

Arnolds Klotiņš

Dr. art., muzikologs; Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts

Dr. art., musicologist; Institute of Literature, Folklore and Art, University of Latvia

E-pasts / e-mail: arnolaim@inbox.lv

DOI: 10.35539/LTNC.2024.0055.03

**Pārskats par 20. gadsimta modernisma attīstību
Baltijas valstu mūzikā un tā lomu sovetiskās
normatīvās estētikas pārvarēšanā: 1940–1990**

**The Development of 20th Century Modernism
in the Music of the Baltic Countries During 1940–1990
and Its Role in Overcoming Sovietic Normative Aesthetics**

Atslēgvārdi:

jaunā mūzika,
modernisma virzieni,
īgauņu neoklasicisms,
latviešu postmodernisms,
lietuviešu simbolisms,
stilu plurālisms

Keywords:

new music,
modernist trends,
Estonian neoclassicism,
Latvian postmodernism,
Lithuanian symbolism,
stylistic pluralism

Kopsavilkums

Rakstā aplūkoti mūzikas novatorisma virzieni estētikas un stila aspektā, Rietumeiropas modernistiskā novatorisma ietekmes igauņu, latviešu un lietuviešu mūzikas jaunradē, šo ietekmju modifikācijas un to nozīme sociālistiskā reālisma dogmas izskaušanā. Lai arī t. s. sociālistiskais reālisms turēja skaņu mākslu savu mītu romantismā, dzelzs priekšgars nespēja aizkavēt novatoriskas mūzikas ietekmi sovietizētajās Austrumeiropas kultūrās. **Mūzikas ekspresionisms**, radies Rietumeiropā kā katastrofiskuma māksla, austrumos, kur tika vajāta subjektivitātes izpausme, pārtapa un kļuva par cilvēka individualitātes balsi. **Neoklasicisms** ar baroka intelektuāli vispārināto dzīves izjūtu un dinamisko mūzikas modeli palīdzēja Baltijas zemju jaunradē pārvarēt iesīkstējušo, stagnējošo romantiski kontemplatīvo muzikālo domāšanu, stiprināt dinamiski procesuālo mūzikas aspektu kā ekspresijas pamatu. 20. gs. 60.–70. gados Baltijā uzplauka arī otrs neoklasicisma virziens jeb neoromantisms – renesanses radošo principu retrospekcija un liriska interpretācija, centieni atdot tagadnei to, ko var fiksēt un pārradīt, pasargājot no iznīcības. Šī tendence saskārās ar laikmeta izplatītāko novatorisma parādību – **neofolklorismu**, kur, atšķirībā no romantiskā folklorisma kā folkloras materiāla pakļaušanas Eiropas profesionālās mūzikas principiem, no paša arhaiskā tautas materiāla tika atvasināti jauni mūzikas struktūru veidi. Minēto modernisma virzienu iespaids pakāpeniski izšķīdināja sociālistisko reālismu, ievadīja postmodernismu un vēlāk mūsdienu mūzikas stilistisko plurālismu.

Summary

This article discusses innovation in musical aesthetics and style, with a focus on how Western European modernist trends influenced the musical creativity in Estonia, Latvia and Lithuania and, after undergoing certain modifications, helped to get rid of the Socialist Realism dogma. Even though the latter was holding the art of music spellbound by its own romantic myths, the Iron Curtain was unable to prevent the impact of innovative music on the sovietized Eastern European cultures. **Musical expressionism**, which had arisen in Western Europe as an art of catastrophism, was transformed into a voice of human individuality after entering the Eastern bloc where manifestations of subjectivity were then persecuted. **Neoclassicism** with its intellectually generalized baroque feeling of life and dynamic musical pattern helped to overcome the stagnant romantically contemplative thought in the musical creativity of the Baltic countries, and to strengthen the dynamically procedural aspect as the basis of musical expression. The 1960–1970s in the Baltics saw the flourishing of another trend of Neoclassicism or rather Neoromanticism – a retrospection and lyrical interpretation of the creative principles of Renaissance, which meant an attempt to offer to the present day something that could be saved from destruction by recording and redoing. This tendency was close to the most widespread innovative phenomenon of that time – namely, **Neofolklorism** which, unlike the romantic folklorism that had subjugated folklore material to the principles of European professional music, derived new types of musical structures from the archaic folk material. The impact of the above-mentioned modernist trends gradually diluted Socialist Realism and introduced Postmodernism, and eventually the stylistic pluralism of the music of today.

Raksta mērķis – aplūkot Baltijas zemju 20. gadsimta komponistu jaunradi Eiropas mūzikas virzienu un stilu spoguļī. Tas izvirza uzdevumu vairāku desmitu komponistu daļīradē meklēt un skaidrot to, ar ko katrs no viņiem ir izmainījis vai papildinājis kāda laikposma vietējo mūzikas stilu, radošo metodi, estētiku. Izvēloties pētīt mūzikas norises galvenokārt no novatorisma viedokļa, autors nav pieminējis visus vietējos 20. gadsimta komponistus, bet aplūkojis tikai tos, kuri ir izcēlušies 20. gadsimta jauno mūzikas virzienu, metožu, stilu vai kompozīcijas tehniku daudzveidībā un ieviesuši būtiskus jauninājumus kaut vai nelielā savas zemes skaņu mākslas attīstības posmā.

Sākumi un premisas

Par Eiropas modernisma sākumu mēdz uzskatīt 1909. gada februāri, kad itāļu dzejnieks Filipo Tommazo Marineti (*Filippo Tommaso Marinetti*), ar futūrisma manifestu pārsteigdams Parīzi, kareivīgā antiromantismā aicināja likvidēt jebkādu pārdzīvojuma un ciešanu atspulgu mākslā. Nost Vāgneru! Nost skumjas un nelaimes! Nost pagātņi un tradīcijas! "(..) rēcošs automobilis, kurš šķiet skrienam pa priekšu ložmetēja kārtai, ir skaistāks par Samotrākes Nīki" (Marinetti 2021: 22). Viņu atbalsojot, Žans Kokto (*Jean Cocteau*) drīz deklarēja, ka turpmāk pilsēta, mašīnas, sports būs tas, kas iedvesmos mākslas radītājus (Faure 1997: 27, 28). Un tas nevarēja neietekmēt pazīstamo franču komponistu grupu "Seši" (*Les Six*), tās t. s. jauno dinamismu un neoklasicismu. Savukārt Vācijā un Austrijā, pārspīlējot romantismam piemētošo indivīda un vides pretstatu, padarot to katastrofisku, radās ekspresionisms. Mūzikā par tā instrumentu kļuva atonālisms, ko Arnolds Šēnbergs (*Arnold Schönberg*) un viņa līdzgaitnieki attīstīja līdz dodekafonijai un seriālismam.

Jau no gadsimta pirmajiem gadu desmitiem ar apkopojošo un vispārināto jēdzienu "modernisms" dažādos mākslas veidos tika apzīmēts mākslas virzienu kopums, nevis norobežojošs virziens, kā iepriekšējos gadsimtos bijis ar baroku, klasicismu vai romantismu. Pietiek minēt dadaismu, ekspresionismu, fovismu, sirreālismu, konstruktivismu, kubismu, urbānismu u. c., lai rastos priekšstats par strāvojumu daudzveidību.

Arī mūzikā modernismam nepiemīt vienots stils, metode vai virziens.¹ Un tomēr, par spīti izpausmju daudzveidībai jau ar 20. gadsimta pirmajiem gadu desmitiem

1 **Stils, metode, virziens** – šīs svarīgās kategorijas autors lieto šādās nozīmēs: **stils** attiecas uz māksliniecisko formu kā izteiksmes līdzekļu organizētu kompleksu, kurā ievērotas noteiktas likumsakarības, kā arī nozīmju nosacītība; **metode** izsaka mākslinieciskā vēstījuma sakaru ar tajā tvertu pasaules izjūtu – pazīstamākās vēsturiskās metodes ir, piemēram, klasicisms, romantisms, impresionisms; nereti metodei izveidojas sava raksturīgs vadošais stils, šādos gadījumos termini "metode" un "stils" pārklājas un var būt uztverami pat kā sinonīmi; **virziens** ir metode konkrētā vēsturiskā izpausmē, piemēram, 19. gadsimta pirmās puses vācu mūzikas romantisms, vai arī – latviešu nacionālās atmodas 19. gadsimta beigu tautiskais romantisms.

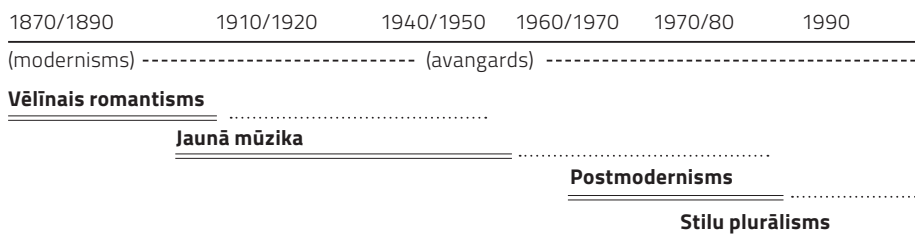
mūzikas modernismā iezīmējas tā strāvojumiem kopīgais. Mūzikas stilā tās ir tonalitātes principa beigas vai apšaubīšana, vēlīnā romantisma un impresionisma noliegums, tādas mūzikas valodas meklējumi, kas būtu brīva no 19. gadsimta harmonijas un orķestrācijas. Tonālie principi tiek ne vien paplašināti, kā darīja Rihards Vāgners (*Richard Wagner*) vai Klods Debisī (*Claude Debussy*) un citi, bet tie tiek principiāli noliegti.

Hronoloģija

Rakstā skarti dažādi modernistiskā novatorisma virzieni, stili, tehnikas – ekspresionisms, neoklasicisms, dodekafonija, seriālisms, puantilisms, postmodernisms, neoromantisms, neofolklorisms, sonoristika un citi. Taču Rietumu literatūrā mēdz visu šo 20. gadsimta modernistiskā novatorisma kopumu hronoloģiski iedalīt trīs posmos, tos apzīmējot ar nosaukumiem **modernā mūzika** (jeb modernisms hronoloģiskā nozīmē), **jaunā mūzika** un **avangardisms** jeb avangards. Par modernisma un avangarda laika robežām dažādos avotos un dažādās valodās mēdz būt tik lielas atšķirības, ka raksta autors ir izvēlējies šos divus lietot ārpus hronoloģiskā aspekta un tikai šo jēdzienu vispārīgajā nozīmē. Turpretī noteikti laika posmi rakstā tiek piešķirti Paula Bekera (*Paul Bekker*) 1919. gadā ieviestajam terminam “jaunā mūzika” (vāc. – *Neue Musik*; fr. – *nouvelle musique*; angl. – *new music* (Bekker 1923). Ar jaunās mūzikas laika robežām jāsaprot posms no apmēram 1910. gada līdz vismaz 60. gadu vidum, kad to pakāpeniski nomaina postmodernisms. Termins “jaunā mūzika”, kas plaši lietots vācu literatūrā, gan nav līdz šim Latvijas muzikoloģijā iegājis, tomēr raksta autors ir vēlējis to ieviest – tam ir ne tikai noteikta hronoloģija, bet Karls Dālhauss (*Carl Dahlhaus*) jaunajai mūzikai ir devis arī konkrētu mūzikas valodas pazīmju komplektu: disonanses emancipācija, asimetriska vai iracionāla ritmika, motorika, izteiksmes līdzekļu redukcija un blīvums, lineārisms, neoklasiskas struktūras, t. s. muzikālā sižeta izzušana, urbānisms (Dahlhaus 1981).

20. gadsimta gaitā gan Baltijas zemju mūzikā, gan Eiropā kopumā ir nomainījušies vairāki novatorisma virzieni. Noteikta novatoriskā stila iezīme, kas savā laikā bijusi vai arī šķitusi nepieciešama un novatoriskai mūzikai gandrīz obligāta, vēlāk parasti zaudē savu doktrināro raksturu. Piemēram, dodekafonijas un seriālisma loma Rietumeiropas komponistu jaunradē samazinājās jau 30. gados, pēc tam ieguva jaunu elpu pēc Otrā pasaules kara, bet 60. gadu otrajā pusē atkal kļuva marginālāka. Tas tomēr nemazina ikviena jauna stila nozīmi mūzikas attīstībā. Savu favorīta nozīmi zaudējis novatoriskais stils, kas ir pirms tam bijis nepieciešamā antitēze tradicionālismam. Tas gan zaudē polemisko asumu, taču atstāj savu nospiedumu un ietekmi arī mūzikas turpmākajā attīstības gaitā.

Rakstā ievēroto novatorisma attīstības iedalījumu posmos izsaka šāda shēma.



(Ar dubultlīnijas pasvītrojumu apzīmēti šajā rakstā lietotie novatorisma posmu nosaukumi. Punktotā līnija nozīmē posma turpinājumu līdztekus citiem posmiem. Iekavās liktie jēdzieni "modernisms" un "avangards" vienīgi rāda, kādos laikmetos tos mēdz biežāk lietot, taču raksta autors, kā minēts, tiem hronoloģisku nozīmi nepiešķir.)

Pirms 1940

Eiropas mūzikas novatorisma norises līdz Pirmajam pasaules karam Latvijā atspoguļojās maz. Sākot ar 20. gadiem, tās gan tiek apcerētas periodiskajā presē, bet jaunradē izpaužas vispirms to komponistu darbos, kuri izglītību baudījuši ārzemēs, un tie bija galvenokārt nacionālo minoritāšu pārstāvji. Cēsīs 1896. gadā dzimušais vācbaltietis Eduards Erdmanis (*Eduard Erdmann*) līdz 18 gadu vecumam mācījās mūziku un rakstīja pirmās kompozīcijas Rīgā, tad pārcēlās uz Berlīni, kur studijās iepazīna arī Jaunās Vīnes skolas darbus, un no četrām viņa simfonijām Pirmā (1919) veltīta Albanam Bergam (*Alban Berg*), Otrā (1923) Ernstam Kršenekam (*Ernst Kršenek*). Tajās un pārējās ir daudz jaunās mūzikas iezīmju.

Krievijā 1908. gadā dzimušais Latvijas Konservatorijas absolvents Viktors Babins (*Viktor Babin*) papildinājās kompozīcijā pie Franca Šrēkera (*Franz Schreker*) un komponēja Sergeja Prokofjeva ietekmētajā t. s. jaunajā lietišķības ievirzē (*Neue Sachlichkeit; New Objectivity*).

Pazīstamais latviešu komponists Jānis Kalniņš modernistiski radikālai stilistikai nodevās jaunības gados. 1924. gadā pametis Latvijas Konservatorijas kompozīcijas klasi, viņš komponēja demonstratīvi disonantus, atonālus, galēji avangardiskus dziesmu ciklus, kuru mūzikā grūti saskatīt noteiktu estētiku. Pats komponists par savu 20. gadu "modernismu" vēlāk ir izteicies, ka viņam "(...) jaunības gados radusies tieksme parādīt katrā saskaņā, katrā akordā kaut ko jaunu, nebijušu, modernu. Tā reizēm traucējusi sekot savam iekšējam radīšanas impulsam" (Lesiņš 1978: 918).

Taču kopumā, sākot ar 20. gadu vidu, latviešu mūzikā turpināja dominēt nacionālais romantisms un vēlīnais romantisms, tikai retumis impresionisma atsvaidzināts. Tiesa gan, bija sastopams arī simbolisms Jāņa Zālīša daiļradē un tā sauktais jūgendstils dažos Jāņa Mediņa skaņdarbos, taču šie virzieni nepiederēja pie jaunās mūzikas.

Lietuvas mūzikai, jau sākot ar Mikolaja Čurļoņa (*Mikolajus Konstantinas Ciurlionis*) studiju uzsākšanu Varšavā (1894), bija raksturīga mūziķu izglītošanās vai strādāšana Eiropas mūzikas centros. Šādu kontaktu dēļ Rietumeiropas jaunā mūzika, pēc igauņu muzikologa Marta Humala (*Mart Humal*) ieskata, jau savas rašanās brīdī ietekmēja Baltijas mūzikas jaunradi (Humal 1985: 22). Lietuviešu komponistu saskare ar ārējiem iespaidiem šajā ziņā bija nesalīdzināma ar Latvijas mūzikas samērā lielo noslēgtību un pavēra tiem daudz plašākas pieredzes iespējas, līdzsvaroja Pēterpils Konservatorijas iespaidus ar Rietumeiropas ietekmēm. 1922. gadā tikai Leipcigā vien mācījās pieci lietuviešu komponisti (Vītoliņš 1937: 487). Vairāki studēja mūziku Berlīnē, piemēram, Vlads Jakubēns (*Vladas Jakubėnas*) pie Franca Šrēkera, arī Parīzē. Tāpēc lietuviešu mūzika starpkaru periodā nepalika bez Rietumos gūtiem jaunās mūzikas iespaidiem. Par to nav klusējusi arī sovietiskā literatūra, piemēram, Stasim Šimkum (*Stasis Šimkus*) pārmetot Leipcigas Konservatorijā iegūto "reālistiskās sākotnes vājināšanos" un "idejiskus maldus" (Ginzburg 1963: 147, 148). Savas jaunrades attīstībā no vēlinās Aleksandra Skrjabina (*Alexander Scriabin*) mūzikas iespaidiem līdz atonālam ekspresionismam un pat elektroniskās mūzikas eksperimentiem nonāca Vītauts Bacēvičs (*Vytautas Bacevičius*) – Lodzā (Polijā) dzimis un turienes konservatoriju absolvējis komponists un pianists, ievērojamākais Lietuvas mūzikas avantgardists, 1936. gadā dibinātās ISCM (Starptautiskās jaunās mūzikas biedrības) Lietuvas sekcijas vadītājs. Viņa 30. gadu mūzikas stila un estētikas spilgts raksturotājs darbs ir simfoniskā "Elektriskā poēma" (*Elektrinė poema*, 1932), kas atspoguļo 20. gadu Francijas mūzikas t. s. jaunā dinamisma ietekmi. Komponists šī darba anotācijā rakstījis: "Es vēlējos tvert tās dzīves šķautnes, kas raksturo 20. gadsimta laikmeta garu. Tāpēc šī skaņdarba galvenās iezīmes ir neparasti aktīvs dzīves impulss un mehāniskums, kas tipisks mūsu elektrības gadsimtam. Mehāniskums šeit jāsaprot ne tikai kā virspusēja dzīves parādība, bet arī kā iekšējs dzinulis. Līdz ar to, protams, viss šis darbs ir tiešs tā sauktā sentimentālisma noliegums." (Žukiene 2009: 169)

Igaunijas komponistiem jau sākotnēji līdzās mācībām Pēterburgas Konservatorijā bija raksturīga ne tikai izglītošanās Rietumeiropā kā lietuviešiem, bet arī jaunrades sasaiste ar Rietumu literārās klasikas lieldarbiem.² Tas veicināja igauņu skaņu mākslas starptautisko skanējumu. Starpkaru perioda radošo ideju stiprākais katalizators Igaunijā bija Heino Ellers (*Heino Eller*), pie kura izglītojušies gandrīz visi 50. gadu radikālie igauņu mūzikas novatori. Viņa paša jaunrade 20. gados izauga no

2 Raksturīgie piemēri: Arturs Kaps (*Kapp*) oratorija "Ījabs" (*Hiib*) [*Job*], uvertūra "Dons Karloss" (*Don Carlos*); Rūdolfs Tobias (*Tobias*) uvertūra "Jūlijs Cēzars" (*Julius Caesar*), kantāte "Damaskas Jānis" (*Johannes Damascus*) [*Johannes Damascenus*], oratorija "Jonas vēstījums" (*Joonase lähetamine*) [*Jonah's Mission*].

impresionisma iespaidiem, bet pārtapa, apgūstot arī lineāri polifonisku mūzikas valodu un progresējošu tonāli harmonisko brīvību. Simfoniskās poēmas "Rēgi" (*Viirastused*, 1924) tematika liecina par simbolisma, bet muzikālā izteiksme – par ekspresionisma klātbūtni. Jaunā mūzika vai pat avangardisms vēl skaidrāk izpaudās Ellera Pirmajā stīgu kvartetā (1925) – "tas izveidots lineāri un viscaur disonanti" (Leichter, Rääts 1956: 82).

Heino Ellera pievēršanās jaunās mūzikas stilistikai nebija noturīga, tā drīzāk bija epizodiska. Tāda Latvijā bija arī jau minētā Jāņa Kalniņa aizraušanās ar disonantu mūzikas valodu. Ja ievērojam, ka arī Lietuvā galvenais avangardisma uzturētājs bija viens pats Vītauts Bacēvičs, tad jāsecina, ka Baltijā avangards pirms Otrā pasaules kara bija samērā margināla parādība. Tiesa gan, nevar neievērot Eduarda Tubina (*Eduard Tubin*) mūzikas valodas attīstību Jaunās mūzikas virzienā, piemēram, ostinato tehniku viņa Otrajā simfonijā (1937).

Kara laiks

Vairākus gadus Baltijas komponisti bija sadalīti starp nacistisko vācu okupāciju viņu dzimtenē un Krieviju frontes austrumu pusē. Šajā laikposmā ieguvēja bija igauņu mūzika – ne tikai tāpēc, ka Krievijā vienkopus uzturējās liels radošo spēku skaits, bet arī tāpēc, ka viņiem bija labāka konsolidācija un kuplāks jaundarbu skaits. Latvijā par iezīmīgāko kompozīciju kļuva Jāņa Ivanova 1943. gada septembrī Rīgā pirmatskaņotā Ceturtā simfonija "Atlantīda". Tajā izpaudās pavērsiens šī komponista simfoniskās mūzikas stila un estētikas attīstībā – no romantisma un impresionisma uz jauno mūziku ekspresionisma formā. Visas trīs šīs stila paradigmas simfonijā pastāv līdzās un pat pārkļājas. Par pirmajām divām liecina 2. un 3. daļas jutekliskais krāšņums ar daudztercu akordu paralēlismiem, kā arī romantismam piemītošā negatīvo priekšstatu demonizācija. Bet malējās daļās par ekspresionisma klātbūtni vēsta asimetriski un svaidīgi ritmi, ekspresijas kāpināšana vai aizvietošana ar ritma motoriku, liels neatrisinātu disonanšu blīvums.

Igauņu mūzikas laikmetīgumu veicināja kara laika komponistu organizatoriskā centra pārcelšanās uz Ļeņingradu 1944. gada sākumā un sakari ar turienes jaunradi – šajā relatīvi rietumnieciskajā pilsētā cenzūras slogs pār mūzikas novatorismu bija uz laiku atslābis, valsts apbalvojumus saņēma pat avangardiski krievu komponistu skaņdarbi. Ievērojamākā igauņu kara laika kompozīcija Krievijā bija Eugena Kapa (*Eugen Kapp*) vēsturiskā opera "Atriebības ugunis" (*Tasuleegid*). Tajā romantiska stila inerci mazina Modesta Musorgska opermūzikas ietekmes. No stagnējoša romantisma brīva ir klasicisma ietekmētā Eugena Kapa Otrā vijolsonāte (1943). Kara laika okupētās Igaunijas apstākļos dzimtās mūzikas laikmetīgumu uzturēja galvenokārt Eduarda Tubina skaņdarbi, visupirms Trešā (1942) un Ceturtā (1943) simfonija.

Par jaunrades sasniegumiem kara gadu Lietuvā nenākas runāt, jo tur nacistu iebrukums bija daudz postošāks nekā pārējās Baltijas valstīs – tika slēgtas augstākās un arī daudzas citas mācību iestādes, zinātnes un kultūras centri, vajāti kultūras darbinieki. “Tur mūzikas dzīve gruzdēja īpašos apstākļos,” raksta Vītauts Landsberģis. “Ņemot vērā šos apstākļus, vajātās nacionālās kultūras aizsardzība (muzikālos iestudējumus un cilvēkus ieskaitot) ir drīzāk pētāma kā daļa no plašas antifašistiskās Pretošanās kustības” (Landsberģis 1982: 45). Frontes otrajā pusē – Krievijā – lietuvišu Valsts mākslas ansambļos nonākušo skaits bija neliels. Šo ansambļu mūzikas daļu pārzināja Ābels Kleņickis, kurš karalaikā komponista darbību tikai sāka.

Staļinisma gadi

Pēckara gadi līdz Staļina nāvei (1953) bija jaunradei visnelabvēlīgākais laikposms. Relatīvi liberālāka attieksme pret jaunradi saglabājās tikai pašos pirmajos pēckara gados, jo režīms, bažīdamies, ka Rietumu sabiedrotie var vēlreiz izvirzīt Baltijas jautājumu, saimnieciskās un sabiedriskās dzīves sovietizāciju Baltijas zemēs savā ziņā it kā ievilcināja (Bleiere et al. 2005). Tāpēc koncertu programmās pavīdēja arī Latvijas neatkarības gadu nacionālais repertuārs, bet Jānis Ivanovs bez kavēšanās turpināja Ceturtajā simfonijā “Atlantīda” uzsāktu ceļu uz ekspresionismu.

Viņa Piektā simfonija (1945) jau ar pirmo takti atskanēja kā signāls, ka ekspresionisma posms latviešu mūzikā ir pieteikts. Proti, pirmās daļas ievada intonācija – spalgs dominora kvartas lēciens sibemol–mibemol, asi disonējot ar domažora toniku fonā – skanēja kā ekspresionisma simbols *Ur-Schrei* (vāc. – ‘pirmatnējais kliedziens’). Šāds simbols raksturīgs ne vien glezniecībā, bet arī mūzikā, “tas ir kā emociju izvirdums, kurš nojauc pieņemtās kultūras normas un robežas” (Dambis 2003: 10). (Šis ekspresionisma simbols aizgūts no norvēģu gleznotāja Edvarda Munka (*Edvard Munch*) gleznu un grafiku sērijas “Kliedziens” (vāc. – *Der Schrei*).) Šajā kara iespaidu simfonijā dominējoša ir katastrofas izjūta, traģēdijas klātbūtne. Jaunās mūzikas iezīmju daudz vairāk nekā “Atlantīdā”, asa disonanse ir dominējošais saskaņas tips, balsvedībā daudz lineārisma.

Ar ekspresionisma pieteikumu Jānis Ivanovs sevi ierakstīja jaunajā mūzikā, taču tomēr nezaudēja vienu no raksturīgākajām savas skaņu valodas īpatnībām – ekspresijas un plastiska tēlojuma vienotību. Arī šajā simfonijā tās 3. un 4. daļā pavīd valšveidība, himniskums un citi žanriskā tēlojuma momenti. Tātad viena no jaunās mūzikas pazīmēm, proti, muzikālā sižeta izzušana, šeit vēl neizpaužas pilnā mērā. Līdzīgu situāciju ir pazinusi glezniecība: vai tas ir “tīrs” ekspresionisms – tā jautā latviešu vizuālās mākslas pētnieki par gleznotāja Voldemāra Zeltiņa (1879–1910) daiļrades attīstību no impresionisma līdz ekspresionismam. Viņu atbildēs ir gan laikabiedru

vērtējumi par Zeltiņu kā avangardistu (Ābele 2021: 305), gan par viņu kā nonākušu "uz ekspresionisma robežas" (Ābele 2021: 194). Pēc analogijas varam teikt arī par Jāņa Ivanova Piekto simfoniju – tās ekspresionisms nebija "tīrs", bet tomēr ekspresionisms.

Jāņa Ivanova Piektā simfonija, tāpat kā līdzīgas stilistikas Otrais stīgu kvartets, piederēja pie tiem staļinisma laika PSRS komponistu darbiem, kas, iepriekš saņēmuši ideoloģiskās varas akceptu un dažs pat Staļina prēmiju, pēkšņi ar šīs pašas varas gribu tika nosodīti kā sabiedrībai šķietami kaitīgi un tika aizliegti. Šī tā saucamā formālisma nosodīšanas kampaņa, kas sākās ar bēdīgi slaveno kompartijas centrālkomitejas 1948. gada 10. februāra lēmumu Par Vano Muradeli operu "Lielā draudzība", skāra komponistus visās PSRS republikās un tā dēvētajās sociālisma nometnes zemēs, tostarp arī Baltijā. Piemēram, Lietuvā tas bija mūzikas klasiķis Stasis Vaiņūns (*Stasys Vainiūnas*), jo savā Rapsodijā divām klavierēm (1947) bija iestrādājis lietuviešu tautas mūzikas formu *sutartines* ar tām raksturīgo disonanto vairākbalsību (Gaudrimas 1973: 531).

Tācu relatīvā pēckara liberālisma beigas un režīma spaidi pret mūzikas novatorismu sākās jau pirms tam – 1946. gadā ar trim kompartijas lēmumiem – atbilstoši par literatūru, teātri un kino.³ Šie lēmumi kļuva par visu mākslas nozaru politiskas regulēšanas instrumentiem. Sociālistiskā reālisma jēdziens tika pielāgots jebkādi politiskās konjunktūras kaprīzei, lai kalpinātu mākslu tās vajadzībām.

Mūzikas attīstību sevišķi bremsēja ideoloģiskās varas vērsšanās pret subjekta klātbūtni tajā, tātad pret liriku, indivīda psiholoģiju. Subjekta izpausme mākslā tika uzskatīta par sabiedriski nenožīmīgu – raksturīgi, ka staļiniskajā literatūrā un teātrī kolektīvs vienmēr cīnās pret individualitāti (kulaku, revizionistu, spiegu) (Kalna-Puķīte 2008: 26). Līdz ar subjekta noliegumu un lirikas ignorēšanu panīka solodziesma (pēckara pirmais mīlestības dzejoļu krājums okupētajā Latvijā iznāca tikai 1957. gadā – četrus gadus pēc Staļina kulta atmaskošanas). Šajā situācijā Rietumeiropā dzimušais ekspresionisms, kas tur nereti ticis uzskatīts par subjekta izpausmes pārspīlējumu, sovetiskajos indivīda skaušanas sociālajos apstākļos paradoksālā kārtā kļuva pirmais subjekta jūtu dzīves rehabilitētais virziens latviešu mūzikā.

Cits attīstības kavētājs faktors bija ideoloģiskās varas prasība pēc programmatiska un itin kā sižetiski stāstošas mūzikas dramaturģijas. Latviešu mūzikai un zināmā mērā Baltijas mūzikai kopumā, kurā jau tradicionāli bija dominējusi romantiski tēlojoša izteiksme, minētā kampaņa pret "formālismu" turpināja veicināt šo noslieci

3 Lēmums "Par žurnāliem "Zvezda" un "Leningrad"" 1946. gada 14. augustā; lēmums "Par dramatisko teātru repertuāru un pasākumiem tā uzlabošanai" 1946. gada 26. augustā; lēmums "Par kinofilmu "Lielā dzīve"" 1946. gada 4. septembrī.

uz kontemplāciju par sliktu dinamiski procesuālām norisēm mūzikā. Tas latviešu mūzikā tradicionāli bija kavējis izteiksmības, ekspresijas aspektu, loģiski procesuālo attīstību un visu to, ko nosaka muzikālo priekšstatu tapšana laikā. Pirmais to radikāli bija pārvarējis Jānis Ivanovs ar "Atlantīdu" un sevišķi ar Piekto simfoniju, taču tagad, lai varētu turpināt komponista darbību, viņam bija jāatgriežas pie žanriski tēlojošas izteiksmes un individuāli psiholoģiskais elements jāpakļauj tautiski objektīvajam. Kampaņā pret "formālismu" PSRS centrālais mūzikas žurnāls publicēja rakstu, kurā programmatisma klātbūtne vai atbūtne jaunradē tika traktēta kā komponista politiskas nostājas jautājums (Apostolov 1950: 31). Šo toreizējo situāciju apzinoties, vieglāk saprast, kāpēc Jānis Ivanovs savā Sestajā simfonijā (1948–1949) un dažos citos skaņdarbos no mūzikas valodas novatorisma atkāpās. Deportācijas tajos gados bija skārušas arī viņa tuvinieku loku.

Tomēr Ivanovs savā simfoniskajā mūzikā neatlaidīgi tiecās atjaunot subjekta balsi. Vairīdamies komentēt paša skaņdarbus, viņš par Septītajā simfonijā (1953) izteikto vēstījumu tomēr piebilda: "(..) varbūt .. atradīsies vieta arī sirsnīgam stāstījumam par sevi." (Vītoliņš 1955: 7) Protams, mūzikā stāstot par sevi, komponists vēlējās izteikt subjekta izjūtas iepretī īstenībai. Šīs izjūtas viņam vienmēr bijušas svarīgas: "Jāņa Ivanova simfonijās jūtama kāda liriski psiholoģiskā varoņa klātbūtne, kāda vīrišķīga, bet ar dzīvi neapmierināta ideālā personība, kuras skatījumā tiek izvirzītas dzīves un cilvēka iekšējās pasaules problēmas." (Pelēcis 2005: 3) Minētā Septītā simfonija bija pabeigta Staļina nāves gadā, kad sākās "tautu tēva" kritika un ideoloģiskās regulēšanas formas kļuva mazāk tiešas.

Staļinisma pēclaiks

Muzikāli psiholoģiskā spriedze pieauga Jāņa Ivanova Astotajā simfonijā (1956). Kāpinot subjekta konfliktu ar apkārtni un sevi, komponists atjaunoja sava simfonisma ekspresionistisko izteiksmi Devītajā (1960) un vairākās turpmākajās simfonijās. Un tomēr arī tās ieēno Ivanovam raksturīgais it kā slēptais poētiskais tēlojums.

Tikmēr igauņu mūzika pārvarēja gleznaini aprakstošo romantisko jaunrades metodi pa atšķirīgu ceļu. Šo rindu autors atceras brīdi, kad arī Latvijas Valsts konservatorijas saimi kā atsvaidzinoša ūdens šalts sasniedza Eino Tambergu (*Eino Tamberg*) izaicinoši neobarokālais simfoniskais *Concerto grosso* op. 5 un ziņa, ka tas saņēmis Vispasaules jaunatnes un studentu festivāla zelta medaļu. Tiem laikiem neparasti pārgalvīga dinamika, solistu virtuoziātes pretstatījums orķestrim, sitaminstrumentu izaicinājums, tautiskie motīvi nebijušā traktējumā – tas viss šķita kā jaunas, citādas mūzikas apsoliījums. Jau ar iepriekšējo opusu – Piecām romancēm ar Šandora Petēfi (*Sándor Petöfi*) dzeju op. 4 (*Viis romanssi S. Petöfi luulele*) – Tambergs bija pieteicis

modālu harmonisko domāšanu un jaunu attieksmi pret disonansi. Nākamajā opusā "Simfoniskās dejas" (1957) viņš ievadīja neoklasicisma sintēzi ar dinamizētu igauņu tautasdeju materiāla simfonizāciju, ko pārtvēra arī daži citi jaunie igauņu komponisti. Tambergs to turpināja "Baletsimfonijā" op. 10 (*Ballett-sümfoonija*, 1959).

Jāna Rētsa (*Jaan Rääts*) mūzikā – Pirmajā simfonijā (1957) un instrumentālajos koncertos – neobarokāla izteiksme ir it kā racionalizēta, kāpināta ar motoriskumu un aktīvu sitaminstrumentu lomu. Viņš jaunradē nevairījās arī no urbānisma un 1959. gadā izteicās: "Tikko pabeigtajā Trešajā simfonijā es centos atspoguļot dažas mūsu ikdienas dzīves puses [...]. Necentos imitēt motoru troksni, taču vēlējos ar muzikāliem līdzekļiem atveidot mūsu laikam raksturīgo "mašīnu garu", tehnisko varenību, kas neaizēno cilvēku, bet, gluži otrādi, rāda viņa radošā gara lielumu. Atbilstoši saturam es lietoju šajā darbā mūsdienu mūzikai raksturīgo aso valodu un motoriskos ritmus." (Normet 1974: 53) Rētsa vārdos un mūzikā viegli saklausāma līdzība ar 20. gadsimta sākumā franču mūzikas t. s. jauno dinamismu un grupu "Seši" (*Les Six*), taču igauņu neoklasicismā sastopama arī aleatorika (Jāna Rētsa Vijolkoncertā ar kamerorķestri, 1963), kā arī dodekafonija – Heino Jirialu (*Jürisalu*) humoristiskajās Trīs serenādēs kamerorķestrim (*Kolm serenadi*, 1961). Visu minēto komponistu mūzikas valodā atbalsojušies arī radoši apgūti Dmitrija Šostakoviča un Sergeja Prokofjeva iespaidi. Līdz ar oriģinālo neoklasicisma iestrādi igauņu mūzikas attīstība jaunās mūzikas fāzi bija sasniegusi.

Lietuviešu mūzikā neoklasiska tipa dinamisms visskaidrāk izpaudās Alģimanta Bražinska (*Algimantas Bražinskas*) Kamersimfonijā (1967). Šis darbs it kā noslēdza neparasti intensīvo 60. gadu posmu Lietuvas mūzikā (pāri par desmit muzikālās skatuves darbu, trīspadsmit dažādas simfonijas, vairāki desmiti instrumentālu koncertu), kā arī savā ziņā stilistiski noskaidroja šo meklējumu un eksperimentu laiku, kurā bija izpaudies romantisms un ekspresionisms, tradicionāls un atjaunots programmatisms, politonāla un atonāla mūzikas valoda, lineāra balsvedība, pat centieni piesaistīt moderno sadzīves deju eksotiku. Taču Bražinska Kamersimfonijai raksturīgais žanriski objektīvais, klasicistiskais instrumentālisms 60. gadu beigās jau arvien vairāk tuvojās dramatiski konfliktējošai izteiksmei. Šāda pārtapšana toreiz vēl redzamāka bija igauņu mūzikā, visspilgtāk Jāna Rētsa jaunradē – Sestajā simfonijā (1967), Koncertā klavierēm un orķestrim (1968). Lietuviešu mūzikā ievērojamākais šādas ievirzes darbs bija Eduarda Balša (*Eduardas Balsys*) "Dramatiskās freskas" (*Dramatines freskos*, 1965). Tajā konfliktējoši dramatisks koncertiskums brīvs no atklāta neoklasicisma, bet izceļas ar mērķtiecīgi izmantotu dodekafonijas tehniku un tomēr struktūras un dramaturģijas dēļ pieder pie klasicisma.

Latviešu mūzikā neoklasicisms izpaudās mazāk. Pirmais 18. gadsimta deju stilizācijas gadījums gan ir jau Ādolfa Skultes baletā "Brīvības sakta" (1950, otrā red.

1955), taču tur šīs neoklasiskās dejas parādījās tikai aristokrātiskās sadzīves raksturošanai barona pilī, bet ne komponista radošā vēstījuma nozīmē. Neoklasicisms kā antiromantisma izpausme raksturo Edmunda Goldšteina Čellkoncertu (1963), viņš nelieto romantisma stilistikas izteiksmes līdzekļus, bet gan klasicismam raksturīgos melodikas, ritmikas un faktūras elementus. Savukārt Ādolfā Skultes Klavieru sonatīnē (1956) un vēl dažos viņa darbos neoklasicisms drīzāk ir estētiski maz izteikts spēles elements, jo no klasicisma atbalsīm netiek veidoti jauni muzikāli priekšstatī. Vispārināti skatot, jāatzīmē, ka Ādolfu Skulti, vienu no ievērojamākiem 20. gadsimta otrās puses latviešu komponistiem, jaunās mūzikas virzieni un avangardisms kopumā neskāra gandrīz nemaz. Viņš piederēja pie tā komponistu tipa, kuri – kā vēlīnais Moriss Ravēls (*Maurice Ravel*), itālis Otorīno Respīgi (*Ottorino Respighi*), rumānis Džordže Enesku (*George Enescu*) – pēc vēlīnā romantisma izskaņas palika it kā postimpresionisma un klasicisma mijiedarbes skartā stilistikā un estētikā.

Šādai ievirzei pieskaitāmi arī vairāki nozīmīgi lietuvieša Jūlus Juzeļūna (*Julius Juzeliūnas*) darbi, visupirms vokāli simfoniskā Trešā simfonija "Cilvēka lira" (*Žmogaus lyra*, 1965) ar Eduarda Mieželaiša (*Mieželaitis*) dzejas tekstu. Komponista oriģinālā tonāli harmoniskā sistēma, kas balstās lietuviešu folkloras senāko intonatīvi harmonisko īpatnību universalizācijā, piešķir simfonijas mūzikai senās konkrēti priekšmetiskās estētiskās uztveres īpatnības. Taču reizē tajā ir savā ziņā panteiska cilvēka un dabas nepieciešamās vienotības simbolika, personības un ārējās pasaules saskaņas patoss, ko izstaro arī Mieželaiša dzeja. Jaunās mūzikas novatorisms šeit izpaužas nevis tai tradicionālajos cilvēka iekšējās pasaules pretmetos un konfliktā ar ār pasauli, bet akcentēti tver dzīvi un dabu to viengabalainībā un cilvēku kā šīs viengabalainības sastāvdaļu, paužot postmodernisma ieskaņas.

Latviešu mūzikā Jānis Ivanovs nebija vienīgais ekspresionistiski orientētais komponists. 1955. gadā Latvijas Valsts konservatorijas kompozīcijas klasi absolvēja Romualds Grīnblats, kurš no 1946. gada bija mācījies Ļeņingradā pie Dmitrija Šostakoviča skolnieka Oresta Jevlahova (*Orest Jevlahov*) un iepazīstināts ar agrīnā Šostakoviča stilistiku un estētiku. Tai savukārt 30. gados, pēc Aleksa Rosa (*Alex Ross*) vārdiem, nebija sveša "Hindemita, Veila, Bartoka un Stravinska vidējā perioda "objektīvā", sentimentalitāti noliedzošā izteiksme" (Ross 2011: 206). Tāpēc Grīnblatam attieksme pret romantisma tradīcijām jau sākotnēji bija citāda nekā vairākumam Latvijas komponistu, kuri no šīm tradīcijām tikai pakāpeniski auga ārā. Viņš jau sākotnēji lietoja un radikalizēja Šostakoviča ietekmētu skaņkārtu sistēmu, drīz nonākdams pie dodekafonijas ("Klavierkoncerts", 1963). Taču jau 60. gadu sākumā viņš ar šo rindu autoru līdzdalīja savas simpātijas puantilismam, viņa Sonātē klavierēm puantilisms iet roku rokā ar aleatoriku (1969). Tādā kārtā Grīnblata jaunradē samērā īsā laikā attīstījās vairākas avangardisma tehnikas.

Atšķirībā no viņa, kurš jau debitējot bija pazīstams ar jaunās mūzikas tehnikām, Artūra Grīnupa divās pirmajās simfonijās (1958, 1959) dominēja Antona Bruknera (*Anton Bruckner*), Gustava Mālera (*Gustav Mahler*), Riharda Štrausa (*Richard Strauss*) ietekmēts konfliktu simfonisms. Pēc tam Grīnupa jaunradē līdz galējībām sakāpināts mūzikas romantiskais konflikts pārtapa ekspresionismā, resp., savā pretstatā. Pieauga ostinato principa lietojums, tonāla nenoteiktība, līdz kamēr dramatiski sabiezināta simfoniskā izteiksme, sākot ar Sesto simfoniju (1962), "visai uzkrītoši pārveidošanas neoklasicistiski racionālās un emocionāli distancētās muzikālo domu struktūrās" (Kudiņš 2006: 18). Deviņu simfoniju un desmit citu simfonisku kompozīciju autora brieduma gadu dramatiski konfliktējošajos darbos iestrāvo neoklasicisms, tas tur izpaužas kā mākslinieciskas disciplīnas veicinātājs klasicisms.

Stila normu dažādošanās laiks

Rietumeiropā dzimušā ekspresionisma ietekme bija atjaunojusi un kāpinājusi sociālistiskā reālisma apkaroto subjekta klātbūtni un izteiksmi skaņu mākslā. Savukārt pievēršanās neoklasicismam bieži novērsa normatīvās estētikas sašaurināto mūzikas tēlu diapazonu, palīdzēja pārvarēt programmatisma un stāstoši vērojošas statikas inerci Baltijas zemju mūzikā, veicināja dinamiski procesuālas izteiksmības līdzekļu izstrādāšanu. Līdz ar to intelektuāli vispārināta īstenības uztvere mūzikā guva pārsvaru pār sociālistiskā reālisma veicināto izteiksmes un tēlojuma empīrismu.

Lai arī 1962. gadā izstādē "Jaunā realitāte" Maskavas manēžas zālē notika vēlreizējs rupjš sovietiskās ideoloģijas uzbrukums mākslas novatorismam un tas atkārtojās 60. gadu vidū, kad kompartijas centrālkomitejā tika piesaukti "pagrīdes avangardisti" Baltijā (Dambis 2003: 43), tomēr atjaunotnes process visā kultūras telpā vairs nebija apturams. Sabiedrībā modušās ilgās pēc cilvēcīgākas, ideoloģiski nereglamentētas mākslas izpaudās visās tās nozarēs.

60. gadi bija pavēruši plašāku informāciju par skaņu mākslas norisēm pasaulē, kurās turklāt notika svarīgas pārmaiņas. Šie gadi dažādu iemeslu dēļ izvērtās par "postseriālās avangarda mūzikas sākumu" (Danuser 1984: 284). Ielešoties seriālisma un puantilisma saraibinātajam skaņu audumam, tas bija kļuvis tik amorfs, ka Ģerģs Ligeti (*György Ligeti*) 1960. gadā pilnīgi atteicās no fiksēta augstuma skaņām, to melodiskas un ritiskas organizācijas, bet tā vietā koncentrēja uzmanību uz pašiem skaņu fenomeniem, to brīviem un blīviem sakopojumiem jeb, pēc paša vārdiem, "uz skaņām pašām par sevi" (Lichtenfeld 1979: 47). Šajā t. s. sonoristikas tehnikā skaņa pati kļuva par jutekliskas iedarbības sīkāko daļiņu, kas iedarbojas ar pašas enerģētisko potenciālu. Baltijas mūziķu vidē šai sakarā pirmais gandrīz vai fiziski izjūtamais pārsteigums bija Kšištofa Penderecka (*Krzysztof Penderecki*) izcilais

sonoristiskais skaņdarbs 52 stīgu instrumentiem "Hirosimas upuru piemiņai" (1960) – seriālistmā ierastās skaņu abstrakcijas vietā tas nāca ar skaņu sensuālismu, veidojot izteiksmi plašos klastera veida dinamiskos skaņu blokos. Tā bija seriālistisma normatīvo funkciju atmešana un jutekliski tveramas tēlainības rehabilitācija.

Par citu postmodernisma zīmi kļuva Džona Keidža (*John Cage*) favorizētā kolāžas metode, tā labi kalpoja kā vērtību relativisma rādītājs. Savukārt daudzās no tām citu kontinentu tradicionālajām kultūrām, kuras plašāk atklājās, pasaules koloniālajai sistēmai brūkot, mūzika allaž izrādījās bijusi galvenokārt harmonizējošs spēks, un šis paraugs bija ierosinošs. Šīs "eksotiskās" kultūras kļuva par vienu no postmodernisma impulsiem. Stila ziņā postmodernisms atgriezās pie tādas harmonijas, kurā vairs nav konsonanšu "aizlieguma", un pie tonalitātes kā skaņu gravitācijas atskaites sistēmas. Atjaunotas vai jaunas ekspresivitātes meklējumos tika lietotas arī vēsturiski pastarpinātas mūzikas formas – caur agrīnā modernisma *alias* vēlīnā romantisma stilu. Tā radās vēl viens stils ar piedēkli "neo-" – proti, neomodernisms. Lieki teikt, ka šeit ir runa nevis par balstīšanos klasicismā vai vēl senākā mūzikas laikmetā, bet gan samērā jaunā – vēlīnajā romantismā, ko pazīst arī kā modernismu.

Šāda neomodernisma spilgts gadījums, piemēram, bija Kšištofa Penderecka Čellkoncerts (1973) un Pirmā simfonija (1973).

Viegli saprast, ka plašās postmodernisma izpausmes mūzikā izraisīja arī jēdziena "neoromantisms" (angl. – *neo-romantic*) parādīšanos. Lai arī tas tika skaidrots kā termins "neokonservatīva postmodernisma izpausmju apzīmēšanai" (Pasler 2001: 757) un lai arī cik konservatīvs būtu, tajā romantisma īpašības nebūt neatgriezās pilnā apmērā. Turklāt romantisms atdzima nevis gatavu izteiksmes formulu veidā, bet ar jūtamu intelektuālu atšifrējumu un interpretāciju. Būtībā šis romantisko tēlu refleksīvais apjēgums bija īsti patiesais jaunums, ko sniedza neoromantisms.

Atgriežoties pie 60. gadu pārmaiņām Baltijas zemju mūzikā, jāatzīmē, ka minētā jaunrades stilu un virzienu dažādošanās un daudzveidība tai bija visai raksturīga. Agrāk latviešu un lietuviešu mūzikā daļa komponistu ekspresionisma iespaidā bija it kā izdarījusi pieņēmumu, ka muzikālās izteiksmes un stila vispārējais attīstības ceļš ir arvien augošas psiholoģiskas un leksiskas sarežģītības ceļš. Diezgan bieži seriālists bija favorizēts bez īstas izpratnes un saturiskas nepieciešamības – savā ziņā kā rīkošanās ar "svešu erudīciju". Tagad mākslots intelektuālists strauji diskreditējās par labu asociatīvas, priekšmetiski plastiskas izteiksmes nozīmei mūzikā, stilistiska atjaunotne vairs nelikās ejam antiromantisma virzienā. Paplašinājās arī komponistu radošās ietekmēšanās sfēra. Ekspresionisma un dodekafonijas pamatlicējus pārspēja impulsi no Bēlas Bartoka (*Béla Bartók*), Karla Orfa (*Carl Orff*) un citiem agrāk mazāk ievērotiem autoriem.

Sociālistiskā reālisma dogma šajā tendenču daudzveidībā bija zaudējusi nozīmi. Franču revizionistiskā marksista Rožē Garodī (*Roger Garaudy*) grāmata "Par reālismu bez krastiem" (Garaudy 1964) tika pārtulkota un kļuva populāra, lai arī apstrīdēta, PSRS intelektuāļu vidū, arī Baltijā. Jēdzienu "sociālistiskais reālisms" arvien biežāk mēdza aizvietot ar neitrālāko "sociālistiskā māksla", kas varēja nozīmēt visu ko.

Tādā kārtā varam teikt, ka 20. gadsimta pirmās puses jaunās mūzikas posms arī Baltijā līdz 60. gadu vidum bija beidzies. Tas gan nenožīmēja visu šo modernisma veidu un tehniku – atonālisma, ekspresionisma, dodekafonijas, sonoristikas u. c. – izzušanu, taču tie vairs turpmāk nebija aktuāli kā doktrīnas, bet tikai kā komponenti plašākā, drīz vien pat plurālistiskā stilu ainavā. Komponisti, kuri debitēja 60. gadu vidū, vēlāk ar savu jaunradi papildīja vairāk par pusgadsimta telpu, tai sniedzoties līdz pat 21. gadsimta 20. gadiem.

Kā spilgti atšķirīgs no visa latviešu mūzikā iepriekšējā debitēja Imants Kalniņš. Viņš bija 60. gadu pirmais latviešu komponists, kurš simfoniskajā mūzikā tik principiāli atteicās no nacionālā romantisma. Šī romantisma etniskais pamats, kas sakņojās zemnieku tautas mūzikas plūstošajā melodismā, vienkārša dalījuma ritmikā, trihordiskajās intonācijās, bija izzudis jau pirmajās Imanta Kalniņa kompozīcijās (Koncerts čellam ar orķestri, 1963; Pirmā simfonija, 1964). Nacionālajam romantismam raksturīgo gleznaini tēlojošo detaļu statiska apspēle atdeva vietu mūzikas procesuālajai pusei, tā sasniedzot lielāku emocionālo vispārinājumu un intelektuālāku īstenības skatījumu. Konflikti atrisinājās ne vairs skaistā pārdzīvojumā, bet skarbi patētiskās neoklasicisma formās, un tas liecināja par Imanta Kalniņa agrīnā simfonisma radniecību ar Artūra Onegēra (*Arthur Honegger*) un Dmitrija Šostakoviča dramatisko klasicismu.

Citādi laikmeta skarbos konfliktus risināja igauņu ievērojamā komponista Arvo Perta (*Arvo Pärt*) mūzika. Jaunrades pirmajā posmā viņš aktīvi un oriģināli pievērsās avangarda tehnikām. Seriālismu simfoniskajā "Nekrologā" (1960) papildināja un modificēja kompozīcijas *Perpetuum mobile* (1963) izaicinošais konstruktīvisms, kā arī klasteri un heterofoniska polifonija Pirmajā simfonijā (1963), galējie skaņu bloku pretstati čellkoncertā *Pro et contra* (1966).

Sākot ar 1964. gadu, lielu izteiksmību Perta mūzikā iegūst kolāžu tehnika – simfoniskajā *Collage per B-A-C-H* (1964), vokālsimfoniskajā *Credo* (1968). Otrās simfonijas (1966) orgāstiski disonanto mūziku pašā nobeigumā it kā "izslēdz" pēkšņs maigi sentimentāls citāts "Salds sapnis" no Pjotra Čaikovska "Bērnu albuma". Tas izskan kā postmodernisks apliecinājums mūzikas emocionālo vērtību relatīvismam un varbūt nojausta jauna mūzikas laikmeta sākumam. Sākot ar 70. gadiem, Arvo Perts izveido pats savu minimālisma tehniku *tintinabuli*, iedvesmojoties no senu baznīcas zvānu spēļu piemēriem. Vēlāk viņa bagātīgo un visā Eiropā novērtēto jaunradi ietekmē arī

seno sakrālo mūzikas kultūru paraugs. Tas bija savdabīgs neoromantisms, kas dažkārt ieguva pat sakrālā minimālisma nosaukumu.

Savukārt latviešu mūzikas 60. gadu jaunais debitants Pauls Dambis pēc īsas pievēršanās avangarda tehnikām pieteica jaunu, neoromantisku attieksmi pret pagātnes kultūras mantojumu un visupirms – renesansi. Vokālinstrumentālā poēma "Džordāno Bruno sārts" (P. E. Rummo, 1965), oratorija "Zilā planēta" (ar antīko un mūsdienu domātāju vārdiem, 1967), oratorija *Stanza di Michelangelo* (1971) liecina ne tikai par minēto tai laikā saplaukušo interesi par vēsturi. Šie darbi bija arī liecība par cilvēka personības problēmu renesansi 60. gados, kas ieguva savdabīga neohumānisma pieskaņu un raisīja pievēršanos šīs problēmas ģenēzei cauri vēstures laikmetiem. No tematikas viedokļa to varētu dēvēt par neoklasicisma atzaru. Taču tas bija tāds pagātnes skatījums, kas saistīts nevis ar intelektuāli racionālistisko baroka polifoniju, bet gan tiecās pēc renesanses radošo principu neoromantiskas interpretācijas.

Šī senatnes mākslas atjaunotā interpretācija saskārās gan latviešu, gan – lai arī citādā veidā – igauņu mūzikā ar principiāli jauniem folkloras pārtveres paņēmieniem. Pauls Dambis šai ziņā atļāvās visai radikālus soļus – lineāro polifoniju, kora deklamācijas un sonoristikas elementus, diatonisko pakāpju disonējošus sablīvējumus (vokāls cikls ar klavierēm "Kurzemes burtnīca" (1967); cikls sieviešu korim "Sērdieņu dziesmas" (1968) un citi). Īpaši jāuzsver, ka seno dziesmu melodiskais slānis vai tā imitācija nebūt netika traktēts romantiskas psiholoģizācijas ievirzē, kā tas agrāk bijis tradicionālo apdaru vairākumā, bet tajā tikai tika paspilgtinātas šim slānim piemītošās folkloriskās īpašības – lietišķā funkcionalitāte un rituālisms.

Lai atklātu senās rituālistiskās mūzikas struktūras un to monotonijas suģestīvo iedarbības spēku, igauņu komponistam Veljo Tormisam (*Veljo Tormis*) radikāli kompozīcijas tehnikas paņēmieni pat nav nepieciešami – to paveic šo seno dziesmu pasniegums, kas tīrs no muzikāli psiholoģiskiem uzslāņojumiem, vai arī tāds, kas atjauno un turpina izzūdošās senās struktūras. "Ne es izmantoju tautasdziesmas, bet tās izmanto mani," vēlāk raksta komponists savā folkloristiskajā baletkantātes "Igauņu balādes" (*Eesti balladid*, 1980) komentārā un turpina: "Tad mans darbs ir kļūt, tā sakot, par galdu, uz kura tās var pasniegt un var izvērsties to iedarbība." (Tormis 1980: 4) Šī attieksme pret tautasdziesmām visraksturīgāk izpaužas to publikācijās korim, kur tās bieži iztiek bez īpašas radošas interpretācijas – piemēram, ciklos "Igauņu gadskārtu ieražu dziesmas" (*Eestikalendrilaulud*, 1967), "13 igauņu tautasdziesmas" (*13 eesti lüürilist rahvalaulu*, 1972), "Senās jūras dziesmas" (*Muistse mere laulud*, 1979), "Latviešu burdondziesmas" (*Lāti burdoonlaulud*, 1982), kā arī votu, ižoru, ingēriešu, vepsu, karēļu un citu tā saucamo aizmirsto tautu dziesmu ciklos. Taču Veljo Tormiss šo rituālistisma mūzikas izteiksmību pārnēs arī citas tematikas vokālajā mūzikā, daudz

komponē kantātes un oratorijas žanrā, tostarp tematus no episkās poēmas "Kalevala", piemēram, vokālsimfoniskajā ainavā "Dzelzs apvārdošana" (*Raua needmine*, 1972).

Rituālisma formām tuvas bija arī igauņa Anti Margustes (*Anti Marguste*) Trešā (1966) un Ceturtā (1967) simfonija. Savukārt lietuvieša Broņus Kutaviča (*Bronius Kutavičius*) skaņdarbos akcentētais seno folkloras slāņu rituālisms sasniedz zināmu mūzikas valodas neoprimitīvismu. Oratorijā "Pēdējie pagānu rituāli" (*Paskutinės pagonių apeigos*) un vairākās līdzīgās kompozīcijās viņš nonāk līdz lietuviešu arhaiskā politeisma tematikai.

Šim 60. gadu t. s. jaunajam folkloras vilnim dažādu komponistu jaunradē bija līdzīgas ne tikai stilistikās, bet arī estētiskās iezīmes – centieni atklāt tautas mākslas materiāla sākotnējību, iezemētību, fundamentalitāti, nereti arī arhaiskumu un reizē ar to parādīt šajā materiālā ietvertu pasauleskatījumu. Tas bija paņēmieni atdot savam laikmetam to, ko var fiksēt vai pārradīt, lai pasargātu no iznīcības, un, protams, šāda estētika bija dadzis acī ideoloģiskajiem uzraugiem. Metodes ziņā tā piederēja pie neofolklorisma.

Dažādu stilu apspēle 60. gados raksturīga brieduma paaudzes latviešu komponistam Marģerim Zariņam, un viņa jaunradē skaidri izpaužas šo stilu neoromantiska interpretācija vokālinstrumentālajos kamerciklos *Carmina antica*, *Partita in barocco* (abi 1963), oratorijā "Mahagoni" (1964), baletoperā "Sv. Maurīcija brīnumdarbi" (1964) u. c.

Marģera Zariņa rotaļas ar stiliem mūzikā un literārajos darbos pieder pie postmodernisma. Pie tā pieder arī iepriekš minētais neoromantisms, un tāds ir arī neofolklorisms. Abiem neizbēgami piemīt vēsturiski stilistisks un kulturoloģisks konteksts. Taču bez tā un tāpēc bez priedēkļa "neo-" kā seriālās un atonālās mūzikas alternatīvu šo postmodernismu ar manifesta cienīgu spilgtumu savā mūzikā 70. gadu sākumā pieteica Imants Zemzaris (1951). Jau konservatorijas studiju laikā tapušajā darbā "Antikvārs" divām klavierēm (1970/1973), lai arī tematiski saistītā ar senlietām, moderna un laikmetīga kļūst tā laika latviešu mūzikā sen nedzirdēta labskanība, plastiska faktūra, konsonances un skaņu pastelkrāsu izteismība. Tā turpinās klavieru kompozīcijās "Varšavas triptihs" (1973)⁴ un *Play Time* (1974). Ar darbiem "Faktūras" klavierēm (1975) un "Lauks" ērģelēm (1984) Imants Zemzaris kļūst arī par pirmo un ilgstoši vienīgo latviešu komponistu, kas pievērsies minimālismam – metodei, kura 70. gados bagātīgi saplauka lietuviešu mūzikā.

4 Varšavai un poļu avangardam 60. un 70. gadu Baltijas komponistu vidē bija pavisam īpaša nozīme, gandrīz vai simbolisks oreols. No gadskārtējā (kopš 1956) starptautiskā mūzikas festivāla "Varšavas rudens", kas vienīgais no t. s. sociālisma nometnes festivāliem nepakļāvās avangarda vajāšanām un turklāt bija atvērts Baltijas komponistu apmeklējumiem, allaž tika gaidīti jaunākie novatoriskie mūzikas notikumi un to ietekme.

Ar 20. gadsimta 70. un 80. gadiem igauņu, latviešu un lietuviešu mūzikā pamazām iezīmējās stilu un metožu daudzveidības jeb plurālisma laiks, kas ir vērsies plašumā un turpinās arī 21. gadsimtā – jebkura daiļrades metode un stils tiek uztverts kā leģitīms un laikmetīgs. Par pirmo tā pārstāvi latviešu mūzikā var uzskatīt Pēteri Plakidi. Viņa mūzikā saliedējas klasicistiska nosvērtība ar neoromantisku emocionālītāti, aizgājušu laikmetu iespaidi ar psiholoģisku konkrētību, epika ar grafisku domas izklāstu, folkloras iestrāvojumi ar abstraktu instrumentālismu. Lietuviešu mūzikā minētā laikmeta ievadītāju vidū minami Osvalds Balakauskis (*Osvaldas Balakauskas*), Alģirds Martinaitis (*Algirdas Martinaitis*), Mindaugs Urbaitis (*Mindaugas Urbaitis*), Vidmants Bartulis (*Vidmantas Bartulis*), Onute Narbutaite (*Onutė Narbutaitė*). Igaunų komponistu paaudze, kas ievadīja plurālisma laikmetu, dzimusi mazliet vēlāk, taču ievērojama jaunrades spilgtuma ziņā – Mati Kūlbergs (*Mati Kuulberg*), Raimo Kangro (*Raimo Kangro*), Lepo Sumera (*Lepo Sumera*), Erki Svens Tīrs (*Erkki-Sven Tüür*), Urmass Sisaskis (*Urmass Sisask*). Latviešu komponistu atbilstošo plejādi savā ziņā ievadīja jau Imants Kalniņš, pēc tam katrs ar savu stilu nāca Pēteris Vasks, Juris Karlsons, Georgs Pelēcis, Egils Straume un citi.

Īss kopskats

Lai arī mūzikas tapšanas vēsturiskie un sociālie apstākļi Igaunijā, Latvijā un Lietuvā bijuši gandrīz identiski, tomēr starp šo trīs Baltijas tautu komponistu jaunrades produkciju ir vērojamas atšķirības. Lietuvas mūzikai raksturīga liela jauno kompozīcijas tehniku un stilu dažādība un intensīva produktivitāte daudzos virzienos, kā arī izteikta nosliece uz mūzikas tēlu simbolismu.

Šo beidzamo īpašību nesastopam Igaunijas mūzikas jaunradē. Toties tai ir specifiska liela mērķtiecība un drosme jauno virzienu un stilu apguvē, to individuāls un spilgti radošs izmantojums, visai izteikts racionālisms.

Latviešu mūzikai, kam šai rakstā pievērsta galvenā uzmanība, kā redzējām, raksturīgs ir postmodernisma lielais īpatsvars. Taču šai ziņā vislabāk ir ļauties skatīties no malas. Un tad, vērtējot modernisma un postmodernisma attiecības latviešu mūzikā, ne bez pamata ir atziņa, ko pēc daudzu kompozīciju noklausīšanās šo rindu autoram izteica Parīzes starptautiskā mūzikas apgāda *Leduc* pārstāvis, kas 1970. gadā Francijas franču komponistu grupā uzturējās Rīgā: "Jums, latviešiem, ir labs postmodernisms, lai gan paša modernisma tikpat kā nav bijis." Šis skatiens no malas ir daļēji patiess attiecībā uz sovietiskā režīma gadiem, taču, kā redzējām, atjaunotās valstiskās neatkarības laikā avangardisku centienu arī latviešu mūzikā netrūkst.

Literatūra

- Ābele, Kristiāna (2021). *Voldemārs Zeltiņš*. Rīga: Neputns.
- Apostolov, Pavel (1950). Nekotorye teoreticeskie voprosy programmnosti. *Sovetskaya Muzyka*, Nr. 1, s. 31–39.
- Bekker, Paul (1923). *Neue Musik*. Stuttgart/Berlin: Deutsche Verlag-Anstalt.
- Bleiere, Daina; Feldmanis, Inesis; Stranga, Aivars; Zunda, Antonijs (2005). *Latvijas vēsture. 20. gadsimts*. Rīga: Jumava.
- Dahlhaus, Carl (1981). Vorwort. Stuckenschmidt Hans Henz. *Neue Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. vii–xxvii.
- Dambis, Pauls (2003). *20. gadsimta mūzikas vēsture. Ceļi un krustceļi*. Rīga: Zvaigzne ABC.
- Danuser, Hermann (1984). *Die Musik des 20. Jahrhundert*. Lilienthal: Laaber-Verlag.
- Faure, Michel (1997). *Du neoclassicisme musical dans la France du premier XXe siècle*. Paris: Klincksieck.
- Garaudy, Roger (1964). *D'un Réalisme sans Rivages*. Paris: Plon.
- Gaudrimas, Juozas (1973). Litovskaiia SSR. *Istoriia muzyki narodov SSSR*, tom IV. Moskva: Sovetskij kompozitor, s. 528–541.
- Ginzburg, Semion (1963). *Muzykalnaja literatura narodov SSSR*. Leningrad: Muzgiz.
- Humal, Mart (1985). O mestnyh predposilkah proriva "Novoi muzyki" v Pribaltike. *Pribaltiiskij muzykovedčskij sbornik*, 2. Tallinn: Eesti raamat, s. 21–35.
- Kalna-Puķīte, Baiba (2008). *Latviešu teātris totalitārisma laika mākslas kontekstā*. Rīga: Latvijas Universitāte.
- Kudiņš, Jānis (2006). *Artūra Grīnupa Sinfonia per archi*. Rīga: Musica Baltica.
- Landsbergis, Vītauts (1982). Lietuviešu mūzikas kultūras attīstības pamatposmi. *Latviešu mūzika*, Nr. 15. Rīga: Liesma, 39.–51. lpp.
- Leichter, Karl; Rääts, Jaan (1956). Puti razvitiia estonskoi kamernoī muzyki. *Muzyka Sovetskoi Estonii*. Tallinn: Estonskoye gosudarstvennoye izdatel'stvo, s. 77–93.
- Lesiņš, Knuts (1978). Starp diviem pirmatskaņojumiem. *Latvju Mūzika*, Nr. 10, 912.–920. lpp.
- Lichtenfeld, Monika (1979). Ligeti. *Brockhaus Rieman Musiklexikon. Ergänzungsband*. Dahlhaus, Carl; Eggebrecht Hans Heinrich (eds.). Mainz, S. 63–64.
- Marinetti, Filipo Tomāzo (2021). Futūrisma dibināšana un manifesti. Ostups, Artis (sast.), Meiere, Dace u. c. (tulķ.). *Manifests. No futūrisma līdz mūsdienām*. Rīga: Neputns, 19.–24. lpp.
- Normet, Leo (1974). Estonskaya SSR. *Istoriia muzyki narodov SSSR*, tom 5, č. 2. Moskva: Sovetskij kompozitor, s. 49–75.
- Pasler, Jana (2001). Neo-romantic. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition, Volume 17. Oxford: Oxford University Press, pp. 756–757. DOI: 10.1093/gmo/9781561592630.article.40720.
- Pelēcis, Georgs (2005). *Jānis Ivanovs. XX simfonija*. Rīga: Musica Baltica.
- Ross, Alekss (2011). *Viss cits ir troksnis*. Lase, Selga; Poļakova, Māra (tulķ.). Rīga: Jāņa Rozes apgāds.

Tormis, Veljo (1980). *Eesti balladid* [kava]. Tallinn: Teater Estonia.

Vītoliņš, Jēkabs (red.) (1937). *Mūzikas vēsture*. Rīga: Grāmatu draugs.

Vītoliņš, Jēkabs (1955). *Jāņa Ivanova VII simfonija*. Rīga: LVI.

Žukiene, Judīte (2009). Programmatisms, neoprogrammatisms un citas signifikācijas izpausmes lietuviešu mūzikā. *Mūzikas akadēmijas raksti, VI*. Rīga: Musica Baltica.