta folkloras materiāla (tautas dziesmu un deju melodiju) samērā brīvu izmantojumu. Arī Alfrēda Kalniņa simfoniskā idille *Mana dzimtene* (1906; 2. red. 1930) uzskatāma par liroepiskās poēmas žanra spilgtu paraugu. Savukārt Jāņa Mediņa simfoniskais tēlojums *Imanta* (1923) jau liecina par daudz izvērstāku un stilistiski rafinētāku tēlaino vēstījumu, kas iezīmīgs 20. gadsimta 20. gadu latviešu simfoniskās mūzikas attīstības gaitai.

Stilistiski, tajā skaitā intonatīvi Jāņa Mediņa *Imanta* radniecīga, piemēram, B. Smetanas cikla *Mana dzimtene*, M. Balakireva, A. Dvoržāka, Ž. Sibēliusa un R. Štrausa atsevišķu simfonisko poēmu izteiksmei. Vienlaikus šis tēlojums koncentrētā veidā atklāj arī tās žanra traktējuma iezīmes, kas atrodamas citu latviešu komponistu simfoniskajā daiļradē. Līdzās J. Mediņa *Imantai* kā vēl viens individualizēts poēmas žanra risinājums jāmin Ā. Skultes skaņdarbs *Viļņi* (1934). Vairāku pazīstamu dziesmu melodijas tajā virknētas brīvā caurviju attīstībā, veidojot svītas ciklam līdzīgu kompozīciju, kurā saklausāmas arī 19. gadsimta pēdējās trešdaļas franču impresionisma raksturīmes.

Tomēr kopumā jāatzīst, ka tikko aplūkotie, otram žanru kopai piederošie latviešu komponistu simfoniskie darbi – folkloras materiālā tieši sakņotās svītas un rapsodijas, kā arī poēmas un tēlojumi – nepiedāvā kādu stilistiski oriģinālu, izteikti patstāvīgu alternatīvu. Turklāt līdzās J. Vītola *Dramatiskajai uvertīrai* un programmatiskajai svītai *Dārgakmeņi*, kas ietver atsevišķus impresionisma elementus, pastāvēja arī tādi liriskai dziesmai radniecīgi sacerējumi kā Jurjānu Andreja *Barkarola*, E. Dārziņa *Melanholiskais valsis*, E. Melngaiļa zīmols (faktiski īpatnējs skerco) *Velnu rija*, kā arī Jāņa Mediņa un P. Barisona svītas, Ā. Ābeles un J. Kalniņa iepriekšminētie programmatiskie sacerējumi. Stilistiskā ziņā šo darbu lielāko daļu vieno nepārprotama orientēšanās uz mūzikas valodu, ko 19. gadsimta otrajā

pusē izkopoši dažādu nacionālo skolu pārstāvji – piemēram, A. Dvoržāks, P. Čaikovskis, E. Grīgs. To tēlainība savukārt bija saistīta vai nu ar konkrētu programmatisko ieceri, vai arī vienkārši ar liriska vēstījuma garu, kas kopumā sasaucās ar 19. gadsimtā uzplaukušo interesi par miniatūrformām kā nozīmīgām romantisma stila atspoguļotājām.

Tuvāk iepazīstot latviešu komponistu nedaudzos pirmos darbus simfonijas un instrumentālā solokoncerta žanrā un pārdomājot to tēlainās koncepcijas, var secināt: šīs kompozīcijas vistiešāk atspoguļo to 19. gadsimta pirmās puses mūzikas vadlīniju, kuru savulaik aktīvi propagandēja F. Mendelszons-Bartoldi un viņa domubiedri. Nedz Jurjānu Andreja *Simfonisks allegro*, nedz Koncerts čellam ar orķestri (*Concerto elegiaco*) neaplicina krasu tēlaino kontrastu pretstatījumā sakņotu vēstījumu. Šie darbi drīzāk ļauj runāt par emocionāli pacilāta, intensīvai attīstībai pakļauta materiāla vairāk vai mazāk meistarīgu izkārtojumu kompozīcijā, plaši izmantojot klasiskos formveides paņēmienus. Turklāt intonatīvā ziņā Jurjānu Andreja darbi, tāpat kā, piemēram, J. Vītola *Dramatiskā uvertūra*, vairāk līdzinās krievu simfoniskajā mūzikā plaši aprobētajam, uz klasicisma un romantisma estētikas nostādņu sintēzi vērstajam stilam.

Šai ziņā Jurjānu Andreja Simfonija ir radniecīga ne tik daudz A. Bruknera, J. Brāmsa vai S. Taņejeva simfonijām ar tām piemītošo stilistisko izsmalcinātību un dramatisko patosu, cik citu 19. gadsimta otrās puses komponistu – Antona Arenska un Vasilija Kaļiņņikova sacerējumiem. Tos vieno tēlainības liriski dramatiskā ievirze, rūpīga, detalizēta mūzikas tēmu izstrāde un acīmredzama vairīšanās no lieliem dramatiskiem saasinājumiem. Savukārt Jurjānu Andreja Čella koncerts sasaucas nevis, piemēram, ar P. Čaikovska vai J. Brāmsa pasauleslavenajiem šī žanra opusiem, bet drīzāk ar F. Mendelszona-Bartoldi vai R. Šūmaņa darbiem, kuros, neraugoties uz mūzikas materiāla intonatīvo saasinātību, tomēr jūtama tieksme uz klasicistisku harmonisko līdzsvarojumu.

Tikai 20. gadsimta 30. gadu beigās latviešu mūzikā parādījās simfonijas, kas pilnā mērā atspoguļoja 19. gadsimta romantisma stila svarīgākās nostādnes. To, piemēram, ar visai tipiskiem, viegli atpazīstamiem izteiksmes līdzekļiem Otrajā jeb *Romantiskajā simfonijā* apliecināja P. Barisons, un šī pamatprincipa dažādu risinājumu iespējas savās pirmajās četrās simfonijās aprobēja J. Ivanovs.

P. Barisona Otrā simfonija (1939) pauž gan romantisma estētikas vispārējās tendences (pirmām kārtām programmatismu), gan arī orientāciju uz citu komponistu daiļradē izstrādātu stilistiku (pamatā P. Čaikovska, daļēji arī R. Vāgnera, A. Skrjabinas mūzikai radniecīgu valodu) un tādējādi sasaucas ar pazīstamākajiem romantisma pasaulzvēres paradigmu iemiesojumiem. Interesanti, ka programmatiskā iecere, ko atspoguļo cikla četru daļu nosaukumi – *Mīlas atmoda, Jūsma, Erotika, Mīlas nāve* – atsevišķos aspektos vieno P. Barisona darbu ar H. Berlioza *Fantastisko simfoniju*. Tiesa, atšķirībā no franču romantisma lielmeistara latviešu romantiķis P. Barisons savā vēstījumā vairās no ideālās sfēras diskreditācijas (ironijas un groteskas

P. Barisona partitūrā nav), līdz ar to viņš ir daudz tuvāks, piemēram, P. Čaikovska pēdējo trīs simfoniju dramaturģiskajām koncepcijām.

Ievērojot acīmredzamās paralēles ar 19. gadsimta simfoniskās mūzikas klasiķiem, P. Barisona Otro simfoniju nevar uzskatīt par stilistiski ļoti oriģinālu. Drīzāk jau šī darba parādīšanās latviešu simfoniskās mūzikas vēstures pirmā perioda izskaņā uzskatāma par zināmu paradoksu. Tolaik daudzu citu Eiropas valstu kultūrtelpā romantisma estētika tās *klasiskajās* izpausmēs jau bija zaudējusi kādreizējo aktualitāti, paliekot uzvaras gājienu sākušā modernisma ēnā; kā principiāli jaunu metožu apkopojums tas iekļāva radniecīgu procesu uzplaukumu mākslā, filozofijā un daudzās citās kultūrtelpu veidojošajās dzīves jomās. Un tomēr – vērtējot situāciju tās reālajā kontekstā Latvijā, paradokss pārvēršas par likumsakarību. No vienas puses, šāda vēlinā romantisma stilam raksturīga dramaturģiskās koncepcijas un tipisku mūzikas valodas elementu izpausme 20. gadsimta 30. gadu beigu skaņdarbā apstiprināja latviešu romantiķu iedibināto tradīciju spēku, kas paša P. Barisona daiļradē sasniedza izcili augstu, harmonijā un faktūrā īpaši izsmalcinātu meistarības pakāpi. No otras puses, viss liecināja, ka 20. gadsimta 30. gados latviešu simfoniskā mūzika bija nobriedusi nopietniem alternatīvas meklējumiem – mēģinājumiem beidzot sākt apgūt latviešu simfonisma agrāk nestaigātus ceļus. Par to izteiksmīgi vēstī arī Jāņa Ivanova simfoniskās daiļrades pirmais periods 20. gadsimta 30. gadu otrajā pusē un 40. gadu sākumā.

J. Ivanova Pirmajā simfonijā (viendaļas kompozīcijā *Poema sinfonia*, 1933) vēl skaidri jūtama orientēšanās uz liroepiskas poēmas žanru, uz izteiksmi, kas radniecīga 19. gadsimta otrās puses krievu *Varenās kopas* un *Beļajeva pulciņa* iedibinātajām tradīcijām. Vēlinā romantisma stila kristalizācija un radikālāka mūzikas valoda vērojama J. Ivanova Otrajā simfonijā (1937), Koncertā čellam ar orķestri (1938) un Trešajā simfonijā (1938). Īpaši Trešās simfonijas dramaturģijā jūtama tiece ar aprobētiem klasiski romantiskās mūzikas izteiksmes līdzekļiem veidot krasi kontrastējošu tēlaino sfēru attīstību. Kā norādījis Ludvigs Kārklīšs, J. Ivanova Trešā simfonija mākslinieciskā koptēla ziņā ir radniecīga P. Čaikovska Ceturtajai, tomēr atsevišķās niansēs vērojamas arī būtiskas atšķirības. Galvenokārt tās izpaužas fināla izskaņas traktējumā – P. Čaikovska Ceturtās simfonijas noslēgumā pilnībā triumfē pacilāts raksturs pretstatā pirmās daļas konfliktu garam, turpretim J. Ivanova Trešās simfonijas fināla beigās negaidīti atgriežas skumji elēģiskā tēlainā sfēra no cikla pirmās daļas [27: 17].

Vēl lielākā mērā šī domāšanas patstāvība un jaunu risinājumu meklējumi, kā zināms, izpaudās J. Ivanova daiļrades agrīnā perioda beidzamajā darbā – Ceturtajā simfonijā *Atlantīda* (1941). Sākotnēji tā iecerēta kā muzikāli skatuviska kompozīcija – par to liecina kora iekļāvums simfonijas otrajā daļā un horeogrāfijas izteiksmes līdzekļu izmantojums līdztekus mūzikas atskaņojumam; tomēr līdz mūsdienām *Atlantīda* dažādu iemeslu dēļ nonākusi kā simfonija klasiskajā četrdaļu cikla veidolā. Atšķirībā no trim pirmajām simfonijām, simfoniskajiem tēlojumiem *Padebešu kalns* (1938) un *Varavīksne* (1939), Ceturtajā simfonijā J. Ivanovs klasiski romantisko mūzikas

valodu daudz konsekvētāk ir papildinājis ar jauniem, galvenokārt 19. / 20. gadsimta mijā franču impresionisma ietvaros izkoptiem elementiem. Tie caurvij simfonijas faktūru un atklāj, cik veiksmīgi iespējams sintezēt liroepiskās poēmas un krasos kontrastos sakņotā simfonijas žanra raksturiezīmes, lai īstenotu konkrētu tēlaino ieceri. Šajā gadījumā iecere nepārprotami balstās uz vēlmi pakāpeniskā attīstības procesā atspoguļot ideālas, sakārtotas pasaules bojāeju, ko skaņdarba finālā raksturo vētras, zemestrīces un citu dabas stihiju ilustratīvi spilgts un dramaturģiski efektīgs tēlojums.

Novērtējot J. Ivanova daiļrades pirmā perioda devumu plašākā kontekstā, skaidri var redzēt, ka tieši viņš latviešu simfonisma attīstības sākumposmā viskonsekvētāk iezīmējis pāreju no nacionālā romantisma estētikas uz daudz laikmetīgāku izteiksmi, kas sakņota 20. gadsimta pirmās trešdaļas modernisma pieredzē. J. Ivanovam kā izcilākajam latviešu simfoniķim izdevies oriģināli sintezēt klasiski romantiskās mūzikas valodas elementus ar atsevišķiem modernisma mūzikas stilistiskajiem risinājumiem. Nākošās komponistu paaudzes, kas sekoja pēc viņa, šādu sintēzi veica jau citā kultūrvēsturiskajā situācijā. Tās ietvaros 20. gadsimta 60. gados pakāpeniski, ar lielu nokavēšanos un diezgan fragmentāri tika apgūtas radikālākās modernisma estētikas un stilistikas koncepcijas, bez tam šī gadsimta pēdējā trešdaļā norisa arī postmodernisma kultūras perioda raksturzīmju strauja adaptācija. Bet, atgriežoties pie visai savdabīgās situācijas, kas Latvijā klasisko žanru mūzikā bija pamazām izveidojusies un nostiprinājusies laikposmā līdz 1940. gadam, vēl nepieciešams īsumā, kaut vai fīri faktoloģiski apzināt svarīgākos procesus citu mākslu attīstībā.²

* * *

Kā liecina latviešu literatūrai un dažādiem vizuālās mākslas žanriem veltītie pētījumi, šajās mākslās atšķirībā no klasisko žanru mūzikas jau 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā līdzās nacionālā romantisma estētikai spēcīgi un pārliecinoši izpaudās arī vairākas jaunas, tolaik visā Eiropā aktuālas dzimstošā modernisma tendences. Tādējādi daiļrades procesi literatūrā un vizuālajās mākslās daudz aktīvāk izgāja ārpus noslēgtā lokālā konteksta, kādā ļoti ilgu laiku vēl atradās klasisko žanru koncertmūzika.

Piemēram, solidā trīssējumu *Latviešu literatūras vēsture* pietiekami detalizēti atklāj, kā 19.–20. gadsimta mijā un vēlāk līdz pat 1940. gadam rakstnieku, dzejnieku un dramaturgu daiļradē pakāpeniski tiek pārņemtas modernisma estētikas normas un izkopti tam tipiskie mākslinieciskās izteiksmes veidi [12; 13]. Tieši šim jautājumam ir veltīta arī Bronislava Tabūna monogrāfija *Modernisma virzieni latviešu literatūrā* [21]. Tajā saistoši un pārliecinoši raksturotas simbolisma, impresionisma, futūrisma, akmeisma, ekspresionisma, dadaisma, konstruktīvisma, imažinisma, eksistenciālisma un sirreālisma virzienu³ izpausmes latviešu rakstnieku un dzejnieku daiļradē līdztekus tolaik, 20. gadsimta pirmajā trešdaļā, jau pietiekami tradicionālajām romantisma un reālisma koncepcijām to

² Jāatzīst, ka līdzšinējā tekstā nav pieminēta vēl kāda personība, kas pārstāv latviešu simfoniskās mūzikas vēstures pirmo periodu – Jūlijs Sproģis (1887–1972); viņa spalvai pieder piecas simfonijas (1907, 1911, 1940, 1941; Piektā nav pabeigta) un divi vijolkoncerti (1926 un 1936). Tomēr J. Sproģa mākslinieciski neviendabīgos skaņdarbus nevar aplūkot kā vērā ņemamus paraugus latviešu mūzikas vēsturē; plašāk par to sk., piemēram, Ludviga Kārklīņa monogrāfijā *Simfoniskā mūzika Latvijā* [6: 112–113].

³ Šajā gadījumā kā sinonīms jēdzienam *virziens* lietots apzīmējums *tendence*.

⁴ 19. gadsimta vidū literatūrā un vizuālajās mākslās attīstījās tendence, ko ierasti apzīmē kā reālistisku; raksta autora ieskatā to nevar saistīt ar jēlkādiem analogiem strāvotajiem klasisko žanru instrumentālmūzikas estētiskā un stilistikā. Literatūras un vizuālo mākslu pētniecībā reālisma tendence parasti tiek raksturota kā aktīvs pretstats romantismam raksturīgajai īstenības idealizācijai vai arī tās tēlojumam neiespējamā, fantastiskā mākslinieciskās realitātes kontekstā (pietiek atcerēties kaut vai, piemēram, Aleksandra Puškina, Honorē de Balzaka, Ļeva Tolstoja u.c. ievērojamu 19. gadsimta rakstnieku un dzejnieku daiļradi). Savukārt klasisko žanru koncertmūzikā (tieši pašā mūzikas abstraktajā skaņu materiālā) diez vai iespējams saskaņot reālisma kā stila izpausmes. Drīzāk var diskutēt, vai intonātivā un žanriskā valoda, kā arī citi izteiksmes līdzekļi traktēti demokrātiski tieši, konkrēti, vai arī abstrakti un līdz ar to paģēr vairāk intelektuālu uztveri. Apgalvojumam par reālistiskās mākslinieciskās pasauluztveres izpaušmi instrumentālmūzikā nav pamata, ievērojot objektīvo neiespējamību precīzi atainot šīs mūzikas saturu vārdos vai ar vizuāliem līdzekļiem. Izpratni līdz zināmāi robežai ļauj padziļināt vienīgi pastarpinātas analītiskas izziņas ceļš, kas dod iespēju aptvert pašas mūzikas izteiksmības specifiskās likumsakarības. Savukārt reālisma apzīmējuma tiešs lietojums, pārceļot to no literatūrzinātnes un vizuālo mākslu pētniecības uz mūzikas analīzi, rada pamatu pārāk spekulatīviem un tādēļ arī virspusējiem spriedumiem par satura vērtībām dažādu laikmetu un stīlu skaņdarbos. Tādējādi varam vien objektīvi konstatēt, ka komponisti savos darbos īsteno līdzīgas koncepcijas ar klausītāju uztverei vienkāršākiem vai sarežģītākiem mūzikas valodas paņēmieniem, kas tomēr liecina par vienotību mākslinieciskajā pasaulizjūtā. Pietiek salīdzināt šajā ziņā kaut vai atsevišķas P. Čaikovska un G. Mālera simfonijas – lai gan visumā tajās vērojama radniecīga pieeja romantismam raksturīgo tēmu reprezentācijā, tomēr laikmetam tipiskās pasauluztveres iemiesojums atšķiras daudzos aspektos, t.sk. mūzikas stilistikā.

dažādās stilistikajās versijās. Monogrāfijas noslēgumā izklāstītas B. Tabūna atziņas, kas piedāvātas turpmākai polemikai un skar modernisma estētikas un mākslinieciskās izteiksmes paradigmas turpinājumu arī 20. gadsimta otrajā pusē. Tāpat interesantas ierosmes ir sniedzis Guntis Berelis savā darbā *Latviešu literatūras vēsture. No pirmajiem rakstiem līdz 1999. gadam* [1].

Savukārt latviešu vizuālo mākslu vēstures un daiļrades attīstības procesu pētniecībā var izcelt Stellas Pelšes disertāciju *Latviešu mākslas teorijas vēsture. Mākslas definīcijas valdošo laikmeta ideju kontekstā (1900–1940)* [17]. Iztirzājot pieteikto tēmu, autore ir paudusi būtiskas atziņas, kas skar vizuālo mākslu pētniecībā savulaik dominējošās pieejas dažādu aktuālo tendenču uztverē un analizē; aplūkoto virzienu vidū ir, piemēram, futūrisms, klasiskais retrospektīvisms, *kreisais ekspresionisms*, formālisms, konstruktīvisms, intuitīvisms, *kreisais tradicionālisms*, neoreālisms u.c.

Saistībā ar manā rakstā iztirzāto tēmu – neoromantisma tendenci 20. gadsimta pēdējās trešdaļas latviešu simfoniskajā mūzikā – interesanti uzzināt, kā S. Pelše savā pētījumā formulē jēdzienu *neoromantisms*, attiecinot to uz latviešu mākslu 20. gadsimta pirmajā trešdaļā. Disertācijas pirmajā nodaļā *20. gadsimta mākslas teorijas sākotne* tās autore analizē dažādu, ne tikai latviešu, bet arī citvalstu mākslas pētnieku teorētiskās nostādnes. Viņas secinājums: *neoromantisma ievirze*, kas 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta pirmajās divās desmitgadēs vērojama vairāku latviešu mākslinieku daiļradē, nav nekas cits kā 19. gadsimta romantisma estētikas un atsevišķu spilgtu raksturzīmju aktualizēšanās pārējo šī laikmeta jauno tendenču (piemēram, ekspresionisma, jūgendstila, simbolisma) ietvaros. Būtībā šajā gadījumā ar *neoromantismu* tiek apzīmētas tendences, kuru analogi skaņumākslā mūsdienu muzikoloģijā bieži definēti kā 19. gadsimta romantisma vēlinas izpausmes.

Dažādu tendenču, tostarp *neo-* jeb vēlinā romantisma attīstības likumsakarības Latvijas vizuālajā mākslā 19. / 20. gadsimta mijā savās publikācijās analizējuši arī tādi autoritatīvi mākslas zinātnieki kā, piemēram, Ruta Čaupova, Tatjana Kačalova un Eduards Kļaviņš [2; 5; 9]. Arī viņi pauž līdzīgus viedokļus kā S. Pelše. Un tas savukārt liek secināt: vēsturiski izveidojušās un pagaidām ļoti dziļi iesakņojušās terminoloģiskās pretrunas dažādu mākslu pētniecībā ļauj joprojām pastāvēt situācijai, kad, lietojot vienādus apzīmējumus, tie apveltīti ar nevienādu nozīmi. Un arī otrādi: atšķirīga terminoloģija nereti attiecināta uz būtībā dziļi radniecīgām, vienu un to pašu ārējo kultūrvēsturisko faktoru rosinātām tendencēm dažādu žanru mākslas darbos, kas radīti vienā un tajā pašā vēstures periodā.

Tādējādi varam konstatēt, ka latviešu literatūrā un vizuālo mākslu žanros 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta pirmajā trešdaļā līdztekus romantisma un reālisma tendencēm plaši uzplauka arī citviet Eiropā un ASV priekšplānā iznākušais modernisms. Līdz ar to vēl jo vairāk saasinās jautājums: kāpēc radniecīgi procesi nenoritēja arī latviešu mūzikā, tajā skaitā simfoniskajos žanros? Meklējot atbildi, raksta autors noslēgumā turpmākai apspriešanai un aprobācijai piedāvā vairākas atziņas.⁴

1) Tāpat kā literatūrā un vizuālajās mākslās, arī klasisko žanru koncertmūzikā 19. gadsimta pēdējā trešdaļā latviešu komponistu centieni sakņojās romantismam raksturīgu stilistisko risinājumu kopumā, kas līdztekus estētiski izsmalcinātiem, uztveres ziņā sarežģītiem izteiksmes veidiem piedāvāja arī demokrātiskākas mākslinieciskās komunikācijas iespēju. Tomēr, lai gan nacionālā romantisma estētikā balstītā simfoniskā daiļrade attīstījās intensīvi, visspilgtāk demokrātisku izteiksmes veidu līdz pat 20. gadsimta sākumam Latvijā atspoguļoja kormūzika. Tieši tā kļuva par nacionālās atmodas gara būtiskāko paudēju, ko apliecināja dziesmu svētku tradīcijas dzimšana un ilglaicīgā attīstība – unikāla uz citu Eiropas un pasaules valstu fona. Turklāt ir pamats uzskatīt, ka šādu situāciju veicināja arī daži īpaši sociālpolitiskie apstākļi, kas Latvijā pastāvēja nacionālās kultūras un valsts veidošanas sākumperiodā.

Atšķirībā no citām tautām, kas 19. gadsimtā sāka uzsvērt savu nacionālo savdabību un tiekties uz valstiskumu (piemēram, čehiem, slovakiem, ungāriem, arī lietuviešiem un igauņiem), latvieši līdz pat neatkarīgas valsts proklamēšanai 1918. gadā bija vairākās administratīvās teritorijās sašķelta tauta cariskās Krievijas valstī; liela daļa Austrumlatvijas teritorijas (Latgale) vispār atradās gandrīz tikai slāvu kultūrtelpas ietekmē. Šis apstāklis vēl vairāk veicināja centrīces procesu latviešu sabiedrībā, un viens no tā tiešākajiem atspoguļotājiem bija profesionālās skaņumākslas kopainā ilgāku laiku valdījusi, samērā demokrātiskā un plašām aprindām vieglāk uztveramā kormūzika. Centrīces procesā organiski iekļāvās pirmie dažādu paaudžu komponisti klasiķi, kuru devums pārsvarā nacionālromantiski ievirzītajā kormūzikā ir patiesi plašs savā apjomā un augsts mākslinieciskās kvalitātes ziņā. Tomēr vienlaikus jāsecina, ka intensīvā darbība kormūzikas un vispār vokālās mūzikas žanros daudziem latviešu komponistiem objektīvi laupīja iespēju vairāk un stilistiski vispusīgāk apliecināt sevi instrumentālmūzikas jomā. Turklāt šīs sfēras uzplaukumam trūka arī elementāras, stabilas profesionālās bāzes – simfoniskā orķestra, kas pastāvētu pietiekami ilgu laiku un būtu iemantojis paliekošu ievērību gan latviešu, gan cittautiešu sabiedrībā.

2) Latviešu simfoniskās jaunrades attīstību nacionālā romantisma gultnē veicināja arī mūsu klasiķu Jurjānu Andreja un Jāzepa Vītola ciešā saikne ar *akadēmiskā* un *tautiskā* romantisma tradīcijām; uz sava laikmeta fona tās bija samērā konservatīvas, lai gan 19. gadsimta otrajā pusē guva plašu izplatību vairākās Eiropas valstīs. Ilgu laiku šīs tradīcijas dominēja arī krievu komponista un mūzikas teorētiķa Nikolaja Rimskā-Korsakova dibinātajā Pēterburgas konservatorijā, kuras atmosfērā Vītols pakāpeniski veidojās par ievērojamu komponistu un mūzikas pedagogu. Kad viņš pēc Pirmā pasaules kara atgriezās dzimtenē, lai dibinātu un ilggadēji vadītu Latvijas Konservatoriju, tās kompozīcijas klasi, tikai likumsakarīgi bija viņa centieni īstenot priekšstatus, ko iepriekš pats jau pārbaudījis gan teorijā, gan praksē.

3) Ievērojot visu minēto, ir pamats secināt: arvien biežāka pievēršanās radikālākām, no 19. gadsimta romantisma principiāli atšķirīgām estētis-

kajām un stilistiskajām koncepcijām latviešu komponistu klasiķu daiļradē varēja sākties tikai 20. gadsimta otrajā pusē, galvenokārt kopš 60. gadiem – tiesa, ļoti pakāpeniski un fragmentāri. Šis pavērsiens vainagoja tieksmi uz aizvien lielāku stilistisko daudzveidību, kas komponistu, atskaņotājmākslinieku un klausītāju apziņā ienāca līdz ar mūzikas izglītības attīstību un profesionālu radošo vienību (orķestru, koru, operas un baleta teātra u.c.) darbību. Tā noritēja gan pirmās Latvijas brīvvalsts demokrātijas (1920–1934) un Ulmaņa autoritārā režīma (1934–1940), gan arī PSRS okupācijas pārvaldes (1940–1941, 1944–1991) laikā, pat neraugoties uz pēdējās īstenotajiem ideoloģiskā terora pasākumiem mākslas jomā. Tieksmi uz stilistiskiem jauninājumiem 20. gadsimta otrajā pusē veicināja arī daži kultūrvēsturiski un sociālpolitiski ārējie faktori. Nozīmīgākie no tiem:

- Latvijas atrašanās PSRS okupācijas varā pakāpeniski rosināja trešās nacionālās atmodas veidošanos 20. gadsimta 80. gadu beigās, savukārt tā stimulēja arī interesi par dažādas pieredzes pārņemšanu daiļrades jomā;
- lokālu un globālu ekoloģiskās katastrofu draudu pastiprināšanās (cena par konsekvēnti īstenoto tehnoloģisko progresu uz dabas rēķina) nenoliedzami iespaidoja tēmu izvēli un to īstenojumu visdažādāko žanru mākslas darbos;
- globalizācija ne tikai ekonomikā, bet arī kultūrā izpaudās kā dažādu reģionu un tradīciju arvien aktīvākas mijiedarbes process, kas mūsdienās jau skāris gandrīz visas pasaules valstis.

4) Jāatzīmē, ka romantiskas mākslinieciskās pasauluztveres aktualitāte latviešu simfoniskajā mūzikā visā 20. gadsimta gaitā īstenībā nekad nav mazinājusies. Gluži otrādi – gadsimta pēdējā trešdaļā šīs pasauluztveres pamatnostādnes vairāku tekstā iepriekš raksturoto faktoru ietekmē ieguva savveida *otro elpu*, proti, dažādu stila tendenču panorāmā neoromantisms piedzīvoja īpašu uzplaukumu. Daudzu latviešu komponistu daiļradē tas bijis un vēl joprojām ir 19. gadsimta romantisma estētikas ietvaros izkopto universālo izteiksmes veidu izpausme ar principiāliem jauniem, dažādu laikmetu stilistisko risinājumu sintēzē balstītiem izteiksmes līdzekļiem. *Neo-* modifikācijas skar galvenokārt mūzikas valodas konstruktīvās un intonatīvi saturiskās īpatnības. Tomēr vienlaikus šāds risinājums dažkārt pat visai negaidītā, oriģinālā veidā izgaismo romantiskas mākslinieciskās pasauluztveres vispārējo likumsakarību īstenojumu konkrētos sacerējumos.

Izcilākie 20. gadsimta pēdējās trešdaļas neoromantisma tendences pārstāvji, kas radījuši darbus simfonijas, instrumentālā solokoncerta un liroepiskas poēmas žanros, Latvijā bijuši, piemēram, Ģederts Ramans (1927–1999), Romualds Kalsons (1936), Vilnis Šmīdbergs (1944), Pēteris Vasks (1946), Pēteris Plakidis (1947), Juris Karlsons (1948), Selga Mence (1953), Arturs Maskats (1957), Rihards Dubra (1964) un Andris Vecumnieks (1964). Protams, šo komponistu saikne ar romantisko pasauluztveri atspoguļojas vien atsevišķos darbos, jo ikvienam talantīgam autoram arī mūsdienās raksturīga interese par dažādiem stila strāvojumiem.

Turklāt līdzās neoromantisma tendences pārstāvjiem 20. gadsimta beidzamajā trešdaļā joprojām darbojās arī atsevišķi vecākās paaudzes komponisti, kas konsekventi un nenogurstoši turpināja izkopt 19. gadsimta romantismam raksturīgas normas. Viņu vidū kā ievērojamākās personības var nosaukt, piemēram, Arvīdu Žilinski, Jāni Ķepīti un Ādolfu Skulti. Tāpat šajā periodā ar individuālā rokraksta neatkārtojamu savdabību īpaši izcēlās Jāņa Ivanova monumentālais veikums; cita starpā tas apliecina latviešu mūzikas vēsturē nepārspēti oriģināli īstenotu romantisma un modernisma dažādu stilistisko aspektu sintēzi (šajā ziņā J. Ivanovu pamatoti var uzskatīt par personību, kas 20. gadsimta simfoniskajā mūzikā stāv līdzās, piemēram, Bendžaminam Britenam, Arturam Onegēram, Sergejam Prokofjevam, Igoram Stravinskim, Karolam Šimanovskim, Eduardam Tubinam un Dmitrijam Šostakovičam).⁵

⁵ Līdzšinējos analītiskos vērojumus un atziņas par neoromantisma tendenci un tās vietu 20. gadsimta pēdējās trešdaļas latviešu simfonismā raksta autors plašāk izklāstījis divās citās publikācijās. Sk.: Kudiņš, Jānis. *Joprojām romantisms... Dažas būtiskas raksturiezīmes latviešu mūsdienu simfoniskajā mūzikā // Mūzikas akadēmijas raksti II (No senatnes līdz mūsdienām)*. Rīga: JVLMA, Musica Baltica, 2006, 74.–90. lpp. • Kudiņš, Jānis. *Transformation in Archetypal Conception of Style in Neo-Romantic Mode of Expression of Symphonic Music in the Works of Contemporary Latvian Composers // Dzielo muzyczne i jego archetyp (2) / The Musical Work and Its Archetype (2)*. Bydgoszcz: Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego, 2006, pp. 143–164.

* * *

Kopumā latviešu simfonisma attīstības pirmā, aptuveni 60 gadus ilgā perioda spilgtākie sasniegumi, kas radušies, auglīgi pārņemot 19. gadsimta romantisma estētikas atsevišķus aspektus, mūsdienās objektīvi diez vai spēj raisīt noturīgu interesi plašākā ģeogrāfiskā kontekstā. Raksta autora ieskatā izņēmumi šeit var būt tikai daži darbi – piemēram, Jurjānu Andreja svīta *Latvju dejas*, Jāzepa Vītola *Dramatiskā uvertīra* un svīta *Dārgakmeņi*, Alfrēda Kalniņa simfoniskā idille *Mana dzimtene*, Jāņa Ivanova Koncerts čellam ar orķestri un Ceturtā simfonija *Atlantīda*. Šīs kompozīcijas apliecina ne tikai vairāk vai mazāk veiksmīgu 19. gadsimta romantisma stila adaptāciju, bet spēj arī uzrunāt kā stilistiskā ziņā oriģināli un perfekti, tādēļ paliekoši skaņumākslas paraugi, kas radīti laikposmā no 1880. līdz 1940. gadam. Tomēr vienlaikus latviešu simfonisma pirmajā periodā uzkrātais radošais mantojums mūsdienās neapšaubāmi ir svarīgs orientieris latviešu nacionālās kultūras un mākslas tradīciju specifikas atklāsmē. Jo romantisma tēmas īpašais, dažos uztveres aspektos pat unikālais, laika ritējumā nepārtrauktais īstenojums latviešu simfonisma vēsturē ir vērtība pati par sevi. Ar to varam patiesi lepoties un būt interesanti pasaulei. Modernās demokrātiskās sabiedrības kultūrtelpa citās Eiropas valstīs veidojusies pakāpeniski pēc Otrā pasaules kara, bet Latvijā diezgan spontāni un daudzos aspektos nelīdzsvaroti (*paātrinājumā*) kopš 20. gadsimta 90. gadu sākuma, līdz ar to ir pamats kritiski izvērtēt visus šīs kultūrtelpas plusus un mīnus – it īpaši laikmetā, kad vispārējās globalizācijas apstākļos sevišķi aktuāla kļuvusi nacionālās identitātes un klasisko tradīciju saglabāšana.

THE FACTOR OF THE 19TH CENTURY ROMANTICISM IN THE GENESIS OF LATVIAN SYMPHONY MUSIC AND IN THE FIRST PERIOD OF ITS STYLISTIC DEVELOPMENT

Jānis Kudiņš

Summary

This article focuses on the problem, concerning the long-lasting influence of the style and aesthetics of the 19th century romanticism on the history of Latvian symphony music within 1880–1940. The above period witnesses the prevalence of the so-called national romanticism as one of the features of the 19th century romantic art in diverse symphony music by Latvian composers alongside with instrumental chamber music, choral works and operas. The most outstanding symphony pieces by composers of different generations (Jurjānu Andrejs, Jāzeps Vītols, Emīlis Melngailis, Alfrēds Kalniņš, Jāzeps Mediņš, Jēkabs Mediņš, Jānis Mediņš, Ādolfs Ābele, Jānis Kalniņš, Volfgangs Dārziņš, Ādolfs Skulte, Jānis Ivanovs) mostly represent such genres as programmatic poems, illustrative music and suites. Most of Latvian composers, striving to be more or less original in their music, had adopted both the aesthetically elaborated principles of tonal harmony, homophone and polyphonic texture by foreign composers of the 19th century, mostly French, Russian or German, as well as the notions of music dramaturgy and form. They also borrowed the intonation codes inherent to such music, making it possible to recognize their either formal or at the same time also deeply contextual identity, pertaining to one aspect of romantic style, namely, basic notions of the aesthetics of national romanticism. However, we find almost no traces of the branch of aesthetics and style of romanticism which reflects sharp contrasts, grotesque and dramatic pathos within the context of music imagery. Such tendencies turn up mostly in the thirties and in the forties of the 20th century. Best examples of symphony music of the time are the following: the Second (*Romantic*) symphony (1938) by Pēteris Barisons and the Fourth symphony *Atlantis* (1941) by Jānis Ivanovs.

The author comes to the conclusion that unlike the music in Europe the first thirty years of the 20th century in Latvian symphony music composers witness little and fragmentary manifestations of the aesthetics of modernism and its characteristic stylistic trends, such as neoclassicism, vanguard and expressionism which synthesize the principles of classical music and innovations, suggested by modernism (for instance, the music pieces by Benjamin Britten, Arthur Honegger, Sergei Prokofiev, Karol Szymanovsky and Dmitry Shostakovich). A totally different situation towards the end of the 19th century and in the first thirty years of the 20th century was observed in the field of Latvian literature and visual art. According to such researchers as Ruta Čaupova, Tatjana Kačalova, Eduards Kļaviņš and Stella Pelše the above fields present several topical trends of modernism, coexisting with romanticism much more intensely.

The prevalence of national and may be even the style of academic romanticism also in the music of other classical genres can be explained by the specific cultural and historical situation of Latvia towards the end of the 19th century and the thirty first years of the 20th.

The aspirations of the first professional Latvian composers in the genesis of classical concert music genres towards the end of the 19th century, the same as in literature and in visual art, stemmed from the stylistic solutions of romanticism, which alongside with aesthetically elaborated and perceptively more complicated means of expression offered a more democratic potential of communication. However, in Latvia the above period despite the intense scope of symphony music, which was rooted in the aesthetics of prevalent national romanticism, this type of communication was most successfully reflected in choral music. In the field of music it turned into the most substantial voice of Latvian national awakening, manifesting itself within the context of European countries and those of the world as a unique tradition of Song Festivals both in their origin and long-lasting development. There is a good reason to believe that such a situation was also favoured by several specific social and political conditions existent in Latvia while it was turning into a national cultural entity and an independent state.

Unlike other peoples who in the 19th century had started on the way towards their national identity (among them Czech, Slovakia, Hungary, Lithuania and Estonia) Latvians before Latvia was proclaimed as an independent state in 1918 were actually split into several administrative territories, incorporated in Tsarist Russia. Besides, a considerable part of eastern Latvia, namely, Latgale, for a long time found itself under the influence of Slavonic ethno-cultural environment. Owing to the above, Latvian community grew more consolidated and choral music, being rather democratic and easily perceived, turned vital to reflect the above procedures. This process involved the first Latvian classical composers of different generations. Their contribution, in most cases tended towards the choral music of national romantic style, proves to be considerable both in its scope and artistic quality. However, it should be noted that, owing to the prevalence of choral pieces and vocal music genres in general Latvian composers were prevented from writing stylistically more diversified instrumental music. Flourishing of the above field was also hindered by a prolonged lack of any elementary and stable professional basis, namely, a symphony orchestra that could have attracted lasting attention of different layers of Latvian community and others.

In the development of symphony music, tended towards the aesthetics of national romanticism and stylistics, vitally important in several aspects was the striving of such luminaries of Latvian music as Jurjānu Andrejs and Jāzeps Vītols towards certain traditions of academic and national romanticism which, regardless of their conservative nature within the context of the relevant historical background, in the second half of the 19th century were widely-spread in several European countries. They were also

prevalent, for instance, in the conservatoire of St. Petersburg, founded and run by Nikolai Rimsky-Korsakov (1844–1908), where J. Vītols gradually turned into a distinguished composer and music teacher. Therefore, it was only natural that after his return to Latvia after World War I J. Vītols, being the founder of Latvia Conservatoire, its long-lasting rector and the head of composition department, brought to life those concepts which he had proved both in theory and in practice.

Actually, several features of the aesthetics of modernism and its diverse stylistic ideas could be fragmentarily observed in some of the music pieces of various genres, composed within the above period, among them choral music by J. Zālītis and piano music by L. Garūta and V. Dārziņš. However, such features referred only to such single manifestations of means of musical expression as harmony, texture and form, never witnessing conceptual turning to those trends of the aesthetics of modernism, which prior to World War II boomed in such European countries of long-established traditions of culture, as France, Italy, Russia and Germany.

Considering the above, we may conclude that a more frequent turning of Latvian classical music composers to radical aesthetical and stylistic concepts which were essentially different from romanticism of the 19th century, started very gradually and fragmentarily only in the second half of the 20th century, mostly in the sixties. Firstly, owing to the long-lasting activities in music education and maintenance of such professional creative establishments as orchestras, choirs, operas and theatres, effected by the democracies of the first free state of Latvia (1920–1934), the authoritarian regime of K. Ulmanis (1934–1940) and the occupation power of the USSR (1940–1991), even despite the ideological terror by the Soviets in the field of art, in the long run had quite naturally favoured the awareness of greater potential stylistic diversity in the perception of composers, performers and the audience. Secondly, several external cultural-historical and socio-political factors within the period in question considerably favoured an increasingly rapid development of such activities. In general, the following factors prove to be most essential:

- the occupation of Latvia under Soviets as a gradual initiator of the 3rd national awakening of the Latvian people at the end of the eighties of the 20th century which periodically facilitated increased interest in taking over every potential artistic experience;
- increased threat of local and global ecological disasters as a price for our technological progress at the expense of nature, having definitely affected the choice of themes and their implementation in art;
- globalization not only in economics but in culture as well as an increasingly active interaction among various regions and traditions which nowadays has affected almost every state of the world.

It should be noted that the topicality of romantic and artistic world outlook has never ceased in Latvian symphony music activity over the course of the 20th century. Just vice versa – towards the end of the century,

owing to several above-mentioned factors, these world outlook notions gained their *second wind*, thus highlighting the panorama of different symphony music stylistic trends with the genesis of neoromanticism and long-lasting flourishing. As a feature of style, reflecting the fundamental notions of the prevalent aesthetics of postmodernism in culture and art of the end of the 20th century, neoromanticism in the music creations of Latvian composers has been and still is the manifestation of universal modes of musical imagery within the framework of the aesthetics of romanticism through the means of expression, based on the synthesis of principally new stylistic solutions, pertaining to different epochs. Such an approach of several contemporary composers makes it possible to perceive the relevant music material as a neo-modification of the style of 19th century romanticism mostly within the aspect of intonationally contextual and constructive qualities of the suggested language of music. However, such a solution sometimes may quite unexpectedly stand out in a most original way as an implementation of overall artistic world outlook regularities in particular creations of music.

Among most outstanding representatives of the trend of neoromanticism in Latvian symphony music towards the end of the 20th century with their creations in the genres of symphony music, instrumental solo performance and lyrical and as well as epic poem can be mentioned, for instance, Ģederts Ramans (1927–1999), Romualds Kalsons (1936), Vilnis Šmīdbergs (1944), Pēteris Vasks (1946), Pēteris Plakidis (1947), Juris Karlsons (1948), Selga Mence (1953), Arturs Maskats (1957), Rihards Dubra (1964) and Andris Vecumnieks (1964). As a matter of fact, in the music of the above-mentioned composers individual stylistic concepts of the romantic world outlook of an artist come to the foreground only in several pieces of music because, being in line with his time, every talented composer has to effect diverse artistic as well as aesthetic ideas.

It might be also pointed out that alongside with representatives of the trend of neoromanticism in Latvian symphony music the last thirty years of the 20th century marked the appearance of such composers who consequently focused on the concepts of romantic music style of the 19th century. The most prominent among them prove to be such personalities as Arvīds Žilinskis, Jānis Ķepītis and Ādolfs Skulte. This period is also characterized by the monumental music creations by Jānis Ivanovs with the unique style of his own, thus confirming a really unsurpassed synthesis of diverse stylistic aspects of modernism and romanticism in the realm of Latvian music history. In this respect J. Ivanovs can be regarded as a personality of no less significance than Benjamin Britten, Arthur Honegger, Sergei Prokofiev, Igor Stravinsky, Karol Szymanowski, Eduard Tubin and Dmitry Schostakovich.

On the one hand, the author actually doubts that the best achievements of Latvian symphony music, created within the period of the first sixty years, taking over several aspects of the aesthetics of the 19th century trend of romanticism can arouse a wide and steady interest within an extended

geographical context. According to the author, the only exceptions here prove to be only such music scores as, for instance, the suite *Latvian dances* (*Latvju dejas*), Concerto for cello and orchestra by Jurjānu Andrejs, the suite *Jewels* (*Dārgakmeņi*) by Jāzeps Vītols, the symphonic idyll *My Motherland* (*Mana Dzimtene*) by Alfrēds Kalniņš, Concerto for cello and orchestra, the Fourth symphony *Atlantis* by Jānis Ivanovs. The above symphony pieces stand out not only as more or less successful adaptations of romantic style of the 19th century but can also address the audience as artistically and stylistically unique, perfect and spiritually saturated examples of music, created within 1880–1940. However, on the other hand, the symphonic heritage of the first period nowadays definitely serves as a significant hallmark to reveal the specific nature of the traditions of Latvian national culture. The specific and from certain aspects of human perception even unique implementation of the notion of romanticism which has never got disrupted in the long run has proved itself to be a matter of value in the history of Latvian symphony music. Such a matter of value, that we can really feel proud of. Such a matter of value that is highly appreciated in the epoch when questions, concerning national identity and culture traditions, have become topical. The more so, within the context of overall procedures of globalization, owing to which the problem of preserving national identity alongside with classical traditions calls for a much more critical assesment of the most diverse advantages and disadvantages of the cultural environment of our contemporary democratic community that took shape after World War II in other countries of Europe step by step, but in Latvia since the beginning of the nineties of the 20th century – rather spontaneously, in many cases even speeding-up in a most disbalanced way.

Literatūra

1. Berelis, Guntis. *Latviešu literatūras vēsture. No pirmajiem rakstiem līdz 1999. gadam*. Rīga: Zvaigzne ABC, 1999.
2. Čaupova, Ruta. *Romantiskas uztveres aspekti latviešu literatūrā un mākslā 20. gs. sākumposmā // Romantisms un neoromantisms Latvijas mākslā / Sast. Elita Grosmane, galv. red. Astrīda Iltnerē. Rīga: AGB, 1998, 170.–177. lpp.*
3. Goluba, Guna. *Baumaņu Kārlis*. Rīga: Liesma, 1990.
4. Grāvītis, Oļģerts. *Arvīds Žilinskis*. Rīga: Liesma, 1971.
5. Kačalova, Tatjana. *Dažas pārdomas par neoromantismu // Romantisms un neoromantisms Latvijas mākslā / Sast. Elita Grosmane, galv. red. Astrīda Iltnerē. Rīga: AGB, 1998, 124.–127. lpp.*
6. Kārklīņš, Ludvigs. *Simfoniskā mūzika Latvijā*. Rīga: Liesma, 1990.
7. Klotiņš, Arnolds. *Alfrēds Kalniņš*. Rīga: Zinātne, 1979.
8. Klotiņš, Arnolds. *Emīla Dārziņa estētika // Klotiņš, Arnolds. Mūzika un idejas*. Rīga: Liesma, 1987, 5.–53. lpp.
9. Kļaviņš, Eduards. *Neoromantisma pazīmes Latvijas 19. gs. beigū – 20. gs. sākuma tēlotājā mākslā // Romantisms un neoromantisms Latvijas mākslā / Sast. Elita Grosmane, galv. red. Astrīda Iltnerē. Rīga: AGB, 1998, 116.–123. lpp.*

10. Knepler, Georg. *Musikgeschichte des XIX Jahrhunderts*. Berlin: Henschelverlag, 1961.
11. Kučinska, Veronika. *Romantisma iestrāvojumi latviešu lietišķajā mākslā // Romantisms un neoromantisms Latvijas mākslā* / Sast. Elita Grosmane, galv. red. Astrīda Iltne. Rīga: AGB, 1998, 162.–169. lpp.
12. *Latviešu literatūras vēsture: 1. sēj. (No rakstītā vārda sākumiem līdz 1918. gadam)* / Autoru kolektīvs; zin. vad. Viktors Hausmanis. Rīga: Zvaigzne ABC, 1998.
13. *Latviešu literatūras vēsture: 2. sēj. (1918–1945)* / Autoru kolektīvs; zin. vad. Viktors Hausmanis. Rīga: Zvaigzne ABC, 1999.
14. Lukašinska, Inta. *Ādolfs Skulte*. Rīga: Liesma, 1987.
15. Mūrniece, Laima. *Jāzeps Mediņš*. Rīga: Liesma, 1977.
16. Muške, Vija. *Jāzeps Vītols – mūzikas kritiķis*. Rīga: Zinātne, 1974.
17. Pelše, Stella. *Latviešu mākslas teorijas vēsture. Mākslas definīcijas valdošo laikmeta ideju kontekstā (1900–1940)* / Disertācijas kopsavilkums. Rīga: Latvijas Mākslas akadēmija, 2004.
18. Samson, Jim. *Romanticism // The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / Second Edition. Edited by Stanley Sadie. Executive Editor John Tyrrell. Volume 21. London: Macmillan Publishers Limited, 2001, pp. 596–603.
19. Stumbre, Silvija. *Zvaigznes un zeme. Lūcija Garūta dzīves un daiļrades gaitā*. Rīga: Liesma, 1969.
20. Stumbre, Silvija. *Vasaras pastorāles. Komponiste Paula Līcīte dzīvē un darbā*. Rīga: Liesma, 1985.
21. Tabūns, Bronislavs. *Modernisma virzieni latviešu literatūrā*. Rīga: Zinātne, 2003.
22. Vēriņa, Sofija. *Jāzeps Vītols – komponists un pedagogs*. Rīga: Avots, 1991.
23. Viduleja, Ligita. *Gaišās stīgas. Pētera Barisona dzīves un daiļrades lappuses*. Rīga: LVI, 1963.
24. Wackenroder, Wilhelm Heinrich. *Dichtung, Schriften, Briefe*. Berlin: Union Verlag, 1984.
25. Wehnert, Martin. *Romantik und romantisch // Die Musik in Geschichte und Gegenwart* / Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. Sachteil 8. Kassel [u. a.]: Bärenreiter; Stuttgart [u. a.]: Metzler, 1998, Sp. 464–507.
26. Гофман, Эрнст Теодор Амадей. *Избранные произведения*. Москва: Гослитиздат, 1962.
27. Карклиньш, Людвиг. *Янис Иванов. Наблюдения над симфоническим стилем*. Ленинград: Советский композитор, 1986.
28. Кудряшов, Андрей. *Музыкальный романтизм: идеи эпохи и их воплощение // Музыкальная Академия*. 2002, Nr. 1, с. 139–144.
29. Фёдоров, Фёдор. *Романтический художественный мир: пространство и время*. Рига: Зинатне, 1988.

Vor sechzig Jahren.

Von Oskar Grosberg.

Der 26. Juni des Jahres 1873 ist als ein denkwürdiger Tag nicht nur in der Geschichte der kulturellen Entwicklung des lettischen Volkes, sondern unseres ganzen Landes zu werten. An diesem Tage, dem ersten Tage des ersten allgemeinen lettischen Sängerfestes fand die erste gewaltige nationale und kulturelle Manifestation des lettischen Volkes statt, eine Manifestation, die den Beweis erbrachte, daß die Sämlinge, die die ersten Männer der Epoche des „nationalen Erwachens“ die Christian Baron, Georg Allunan, Christian Waldemar u. a. m. ins Erdreich gesenkt hatten, aufgegangen und zu üppigem Gedeihen gelangt waren. Die Letten zeigten, daß sie nicht nur ein hart arbeitendes, vorwärts strebendes Bauernvolk waren, sondern daß sie von dem Gefühl der nationalen Zusammengehörigkeit beseelt waren und nicht nur Knechte sein wollten, sondern zum Rechte strebten.

Schon damals hatte jener glanzvolle kulturelle Aufstieg begonnen, der in der Menschheitsgeschichte kaum seinesgleichen hat, jene unerhörte Opferwilligkeit der Väter, die Alles drangaben, um ihren Kindern Bildung zu verschaffen und jener turbulente Bildungsdrang der Kinder, der härteste Jünglinge in die Anfangsklassen der Gymnasien führte und sie diese im Fluge durchheilen ließ.

Der Lette begnügte sich nun nicht mehr mit der Arbeit auf der Scholle, sondern er wurde Handwerker, Kaufmann, Akademiker.

Es wäre eine unverzeihliche Fälschung geschichtlicher Tatsachen, wenn man behaupten wollte, daß diese Entwicklung bei uns, auf der deutschen Seite, mit Sympathie begrüßt worden wäre, wengleich das ganz verständlich gewesen wäre, denn der Aufstieg der Letten war doch nichts anderes als die Erfüllung der sogenannten „baltischen Sendung“. Tatsächlich schaute man aber auf das erste lettische Sängerfest scheel. Nicht etwa, weil man die späteren Dinge vorausgesehen oder vorausgahnt hätte, sondern weil man in manchen Kreisen in dem überspizten Herrengefühl sich nicht damit abfinden mochte, daß der Lette nun auch in die