

Latvijas Kultūras akadēmija

Starpkultūru komunikācijas un svešvalodu katedra

FRANČU LAIKMETĪGĀS MŪZIKAS IETEKME UZ LATVIEŠU MŪZIKU 20. UN 21.
GADSIMTĀ

Bakalaura darbs

Autore:

Akadēmiskās bakalaura studiju programmas “Mākslas”
Starpkultūru sakaru Latvija - Francija apakšprogrammas
4. kursa studente Maija Liepiņa
(ID Nr. 20100315)

Darba vadītājs:

Mag.art., prof. Pauls Dambis

Rīga

2014

SATURS

IEVADS	3
1. LAIKMETĪGUMA DEFINĪCIJAS	6
2. FRANČU LAIKMETĪGĀS MŪZIKAS RAKSTUROJUMS 20. GADSIMTĀ.....	7
2.1. Laikmetīgās mūzikas virzieni, tendences un tehnikas pēc Otrā pasaules kara	8
2.2. Nikolaja Rimskā-Korsakova un Igora Stravinska nozīme un ietekmes laikmetīgajā mūzikā.	11
2.3. Franču mūzikas ietekmes 20. gadsimta latviešu komponistu darbos	14
2.4. Franču romantisma, impresionisma un spektrālisma iezīmes latviešu laikmetīgajā mūzikā.	21
3. JAUNĀ MŪZIKA LATVIJĀ PĒC 1945. GADA	27
3.1. Franču mūzikas ietekme latviešu simfoniskajos darbos	29
3.2. Franču mūzikas ietekmes latviešu kora mūzikā	33
3.3. Franču mūzikas ietekmes latviešu kamermūzikā	36
NOBEIGUMS	44
TĒZES.....	46
IZMANTOTO AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS.....	51
SUMMARY	55
RÉSUMÉ.....	56
PIELIKUMS.....	57
1. Pielikums. Intervija ar latviešu laikmetīgās mūzikas komponisti Gundegu Šmiti ..	57

IEVADS

Tēma: Franču laikmetīgās mūzikas ietekme uz latviešu mūziku 20. un 21. gadsimtā.

Bakalaura darba tēma tika izvēlēta, jo, Studējot Francijas un Latvijas starpkultūru programmā un interesējoties par laikmetīgo mūziku, darba autore otrā un trešā kursa darba ietvaros veica pētījumu par Francijas un Latvijas laikmetīgās mūzikas attīstības tendencēm 21. gadsimtā. Balstoties uz iepriekšējo gadu uzkrātajām zināšanām par laikmetīgās mūzikas attīstību, darba autore savā bakalaura darbā veic pētījumu par franču mūzikas ietekmēm latviešu mūzikā un galvenajiem ietekmju avotiem.

Termins *laikmetīgā mūzika* ir ļoti neskaidrs un tā hronoloģiskās robežas ir izplūdušas. Daudzos speciālās literatūras avotos tas skaidrots dažādi, nereti pretrunīgi, datējot laikmetīgās mūzikas aizsākumu gan ar modernisma iezīmju parādīšanos 20. gadsimta sākumā, gan pārceļot sākuma robežu uz vēlāku laiku – pēc Otrā pasaules kara. Bakalaura darbā autore ir izvēlējusies Francijas vadošā laikmetīgās mūzikas un akustikas izpētes institūta sniegto laikmetīgās mūzikas datējumu – pēc Otrā pasaules kara. Darba centrā ir tā profesionālās mūzikas daļa, kuru saucam par akadēmisko jeb klasisko mūziku.

Tā kā šī tēma nav padziļināti pētīta, tad ir aktuāli izzināt to, kādi ir bijuši priekšnoteikumi Latvijas un Francijas laikmetīgās mūzikas izveidē un attīstībā, kā arī to, kādi mūzikas stili, tendences, tehnikas un autori franču mūzikā ir veicinājuši latviešu laikmetīgās mūzikas procesus 20. un 21. gadsimtā.

Darba mērķis ir izpētīt, kā Francijas laikmetīgā mūzika ir ietekmējusi latviešu laikmetīgās mūzikas attīstību 20. un 21. gadsimtā.

Pētījuma uzdevumi ir:

1. Latvijas un Francijas laikmetīgās mūzikas attīstības izpēte pēc 1945. gada, ieskicējot arī galvenos ietekmju avotus 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā, kā arī aplūkojot spilgtāko mūzikas pārstāvju devumu šajā laika posmā (Olivjē Mesiānu, Klodu Debišī, Pēteri Vasku, Paulu Dambi u.c.).
2. Raksturot jaunākās tendences, kas aktuālas 21. gadsimtā akadēmiskās mūzikas laukā, - sfērā, kur dzimst un veidojas visjaunākās tehnoloģijas un stili. Parādīt, kas šajos jauninājumos pārņemts no agrāko laikposmu mūzikas - tās estētikas un tehnoloģijām.

3. Pētīt ietekmju pārmantotību vai jaunatklājumus no 20. gadsimta laikmetīgās mūzikas pārstāvjiem un virzieniem.
4. Atspoguļot Francijas laikmetīgās mūzikas ietekmes Latvijas laikmetīgajā mūzikā, minot konkrētu autoru un darbu piemērus.

Pētījumā izmantotās metodes: pieejamās literatūras izpēte, preses tekstu analīze, tiešā intervija un pētījumu datu apstrāde.

Bakalaura darba ietvaros tiek pētīti un analizēti gan jaunākie preses izdevumi, gan ieskicēti konkrēti komponistu darbi, kā arī aplūkota laikmetīgās mūzikas attīstība, koncentrējoties uz laika posmu pēc Otrā pasaules kara.

Bakalaura darbs sastāv no ievada, trīs nodaļām ar apakšnodaļām, nobeiguma, secinājumiem jeb tēzēm, anotācijas latviešu, angļu un franču valodā, izmantotās literatūras saraksta un pielikuma.

Pirmajā bakalaura darba nodaļā autore iepazīstina ar termina *laikmetīgā mūzika* skaidrojumu un tā hronoloģiskajām robežām.

Otrajā nodaļā ar četrām apakšnodaļām tiek raksturota franču laikmetīgā mūzika 20. gadsimtā – tiek ieskicēts gan vispārējs šī posma laikmetīgās mūzikas raksturojums, gan sniegta informācija par galvenajiem 20. gadsimta franču komponistiem, kuri ir ietekmējuši laikmetīgās mūzikas attīstību (Pjērs Bulēzs, Andrē Žolivē, Olivjē Mesiāns u.c.). Pirmajā no apakšnodaļām tiek sniegts īss apraksts par to, kas ir dodekafonija, seriālisms, aleatorika, sonoristika, puantilisms, elektroniskā un konkrētā mūzika, kā arī ieskicēti šo tehniku galvenie pārstāvji. Otrajā apakšnodaļā autore ataino Nikolaja Rimskā–Korsakova, Igora Stravinska un Modesta Musorgska iespaidus laikmetīgās mūzikas attīstībā. Trešajā apakšnodaļā ir raksturota franču mūzikas ietekme 20. gadsimta latviešu komponistu darbos un ceturtajā nodaļā autore raksturo franču romantisma, impresionisma un spektrālisma galvenās iezīmes.

Trešajā bakalaura darba nodaļā ar trim apakšnodaļām autore raksturo jauno mūziku Latvijā pēc 1945. gada. Šajā nodaļā tiek ieskicētas franču mūzikas ietekmes latviešu simfoniskajos darbos (Jāņa Ivanova 8. un 9. Simfonija, Marģera Zariņa daiļrade u.c.), kora mūzikā (Emīla Dārziņa, Mārtiņa Viļuma daiļrade u.c.) un kamermūzikā (Pētera Vaska, Artura Maskata, Andra Dzenīša, Gundegas Šmites un Santas Ratnieces daiļrade).

Darba noslēgumā autore izdara secinājumus par to, kādas ir galvenās latviešu laikmetīgās mūzikas ietekmes no franču laikmetīgās mūzikas, kuras ir visvairāk pārņemtās

tehnikas, svarīgākie ietekmju avoti, nozīmīgākie franču komponisti, kuri ir ietekmējuši Latvijas laikmetīgās mūzikas attīstību 20. un 21. gadsimtā.

Rakstot bakalaura darbu, tiek tika izmantotas grāmatas par latviešu un franču kultūras un mūzikas attīstību 20. un 21. gadsimtā, veikta preses tekstu analīze, pētītas intervijas un komponistu daiļrades attīstība, lai varētu noskaidrot konkrētus latviešu laikmetīgās mūzikas ietekmju avotus franču mūzikā.

Darba gaitā izmantotas empīriskās pētījuma metodes – teksta interpretācija un dokumentu analīze. Izmantota arī tiešā intervija, lai uzzinātu komponistes Gundegas Šmites viedokli par nozīmīgākajām tendencēm latviešu un franču mūzikā.

1. LAIKMETĪGUMA DEFINĪCIJAS

Kas ir laikmetīgs, *moderns* vai jauns mūzikā, par to ir strīdējušies jau izsenis. Katra inovācija, vai tā attiektos uz notāciju, izpildījuma praksi, skaņveidi, formu vienumā sevi pieteikušas kā jauna laikmeta zīmi. 20. gadsimtā jēdziens *laikmetīgums* (*New Music, Neue Musik, Avant-Garde, Modernismus* u.c.) bieži identificējas vai nu ar seriālismu, vai puantilismu, vai arī ar nejausības principu mūzikā, aleatoriku, improvizācijām grafiskajās un teksta partitūrās, ar konkrēto un elektronisko mūziku. Ja mēģinātu aptvert visus iespējamus aspektus un izpausmes, laikmetīguma definējums kļūtu pārāk izplūdis. Turklāt šī darba mērķis nav īpaši pētīt Eiropas un citu kontinentu mūsdienu mūzikas jaunākās tendences. Vienīgi tās, kuras ienākušas Latvijas komponistu darbos.

Termins *laikmetīgā mūzika* ir ļoti neskaidrs un tā hronoloģiskās robežas ir izplūdušas. Daudzos speciālās literatūras avotos tas skaidrots dažādi, nereti pretrunīgi, datējot laikmetīgās mūzikas aizsākumu gan ar modernisma iezīmju parādīšanos 20. gadsimta sākumā, gan pārceļot sākuma robežu uz vēlāku laiku – pēc Otrā pasaules kara.¹ Šajā darbā autore ir izvēlējusies *IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique* – Francijas vadošā laikmetīgās mūzikas un akustikas izpētes institūta)² sniegto laikmetīgās mūzikas datējumu – pēc Otrā pasaules kara. Darba centrā būs tā profesionālās mūzikas daļa, kuru saucam par akadēmisko jeb klasisko mūziku.

Autore centīsies raksturot pašas jaunākās tendences, kas aktuālas 21. gadsimtā tieši akadēmiskās mūzikas laukā, – sfērā, kur dzimst un veidojas visjaunākās tehnoloģijas un stili, kā arī parādīs, kas šajos jauninājumos pārņemts no agrāko laikposmu mūzikas – tās estētikas un tehnoloģijām, un kā Francijas laikmetīgā mūzika ir ietekmējusi Latvijas laikmetīgo mūziku. Lai labāk izprastu ietekmju ceļus un procesus, būtu svarīgi ielūkoties periodā pēc Otrā pasaules kara, iezīmējot galvenās stilu un tehnoloģiju līnijas un personības, kā arī viņu joprojām aktuālo devumu Francijas un Latvijas mūzikā.

¹ Bonardi, Alain. *Contemporary music*. Paris, 2000. Pieejams:

http://ismir2000.ismir.net/papers/invites/bonardi_invite.pdf [skatīts 2013, 11. janv.].

² Institūtu 1969. gadā ir dibinājis Pjērs Bulēzs un tas ietilpst Pompidū centra sastāvā. Tas ir institūts, kura darbība ir veltīta mūzikas izpētei un radīšanai.

2. FRANČU LAIKMETĪGĀS MŪZIKAS RAKSTUROJUMS 20. GADSIMTĀ

Kā raksta mūzikas zinātnieks Jānis Torgāns, „pārvērtības pasaules muzikālajā kārtē vispirmām kārtām nosaka tas, ka 40. – 50. gados radošo darbību beidz vesela rinda komponistu ar pasaules vārdu. Pasaule zaudē Bēla Bartoku, Sergeju Prokofjevu, Žanu Sibēliusu, Antonu Vēbernu u.c. Intensīvi un auglīgi turpina strādāt Dariuss Mijo, Karls Orfs, Fransiss Pulenks. Un, protams, pārādās virkne autoru, kuri dzimuši galvenokārt 20. gadu beigās, 30. gadu sākumā. Tie ir Pjērs Bulēzs, Andrē Žolivē un Olivjē Mesiāns”³ Visi minētie autori pārstāv plašu stilistisko un tehnisko amplitūdu. Viņiem ir virkne sekotāju, jaunāko paaudžu komponistu.

Arī šodien Francijas mūzika, būdama ļoti daudzveidīga, balstās uz gadsimtiem ilgu pieredzi, tā ir uzsūkusi un akumulējusi daudzas pasaules mūzikas tendences un jaunievedumus, bet arī pati ar savu ieguldījumu turpina ietekmēt pasaules mūzikas norises. Milzīgās bagātības, kas uzkrātas rietumu mūzikas kultūrā, nav iedomājamas bez Francijas mūzikas ieguldījuma un tām auglīgajām savstarpējām ietekmēm, kas palīdzējušas veidoties Eiropas mūzikai kopumā un franču mūzikai kā vienai no Eiropas nacionālajām mūzikas skolām. Francijas senā mūzika, baroka lielmeistari, romantisma komponisti (Šarls Guno, Žoržs Bizē, Hektors Berliozs), impresionistu un simbolistu skola (Klods Debišī, Moriss Ravelis), kā arī pirmie modernisti (franču *sešinieks*⁴) ir tikai atsevišķas virsotnes, kas iezīmē franču klasiskās, akadēmiskās mūzikas ainavu.

Ir „grūti dot kādu aptverošu priekšstatu par 20. gadsimta otrās puses mūzikas jaunradi: tā ir tik plaša, raiba un nepārskatāma kā vēl nekad agrāk. Ar mūziku pašreiz nodarbojas milzīgs daudzums profesionāļu, to skaitā arī komponistu.”⁵ Arī pati mūzikas dzīves struktūra ir ļoti daudzveidīga – simtiem koncertzāļu, virkne specializētu institūciju, tūkstošiem atskaņotājmākslinieku, kuru galvenā interese ir saistīta ar jaunās mūzikas interpretācijām (piemēram, *IRCAM*, Mūzikas Informācijas Centrs, u.c.).

³ Torgāns, Jānis. *Mūzika šodien*. Rīga: Zvaigzne, 1983. 16. lpp.

⁴ Franču sešinieks (*Le Groupe de Six*) ir franču komponistu radošā grupa, kura izveidojās 1920. gadā Parīzē. Tās dalībnieki bija komponisti L. Dirē, D. Mijo, A. Onegērs, Ž. Oriks, F. Pulenks un Ž. Tajfēra. Šos komponistus ar dažādiem mākslinieciskiem uzskatiem grupā apvienoja tiekšanās pēc novatorisma mūzikā un impresionisma noliegums.

⁵ Torgāns, Jānis. *Mūzika šodien*. 15. lpp.

Nav viegli izveidot detalizētu Francijas laikmetīgās mūzikas ainas aprakstu, aptverot visu parādību un personību spektru, tāpēc darbā tiks ieskicētas tikai galvenās meklējumu sfēras, kas ietekmē mūsdienu mūzikas seju: nedaudz aplūkota dodekafonijas (atonālisma un 12 toņu tehnikas) attīstība pēckara posmā un tās pakāpeniskā pāraugsme seriālismā, aleatorikas un sonoristikas skaņu organizācijas principi, konkrētās un elektroniskās mūzikas iekarojumi.

2.1. Laikmetīgās mūzikas virzieni, tendences un tehnikas pēc Otrā pasaules kara

Dodekafonijas⁶ attīstība liecina, ka „pašam rakstības veidam, tehnikai, skaņu organizēšanas principam nepieder noteicošā loma mākslas darba radīšanā.”⁷ Viskonsekvētāk dodekafonijas tehniku izmantoja, izkopa un tālākveidoja austriešu komponists Antons Vēberns (1883 – 1945) – viņa jaunradē vērojams stilistisks pavērsiens no ekspresionisma un emocionāli blīvas izteiksmes uz daudz vēsāku, racionāli izsvartu skaņu audumu, kas bieži izslīpēts līdz skaņu rotaļai, muzikālam ornamentam.⁸ Savukārt konstruktīvā skaidrība un loģiskums, kas piemīt Antona Vēberna mūzikai, rosināja tālākus meklējumus **seriālisma**⁹ virzienā, piemēram, Pjēra Bulēza (*Pierre Boulez*, 1925) daiļradē. Visu skaņdarba parametru organizācijas rezultāts ir visaugstākā „kārtība”, kuras mērķis ir tuvošanās iedomātai, ideālai pilnībai. „Katra sistēma”, raksta Bulēzs, ar sistēmu domājot dažādu sēriju apkopojumu, „ir koncentrējusies pati uz sevi, ignorējot visas citas sērijas”¹⁰ Arī Olivjē Mesiāns (*Olivier Messiaen*, 1908 - 1992), būdams vairāku avangarda paaudzes komponistu skolotājs, ļoti savdabīgi seriālisma principus realizēja savā īpašā skaņkārtu un

⁶ Dodekafonija ir komponēšanas metode, pēc kuras visi 12 hromatiskās gammas toņi tiek pasludināti par līdztiesīgiem. Šīs tehnikas izveide un izmantojums ir komponistu grupas - Jaunās Vīnes skolas pārstāvju Arnolda Šēnberga, Albana Berga, Antona Vēberna daiļrades pamats 20. gs. sākumā. 12 toņu tehniku pārņēma un radoši attīstīja arī citu skolu pārstāvji.

⁷ Kārklīšs, Ludvigs. *Mūzikas leksikons*. Rīga: Zvaigzne ABC, 1990. 49. lpp. 335 lpp.

⁸ Torgāns, Jānis. *Mūzika šodien*. 16. lpp

⁹ Seriālisms ir komponēšanas metode, kuras pamatā ir vairāki dodekafonijas principi un likumības: skaņdarba izejmateriāls ir sērija (tā var būt divpadsmit skaņu vai mazāka skaita skaņu rinda), no kuras ar dažādiem pārveidojumiem (apvērsums, vēžveida jeb atgriezeniskais caurvedums un tā apvērsums, sērijas izkārtojums horizontāli, vērtikāli, abējādi vienlaikus utt.) tiek būvēta visa faktūra. Jauna salīdzinājumā ar dodekafoniju te ir iespēja izmantot sērijā arī mazāku skaitu skaņu, piešķirot tai zināmus nosacītas skaņkārtas vaibstus. Noteiktas secības prasība ir obligāta ne tikai skaņu augstumu attiecībās, bet būtībā it visos mūzikas valodas elementos (ritms, tembrs, dinamika, artikulācija). Galēji konsekventā izpausmē to sauc par totālu seriālismu (piem., Karlheina Štokhauzena mūzikā)

¹⁰ Cit. pēc : Житомирский, Д., Леонтьева, О., Мяло, Г. *Западный музыкальный авангард после второй мировой войны*. Москва: Музыка, 1989. с. 12-13.

Žitomirskij, D., Ļeontjeva O., Mjalo K. *Zapadnij muzikaļnij avangard posle vtoroj mirovoj voini*. Moskva: Myzika, 1989. 12- 13. lpp.

ritma modu teorijā un kompozīcijas daiļradē, iedams tālāk un organizējot kā sēriju arī nošu garumus (ritmu un metru), skaļuma pakāpes, skaņu krāsas (kolorītu, jo Mesiāna teorijā jebkura skaņa un tās augstums bija saistīta ar noteiktu krāsu). Daudzi no avangarda komponistiem neiedziļinājās jautājumā par skaņu materiāla uztveres iespējām klausītāju auditorijā, izdomājot arvien jaunas un jaunas skaņu materiāla kombinācijas. Taču tikai atsevišķos gadījumos tika radīta klausītājam uztverama mūzika.

Pretstatā centieniem ieviest totālu organizāciju, radās arī gluži pretējas tendences.

50. gadu sākumā veidojās tāds kompozīcijas tehnikas veids kā **aleatorika**, kuras zīmīgākais pārstāvis ir Džons Keidžs (*John Cage*, 1912 – 1992). Aleatorika balstās uz nejaušību (*alea-* spēles kauliņš), kad brīvs vai nejaušs risinājums nosaka skaņdarba struktūru vai tā atsevišķus elementus. „Skaņdarba pamatā ir patstāvīgi melodijas, harmonijas vai ritma kompleksi, arī nejaušas skaņu kombinācijas. Atskaņojot aleatoriskus skaņdarbus, izpildītājs drīkst izlaist atsevišķus fragmentus, mainīt kompozīcijas elementu secību, tos variēt. Aleatorika paver plašas iespējas interpretācijai, muzikālās ieceres radošam, individualizētam izpildījumam.”¹¹ Aleatorika zināmā mērā „ir pretstats dodekafonijai un seriālismam ar tajos strikti reglamentēto uzbūvi un kārtību, lielo iepriekšnoteiktības nozīmi. Aleatorikā svarīga ir brīvība, neparedzamība, mainība un neatkārtojamība.”¹² Vienu no pirmajiem teorētiskajiem darbiem par aleatoriku kompozīcijā ir sarakstījis Pjērs Bulēzs 1957. gadā, vēlāk šo pieeju realizēdams arī savā daiļradē (piemēram, *Sonātē klavierēm Nr. 3*).¹³

Sakarā ar skaņu tehnikas izaugsmi un pieaugošajām tehniskajām iespējām par patstāvīgu mūzikas novadu izveidojās elektroniskā un konkrētā mūzika. **Elektroniskās mūzikas** pamatā ir elektroniski radīts tonis. Pievienojot virsskaņas veidojās skaņa. Elektroniskajā mūzikā tiek veidotas jaunas struktūras, tembru sajaukumi un trokšņi. Līdz ar to tā ļauj komponēt ne tikai skaņu kombinācijas, secības, bet arī pašas skaņas.¹⁴ Laiks, kad mūzikā sāka pielietot elektroniku ir 20. gadsimta 20. gadi, jo koncertos sāka izmantot instrumentus, kuri darbojās uz frekvenču determinācijas principiem (tuvinot roku antenai,

¹¹ Ēberliņš, Kristis. *Elektroniskā mūzika*. Rīga, 2005. Pieejams: [http://www.eberlins.lv/post/14165366345/agir-401_\[skatīts 2013, 22.apr.\]](http://www.eberlins.lv/post/14165366345/agir-401_[skatīts%202013,%2022.apr.]).

¹² Torgāns, Jānis. *Mūzika šodien*. 20. lpp.

¹³ Boulez, Pierre. *Relevés d'apprenti*. Paris, 1966. 23. lpp.

¹⁴ Sadie, Stanley. *The new grove dictionary of music and musicians edited. Second edition vol. 9*. London: Macmillan publishers limited, 2001. 33. lpp.

mainījās skaņu augstums).¹⁵ Elektroniskajai mūzikai ļoti tuva ir **konkrētā mūzika**¹⁶ (*Musique concrète*), kuras pamatlicējs ir Pjērs Šefers (*Pierre Schaeffer*, 1910 – 1995)¹⁷ un Pjērs Anrī (*Pierre Henry*, 1927). „1948.gadā Parīzē pie radio *ORTF* tapa pirmā studija, aizsākot jaunu mūsdienu mūzikas laikmetu. Šī studija tika izveidota pēc eksperimentālās mūziķu grupas *Groupe de Recherches Musicales*¹⁸ iniciatīvas. 1948. gadā Parīzes radio pirmo reizi atskaņoja darbu, kura izpildītājs bija nevis orķestris vai koris, bet gan speciāli ierakstīta plate.”¹⁹

Pjērs Šefers rīkojās ar konkrētām, dabā atrodamām skaņām, cilvēka radītiem trokšņiem – dažādu esošu skaņu materiālu elementiem, ko eksperimentāli konstruē komponists, neizmantojot nošu pierakstu. Liela loma šīs mūzikas attīstībā ir dažādiem jaunizgudrotiem tehnikas līdzekļiem (piemēram, fonogeniem²⁰). „Sākotnēji konkrētā mūzika bija vērsta uz reālās dzīves skanošās ikdienas imitāciju. Vēlāk ierakstītās skaņas sāka arī dažādi apstrādāt un kombinēt, apvienot ar ierasto mūzikas instrumentu un balsu skanējumu.”²¹ Šodienas apstākļos konkrētās mūzikas elementi ienāk skaņu ierakstu veidā, elektroniski modificējot skaņu materiālu un komponējot to, kā arī kombinējot ar „dzīvās mūzikas” un elektronikas elementiem.

1952. gadā savu attīstību uzsāk **puantilisms**²², kurš ir manāms jau atsevišķos Antona Vēberna darbos, kur tika izmantoti atsevišķi intervālu, divskaņu punkti. Nākamais solis jau bija vienkāršs – sākt rakstīt mūziku ar atsevišķu skaņu punktiem. Pirmo „tīro” puantilisma kompozīciju sarakstīja Karlheincs Štokhauzens (*Karlheinz Stockhausen*, 1938 – 2007), iedvesmojoties no franču lielmeistara Olivjē Mesiāna. Taču jau 60. gados puantilismam simpatizējošais Pjērs Bulēzs, kurš arī pats eksperimentēja šajā virzienā (piemēram, Pjēra Bulēza *Struktūras divām klavierēm*, 1952), konstatē, ka ir jāmeklē jauni izteiksmes paņēmieni.²³

¹⁵ Dambis, Pauls. 20. gadsimta mūzikas vēsture: Ceļi un krustceļi. Rīga: Zvaigzne ABC, 2003. 146. lpp.

¹⁶ Konkrētā mūzika ir skaņu kompozīcijas, kas radītas montējot un pārveidojot ierakstītas dažādas dabas skaņas. Šīs kompozīcijas paņēmieni radās 20. gadsimta 40. gados.

¹⁷ Pjērs Šefers bija franču muzikologs, komponists, akustiķis, konkrētās mūzikas teorētiķis.

¹⁸ *Groupe de Recherches Musicales* bija mūzikas pētniecības grupa, kuru dibinājis Pjērs Šefers 1958. gadā, Parīzē.

¹⁹ Dambis, Pauls. 20. gadsimta mūzikas vēsture: Ceļi un krustceļi. 147. lpp.

²⁰ Fonogeni ir ar fonogrāfu ierakstītas skaņas.

²¹ Torgāns, Jānis. *Mūzika šodien*. 20. lpp.

²² Puantilisms – mūzikas kompozīcijas tehnikas veids, kur vienu skaņu no otras šķir attiecīga garuma pauze, plūstošas melodijas vietā veidojoties skanošiem brīvi lēkājušiem “punktiem”. Tam ir raksturīgs muzikālās domas lakonisms.

²³ Torgāns, Jānis. *Mūzika šodien*. 21. lpp.

Sonoristika mūzikas praksē ienāca apmēram 60. gadu sākumā. Tā ir tehnika, „kuras jēga lielā mērā ietverta nosaukumā, kas cēlies no latīņu vārda *sonorus* ar vairākām savstarpēji saistītām nozīmēm – skanīgs, skanošs, trokšņains. Tās attiecinātas ne tikai uz mūziku, bet jebkādu skaņu avotu. Mūsdienu sonoristika ir universāla skaņas dažādo īpašību izmantošana neatkarīgi no tā, vai skaņu dzied vai runā koris vai atsevišķa balss vai to atskaņo orķestra instrumenti vai rada speciāli skaņas avoti. [...] Sonoristikā skaņas augstums var tikt pasniegts kā pašvērtība, kā skaņas fenomens, kas ne tikai vienkārši iedarbojas uz dzirdi, bet spējīgs izsaukt asociācijas, tēlainus priekšstatus, arī fizisku sajūtu. Sonoristikas aizsācēji ir Klods Debisī (*Claude Debussy*, 1862 – 1918) Rihards Vāgners (1813 – 1883), Modests Musorgskis (1839 – 1881) u.c.”²⁴ Tā, piemēram, rakstot par Ģērga Ligeti (*György Ligeti*, 1923 - 2006)²⁵ skaņdarbu *Atmosfēras orķestrim* (1961), kurā spilgti parādās sonoristikas būtība, tiek rakstīts šādi: „Vienpadsmit minūšu garumā telpā it kā dvesmoja maigas, izplūdušas skaņu substances; tās pastiprinājas un kļūva vājākas; radās te vienā, te otrā instrumentu grupā; brīžam tās ieguva tikko manāmu ritmisko formu, kura tūdaļ pat arī pazuda nekurienē”²⁶.

Pirms sākt runāt par 20. gadsimta franču mūzikas ietekmēm latviešu mūzikā, ir svarīgi raksturot 20. gadsimta sākuma izcilāko krievu komponistu daiļradi, caur kuru ir veidojusies netieša saite starp latviešu un franču mūziku. Lielākā daļa latviešu profesionālās mūzikas aizsācēju ir studējuši Krievijas mūzikas augstskolās, kā arī nereti atradušies tiešā krievu komponistu ietekmē kopš 19. gadsimta beigām. Tādēļ autore ielūkosies tādu komponistu kā Nikolaja Rimskā-Korsakova un Igora Stravinska galvenajās daiļrades līnijās, kuras ir ietekmējušas latviešu profesionālās mūzikas attīstību.

2.2. Nikolaja Rimskā-Korsakova un Igora Stravinska nozīme un ietekmes laikmetīgajā mūzikā.

Krievu komponistu daiļrade 20. gadsimta sākumā ir plaša un daudzveidīga, tā izraisīja dziļu starptautisku sabiedrisku rezonansi, kā arī asu domu pārmaiņu. Vairāku komponistu daiļradē skaidri iezīmējās pagātnes tradīciju turpināšana, nacionālās identitātes meklējumi. Daudzi jauni, vēl nepazīti Rietumu mūzikas impulsi spilgti iezīmējās Igora Stravinska un Nikolaja Rimskā-Korsakova darbos, kuri kļuva par nozīmīgiem

²⁴ Torgāns, Jānis. *Mūzika šodien*. 58 - 59. lpp.

²⁵ Ģērgs Ligeti ir Rumānijā dzimis Ungāru laikmetīgās mūzikas komponists.

²⁶ Житомирский, Д., Леонтьева, О., Мяло, Г. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. С. 26.

stūrakmeņiem visā 20. gadsimta Eiropas mūzikas tālākajā attīstībā. Tie veidoja netiešo saikni starp latviešu un franču mūziku, jo franču impresionistu stila pārmantotība bija svarīga Jāzepa Vītola (1863 – 1948), Jāņa Zālīša (1874 – 1919), Ādolfā Ābeles (1889 – 1967) un citu skaņražu mūzikā.

Nikolaja Rimska-Korsakova (1844 – 1908) daiļrade ir ļoti savdabīga un balstās uz nacionālajām un klasiskām tradīcijām. „Pasaules uztveres harmonija, muzikālās domāšanas skaidrība, smalks māksliniecišķums tuvina viņu Mihailam Gļinkam (*Михаил Глинка*²⁷). Nikolajs Rimskis-Korsakovs ļoti interesējās par tautas daiļradi. Tā atspoguļojas viņa operu daiļradē.”²⁸

Komponists izmanto muzikālās folkloras tēlus un organiski pārvērš dziesmu intonācijas individualizētās melodijās. Nacionālās identitātes meklējumi liek meklēt arī jaunus izteiksmes līdzekļus, skaņkārtas. Harmonijas un instrumentācijas jomā Nikolajs Rimskis-Korsakovs paplašināja un bagātināja to kolorīta iespējas, izveidoja savu harmonisko līdzekļu sistēmu, kuras pamatā ir sarežģītas gammas. Te jaušama spēcīga vēlīnā franču romantisma un impresionisma ietekme.

Igoris Stravinskis (1882 – 1971) ir viens no tiem komponistiem, kuru darbi ir radījuši īstu vakareiro pasāpversumu mūzikā. Savas radošās darbības sākumā komponists vēl balstījās sava skolotāja Nikolaja Rimska-Korsakova stilistikā, bet vēlāk Igoru Stravinski ietekmēja Modesta Musorgska un īpaši Kloda Debisī un Erika Satī daiļrade.²⁹

Komponista Igora Stravinska „izcilākais devums mūsdienu mūzikas attīstībā ir neparastās un negaidītās stilu maiņas, ieskaitot seriālisma tehnikas brīvu izmantojumu.”³⁰

Pūšaminstrumentiem komponists ir sacerējis simfoniju *Kloda Debisī piemiņai* (1920), kurš bija viņa jaunības dienu tuvākais komponists. Šajā Simfonijā pūšaminstrumentiem, Igoris Stravinskis godina Kloda Debisī ar mūziku, kas atgādina krievu tautas stabulētāju kopspēli.³¹

²⁷ Mihails Gļinka ir krievu komponists, Krievijas nacionālās mūzikas pamatlicējs, (1804 – 1857).

²⁸ Spensa, Keita. *Mūzikas enciklopēdija*. Rīga: Zvaigzne ABC, 1995. 133. lpp.

²⁹ Grīnfelds, Nilss, Lija Krasinska. *Vispārējā mūzikas vēsture 2*. Rīga: Zvaigzne, 1985. 65. lpp.

³⁰ Dambis, Pauls. *20. gadsimta mūzikas vēsture: Ceļi un krustceļi*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2003. 7. lpp.

³¹ Grīnfelds, Nilss, Lija Krasinska. *Vispārējā mūzikas vēsture 2*. 97. lpp.

Sava darba *Canticum Sacrum ad honorem Sancti Marci nominis* (1955) otrajā daļā komponists izmanto precīzu divpadsmittoņu sēriju un skaņdarba 4. daļā ir manāmas seriālisma pazīmes, taču 1959. gadā sacerētās *Daļas klavierēm un orķestrim* (*Movements for piano and orchestra*) ir rakstītas izteikti puantiliskā tehnikā. Tajā ir saklausāmas brīvās ritma struktūras, kuras klājas cita pār citu un liecina par avangarda ietekmi.³²

Igors Stravinskis savā daiļradē ir pievērsies arī dodekafonās sērijas izmantojumam. Kā piemērs tam ir *Spreidīkis, uzruna un lūgšana* (*A Sermon, Narrative and Sermon*, 1961), kurā ir apvienojušās komponista stila galvenās tendences: mažora-minora klātbūtne, hromatisma un diatonisma apvienošana.³³

Igora Stravinska aktīvās darbības pēdējos gados viņa daiļradē notika manāmas izmaiņas, jo komponists sāka pievērsties dodekafonās rakstības tehnikai, cenšoties pielāgot seriālās struktūras tonālai domāšanai. Kā piemērs seriālo struktūru izmantojumam ir viņa 1960. gadā radītais *Agons*.³⁴

Divdesmito gadu sākumā Igors Stravinskis deva impulsus daudzu nacionālo skolu komponistiem, ar savu daiļradi pierādot to, ka, pievērsoties senajiem folkloras avotiem, ir iespējams bagātināt nacionālo mākslu. Šajā laika posmā komponists mēģina apvienot krievu tautas motīvus ar modernās mūzikas elementiem.

Dzīvodams Parīzē, Igors Stravinskis sadarbojās ar tādām personībām kā Gabriels Forē³⁵ (*Gabriel Fauré*, 1845 – 1924), Stefans Malarmē³⁶ (*Stéphane Mallarmé*, 1842 – 1898) un Žans Kokto (*Jean Cocteau*, 1889 – 1963)³⁷, kurš ir viņa operas *Ķēniņš Edips* libreta autors.

Jo ciešāki ir kultūras sakari un vispār sakari starp tautām, jo intensīvāka ir savstarpēja garīgo vērtību apmaiņa. Tāpēc arī aizguvumi ir neizbēgams līdzgaitnieks pasaules tautu tuvināšanās un kultūru savstarpējas bagātināšanās procesā. Turpmāk autore ielūkosies tajos mūzikas attīstības procesos, kuri ir veicinājuši latviešu mūzikas ietekmi no

³² Dambis, Pauls. *20.gadsimta mūzikas vēsture: Ceļi un krustceļi*. 123. lpp.

³³ Turpat, 123. lpp.

³⁴ Grīnfelds, Nilss, Lija Krasinska. *Vispārējā mūzikas vēsture 2*. 231. lpp.

³⁵ Gabriels Forē bija franču muzikālā romantisma komponists, pianists, ērģelnieks un skolotājs.

³⁶ Stefans Malarmē bija Franču dzejnieks, viens no simbolisma literatūras aizsācējiem.

³⁷ Žans Kokto bija franču rakstnieks, grafiķis, dizaineris un režisors

franču mūzikas, un, pirmām kārtām, svarīgi būtu ielūkoties 20. gadsimta sākuma un vidus posmā, kad veidojās nozīmīgas ietekmes, tik svarīgas latviešu mūzikai.

2.3. Franču mūzikas ietekmes 20. gadsimta latviešu komponistu darbos

Nikolaja Rimskā-Korsakova skolas estētika, kurā dominējošā bija zemnieku folklorā un senatnē, ietekmējusi latviešu mūzikas tapšanu 19. gadsimtā, tajā veicinot etnoloģisku orientāciju ar episkiem sižetiem. Bet jau 20. gadsimta sākumā „debitēja grupa komponistu, kuru jaunradē akcents pārvietojās no etnoloģiskā uz cilvēka psiholoģisku interpretāciju, ko, protams, veicināja arī simbolsima izpausmes laikmeta dzejā un citās mākslās. Viens no šiem komponistiem ir **Alfrēds Kalniņš** (1879 – 1951) kurš virza jaunradi psiholoģiskas lirikas gultnē, taču apvieno to ar izsmalcinātu dabas vērojumu.”³⁸ komponējis simfoniskos skaņdarbus, klaviermūziku, baletu un kantātes, veidojis tautasdziesmu apdares un rakstījis kormūziku. Alfrēds Kalniņš ir arī pirmās nacionālās operas *Baņuta* (1919) autors, tomēr, par komponista daiļrades pamatžanru uzskatāmas solo dziesmas.

Pirmais pasaules karš un Latvijas valsts nodibināšanās 1918. gadā izrādījās zināma robežzīme arī nacionālās mūzikas attīstībā. Līdz tam bija jau uzkrāti nepārejošas nozīmes skaņdarbi visos galvenajos mūzikas žanros. Šajā laikā sākās latviešu mūzikas līdztiesīga piedalīšanās apmaiņā un sacensībā ar citām kultūrām, tomēr nevar teikt, ka laikposmā starp abiem pasaules kariem tā būtu bijusi intensīva. „Rīgas koncertdzīve gan maz atpalika no kaimiņvalstu metropolēm, tomēr mūzikas jaunrades sfērā izpaudās it kā pašaizsardzības pozīcija, vairīšanās no svešiem iespaidiem, un sekošana jaunākajām norisēm pasaulē nebūt nebija tik dzīva kā citās mākslās.”³⁹ Tā piemēram, „Latvija nekad neiestājās *Starptautiskajā jaunās mūzikas organizācijā*”⁴⁰, kura tika izveidota jau pēc Pirmā pasaules

³⁸ Klotiņš, Arnolds. *Latvijas mūzika (īss vēsturisks pārskats)*. Pieejams:

<http://www.lmic.lv/core.php?pagId=754?pagId=754&id=4489&&subPagId=756&action=showSubPage>
[skatīts 2014, 12. janv.]

³⁹ Klotiņš, Arnolds. *Latvijas mūzika (īss vēsturisks pārskats)*. Pieejams:

<http://www.lmic.lv/core.php?pagId=754?pagId=754&id=4489&&subPagId=756&action=showSubPage>
[skatīts 2014, 12. janv.]

⁴⁰ Starptautiskā jaunās mūzikas organizācija (*International Society for Contemporary Music* (ISCM), 1924) atbalsta un veicina mūsdienu klasiskās mūzikas attīstību, veidojot dažādus starptautiskus klasiskās mūzikas pasākumus, koncertus, festivālus (piemēram, *Pasaules Mūzikas Dienas*).

kara un 20. gados rīkoja plašus jaunās mūzikas festivālus, pārstāvot dalībvalstis. Tāpēc latviešu komponistu kontakti ar ārzemēm bija ļoti epizodiski.”⁴¹

Atgriežoties pie 20. gadsimta pirmajiem gadu desmitiem, „jāatzīst, ka arī tad ietekmīgs latviešu mūzikā joprojām ir franču impresionistu un Aleksandra Skrjabinas⁴² (*Александр Скрябин*, 1872 – 1915) atsvaidzināts vēlinais romantisms.”⁴³ Simbolisma dzejas dziļi iespaidotais **Jānis Zālītis** (1884 – 1943) kora un solo dziesmās dzejas tekstu izvērš daudznozīmīgās muzikālās ainās, kur dominē paplašinātā tonalitātē sakņotas šķautņainas harmonijas. Viņa mūziku dziļi ietekmējis ar simbolismu saistītais 20. gadsimta pirmo gadu desmitu mākslas novatorisms.

Vēlinā romantisma harmoniju iespējas, taču autentiskā tvērumā izsmel arī vairāku simfoniju, operu, kā arī desmitiem liroepisku, gleznainu simfonisku un kameramūzikas miniatūru autors **Jāzeps Mediņš** (1877 – 1947). Viņa jaunākais brālis **Jānis Mediņš** (1890 – 1966), autodidakts un tomēr plašākā vērīena komponists savā paaudzē, ar četrām operām, baletiem, daudziem simfoniskiem un kameransambļu opusiem it kā noapaļo ilgo nacionālā romantisma periodu latviešu mūzikā un ietiecas jaunā stilistiskā teritorijā. Viņa vēlinajos darbos parādās impresionistiskas un pat atonālas krāsas. Jānis Mediņš ir pirmā latviešu baleta *Mīlas uzvara* (1934) autors, pirmā latviešu klavierkoncerta autors (1932, kaut arī savu 1. klavierkoncertu pirmais pirmatskaņoja Volfgangs Dārziņš). Viņš sacer pirmo latviešu *klavieru trio* (1930), izveido jaunu žanru klaviermūzikā - *dainas*⁴⁴. Otrs izcilākais latviešu vokālās lirikas meistars ar 200 solodziesmām. Kopā ar Alfrēdu Kalniņu, Jānis Mediņš liek pamatus latviešu klasiskajai operai (opera *Uguns un nakts*, 1913 – 1919).

Plaša vērīena simfoniķa ceļu veicis **Tāļivaldis Ķeniņš** (1919), Olivjē Mesiāna skolnieks Parīzes Konservatorijā, mācījies arī pie Pola Dikā. Vēlāk ilggadīgs kompozīcijas profesors Toronto Universitātē, Kanādā – astoņu simfoniju, 15 instrumentālu koncertu, pāri par 30 kameransambļu autors. Tāļivalža Ķeniņa mūzikā franču modernisma tendences

⁴¹ Grīnfelds, Nilss, Lija Krasinska. *Vispārējā mūzikas vēsture* 2. 23. lpp.

⁴² Aleksandrs Skrjabin ir Krievu simbolisma mūzikas komponists un pianists, attīstījis ļoti atonālu un disonējoši muzikālo sistēmu.

⁴³ Klotiņš, Arnolds. *Music in Latvia*. Rīga, 2004. Pieejams:

<http://www.lmic.lv/core.php?pagelId=726?pagelId=726&id=4489&&subPagelId=759&action=showSubPage> [skatīts 2014, 14. mar.].

⁴⁴ Ar nosaukumu *Dainas* mēdz apzīmēt tautiska rakstura skaņdarbus.

spēcīgi izpaužas gandrīz visos darbos.⁴⁵ Ļoti plašs un tipiski mūsdienīgs ir komponista izteiksmes arsenāls, viņa tehnisko līdzekļu pielietojums.

„Komponista 40. un 50. gados parādās vēlīnā franču romantisma un impresionisma iezīmes, kuras ir saklausāmas viņa *Otrajā kvartetā klavierēm (Second Piano Quartet)* un *Koncertā četrpadsmit instrumentiem (Concerto for 14 Instruments, 1982)*.⁴⁶

Pēckara desmitgadēs dominē divi, jau 30. gados debitējuši, liela vērīena simfoniķi, Jāzeps Vītola skolnieki. Programmātiska iztēle, postimpresionisks krāšņums, monumentālisms raksturo **Ādolfa Skultes** (1909 – 2000) deviņas simfonijas, bet baletā *Brīvības sakta* (1950) vēlreiz šādā ievirzē mūzikā iestrādāts folkloras meloss. Ādolfa Skultes muzikālā izteiksmībā ir biežāk teorētiski nekā emocionāli elementi: harmoniju nepārtrauktība un Nikolaja Rimskā-Korsakova vēlīno darbu tradīciju pārmantojums orķestrācijā. Bieži temperamentīgo un sparīgo mūziku vada inerce, no viena uz otru darbu klīstoši izstrādāti paņēmieni, modeļi, instrumentācijas principi, harmoniskas secības. Līdzās Ādolfam Skultem ir jāmin **Jānis Ivanovs** (1906 – 1983), kura, jau 30. gados izstrādātais dziļi individuālais mūzikas stils, kas sakņojās vēlīnā romantisma, tautas mūzikas un impresionisma impulsu sintēzē, pēckara desmitgadēs iegūst jaunas dramatisma un monumentālisma dimensijas toreizējā ekspresionisma un neoklasicisma iespaidā. „Visos Jāņa Ivanova darbos var manīt traģisku noskaņu un viņa simfoniskā valodā nenoliedzami jaušama Jāņa Mediņa, arī Jāzeps Vītola darbu ietekme.”⁴⁷ Ar 21 simfoniju, koncertiem un poēmām viņš iegājis vēsturē kā 20. gadsimta otrās puses ievērojamākais latviešu simfoniķis.

Viens no redzamākajiem Jāzeps Vītola skolniekiem šajā periodā bija **Margēris Zariņš** (1910 – 1993), kurš, galvenokārt, darbojās muzikālā teātra un citos ar tekstu saistītos žanros. Viņa jaunradei piemītošā teatrāli konkrētā iztēle, izteiksmīgās žanru un stilu modifikācijas, visdažādākās humora izpausmes ar laiku atrada ceļu arī postmoderni ievirzītā literārā darbībā – uzrakstot 10 stāstu krājumus un vairākus romānus. „Komponists Margēris Zariņš ir viena no savdabīgākajām personībām latviešu kultūrā 20. gadsimta

⁴⁵ Latvijas Mūzikas informācijas centrs. *Tālivaldis Ķeniņš*. Rīga, 2010. Pieejams: <http://www.lmic.lv/core.php?pagelId=722&id=3699&profile=1> [skatīts 2014, 5. janv.].

⁴⁶ Historica Canada. *Talivaldis Kenins*. Canada, 2005. Pieejams: <http://www.thecanadianencyclopedia.com/en/article/talivaldis-kenins-emc/> [skatīts 2014, 22. apr.].

⁴⁷ Latvijas Mūzikas informācijas centrs. *Jāzeps Vītols*. Rīga, 2010. Pieejams: <http://www.lmic.lv/core.php?pagelId=722&id=280&profile=1> [skatīts 2013, 1. okt.].

otrajā pusē. Komponists savu daiļradi iesāka ar kora dziesmām un kantāti, bet jau 30. gados pievērsās operai (*Kungs un spēlmanītis*, 1939) un sacerēja *Klavierkoncertu* (1934), taču vadošo līniju komponista daiļradē iezīmēja opera. *Uz jauno krastu* (1955), pēc Viļa Lāča romāna motīviem, ir veidota pēc klasiskajām operas tradīcijām ar vadmotīvu sistēmu, ārijām, ansambļiem, koriem.⁴⁸ Dažu Marģera Zariņa agrīno darbu stilā saklausāmas ir franču impresionisma atskaņas – piemēram svītas *Grieķu vāze* (1960) harmoniskajā valodā, faktūrā un kolorītā, nenoliedzama ir Igora Stravinska un Karla Orfa ietekme – gan spēlē ar dažādiem žanriem un stiliem un to oriģinālā sintēzē, gan folkloras materiāla izmantošanas paņēmienos.

Marģera Zariņa mūzikā „ir vērojama ietekme no Igora Stravinska neoklasicistiskām ievirzēm un tautas daiļrades izmantošanas paņēmieniem. Kā piemērs ir 1963. gadā radītā *Partita baroka stilā* (*Partita in barocco*, 1963) ar senfranču dzejnieka Pjēra Ronsāra (*Pierre Ronsard*, 1524–1585)⁴⁹ dzeju.”⁵⁰ Tās nosaukums maldina klausītājus, jo komponists citē nevis baroka, bet gan senāku, viduslaiku mūziku. Pirmajā daļā *Variācijas*, izmantota franču truvēra Adāma de la Halla (*Adam de la Halle*, 1237 – 1288) melodija no dziesmuspēles *Robēns un Mariona*. „Autora instrumentu izvēle ir neparasta: līdzās klasiskajiem stīgu instrumentiem, flautām, obojai un arfai, laikmetīgu akcentu piešķir saksofons, basģitāra, ksilofons, zvani, klavieres un džeza sitaminstrumentu grupa.”⁵¹ Marģeris Zariņš eksperimentēja ar stiliem, žanriem, laikmetiem, nacionālo kolorītu, to savdabīgu pretstatījumu vai polistilistisku apvienojumu, jauniem, neparastiem žanriskiem meklējumiem.

Stilistiska atdzīvošanās un neprognozējamība latviešu mūzikā sākās „līdz ar jaunas, 60. gados izglītojušās komponistu paaudzes uznākšanu. Tas bija laiks, kad Rietumeiropā pēckara avangardisms jau sevi izsmēla un deva vietu kārtējam neoromantismam jeb plašāk – postmodernismam.”⁵²

⁴⁸ Torgāns, Jānis. *Mūzika šodien*. 185. lpp.

⁴⁹ Pjērs Ronsārs bija 16. gadsimta franču dzejnieks, viens no zīmīgākajiem Renesanses dzejniekiem.

⁵⁰ Torgāns, Jānis. *Mūzika šodien*. 187. lpp.

⁵¹ Miķelsone, Anita. *Marģeris Zariņš*. Rīga, 2005. Pieejams:

<http://www.letonika.lv/groups/default.aspx?r=248&q=Ziedonis%20Imants&id=2676379&g=1> [skatīts 2014, 17. mar.].

⁵² Klotiņš, Arnolds. *Latvijas mūzika*. Rīga, 2004. Pieejams:

<http://www.lmic.lv/core.php?pagelId=726?pagelId=726&id=4489&&subPagelId=759&action=showSubPage> [skatīts 2014, 4. janv.].

Ar priekšklasicisma mūzikas formu un žanru poetizāciju vairākās oratorijās modernu neoromantismu pieteica komponists **Pauls Dambis** (1936), kurš ir viens no pazīstamākajiem mūsdienu latviešu klasiskās mūzikas komponistiem. Viņa skaņu partitūras norāda uz padziļinātu interesi par latviešu tautas mūziku un toņkārtu radošo sintēzi tautas mūzikas studijās. Paula Dambja vārds latviešu mūzikā pirmām kārtām saistīts ar jaunā folkloras viļņa aizsākšanu, un viņa daiļradē skaidri iezīmējas divas noteicošās vadošās tematiskās līnijas. Pirmajā no tām komponists turpina kopt mūsu mūzikas nacionālo tradīciju folkloras apgūvē. Pie tās pieder *Kurzemes burtnīca* (1967), kas itin kā uzspirdzina mierīgo, tautiski maigo folklorisko opusu plūdumu.⁵³ Lai arī Pauls Dambis te radoši attīsta tās tradīcijas, kas sakņojas Ādolfā Ābeles vai Emila Melngaiļa apdarēs, nevar nepamanīt Paula Dambja koncepcijas neapšaubāmo oriģinalitāti. Klasiskā pieejā tautas daiļrade itin kā reprezentē kādu tautiski nacionālu kopību un rāda mums tautas senatni kā stihiski kolektīvu dabisku organismu – viengabalainu, nesašķeltu. Romantiskā koncepcija jau vairāk sliecas izpaust savu personisko nožēlu par šo aizejošo, ziedošo veselumu. „Otrs komponista Paula Dambja daiļrades tematiskais atzars veidojas no Renesanses. Šo divu tematisko pamatlīniju – folkloras un Renesanses sadūrē 1983. gadā izveidojas jauns, neparasts darbs ar tautasdziesmu vārdiem. *Concerto-fantasia on in nomie Albrecht Düreri* (*Koncerts fantāzija Albrehta Dīrera piemiņai*, 1983) jauktam korim, klavierēm, sitaminstrumentiem un diaprojekcijai.”⁵⁴

Paula Dambja radošais fenomens balstās uz tautas teicēju intonāciju sadarbību, melodijas motīvu variēšanu, saucienu intonāciju īpatnējo skanējumu un ieražu izdarībām. Pastiprināta interese veltīta jau iepriekš minētajai Renesanses laika mākslai. Skaņraža instrumentālajā kamermūzikā bieži noteicoša ir spēles dramaturģija un komponista kora mūziku raksturo intelektuāla pieeja muzikālajam materiālam, tā tautas vārdiem izskan tēlaini saturiskos un muzikāli stilistiskos kontrastos.⁵⁵

„Vispildtāk franču mūzikas ietekmes parādās Paula Dambja klavierdarbos: 3. *Sonāte*, *Etīdes klavierēm* un *Spēles 2 klavierēm*, kuros ir saklausāmas Morisa Ravela vēlīno

⁵³ Silabriedis, Orests. *Alķīmiķis ar ganu zēna balsi: Komponistam Paulam Dambim – 70*. Mūzikas Saule. Nr. 3, 2006. 16. lpp.

⁵⁴ Zemzare, Ingrida. *Paula Dambja spēles*. Rīga: Liesma, 1990. 34. lpp.

⁵⁵ Silabriedis, Orests. *Alķīmiķis ar ganu zēna balsi: Komponistam Paulam Dambim – 70*. Mūzikas Saule. Nr. 3, 2006. 16. lpp.

darbu atsauces. Kā arī, komponistam pieder pirmais aleatorais latviešu kora darbs *Jūras dziesmas* (1971).”⁵⁶

Muzikāla domātāja klātbūtne ir arī **Pētera Vaska** (1946) mūzikas spēks. „Viņa valodai nav svešs ne barokāls kontrastu sastrēdinājums, ne sonorikas iedarbības tiešums. Pētera Vaska mūzika tiecas ar visiem mūsdienu mūzikas paņēmieniem parādīt laikmeta lielākās problēmas, brīdinot par draudiem dabai un garīgumam.”⁵⁷ Dabas skaistums - to komponists vistiešāk zīmē skaņdarbos, kas saistīti ar gadalaikiem (*Baltā ainava* (1980), *Rudens klaviermūzika* (1981), *Vasaras dziedājumi* (1984), *Pavasara sonāte* (1995)). Dabas klātbūtne plašākā nozīmē visbiežāk izteikta putnu balsīs. Kā vēlviens nozīmīgs tēlu loks, komponistam ir putni - laika, dzīvības un dabas simbols, arī sirdsapziņas un brīvības tēls, atgādinājums par ekoloģiskajām briesmām. Šajā tēlu lokā ir redzamas ietekmes no franču komponista Olivjē Mesiāna, kurš ir uzrakstījis Putnu katalogu (*Catalogue d'oiseaux*, 1956-1958), „kurā ir mēģinājumi nevis imitēt, bet konkrētu putna dziesmu izmantot kā muzikāli saturisku modeli.”⁵⁸ Tomēr pretstatā Olivjē Mesiāna daiļradei Pētera Vaska mūzikā nav neviena putna dziedājuma citāta. Putnu motīvi sastopami komponista skaņdarbos *Mūzika aizlidojošiem putniem*, *Pavasara mūzika*, *Ainava ar putniem*, *Sonātē flautai*, *Dzīvības balsis* un *Otrajā simfonijā*.

Komponista daiļrade attīstās divos virzienos – no vienas puses viņš turpina kopt klasiskos neoprogrammatiskos žanrus, no otras puses, komponists meklē jaunas, alternatīvas idejas, iekļaujoties librožanru sfērā. Viņa mūzikā ir gan barokāli kontrasti, gan sonorikas un romantikas ietekmes. Kora mūzikā „Pēterim Vaskam ir raksturīgi pakļaut tekstu strukturālām pārveidēm un pasniegt to kā svaigu, episku vēstījumu. Tāpēc pat nelieli kora darbi bieži atgādina eposa fragmentus, bet izvērstie – sasniedz traģēdiskas katarses spriegumu.”⁵⁹

CD Review uzskata, ka: „Pētera Vaska mūzikas būtību nosaka viņa kā latvieša gūtā pieredze Krievijas okupētajā Latvijā, komponista dabas mīlestība un rūpes par pasaules

⁵⁶ Zemzare, Ingrīda. *Paula Dambja spēles*. Rīga: Liesma, 1990. 37. lpp.

⁵⁷ Torgāns, Jānis. *Latviešu mūzikas virsotnes*. Rīga: Zinātne, 2010. 45. lpp.

⁵⁸ Liepiņa, Ieva. *Pēteris Vasks*. Pieejams:

<http://www.lmic.lv/core.php?pagelId=726?pagelId=726&id=4481&&subPagelId=759&action=showSubPage> [skatīts 2014 3. apr.].

⁵⁹ Zemzare, Ingrīda, Guntars Pupa. *Jauno mūzika pēc divdesmit gadiem*. Rīga: Jumava, 2000. 34. lpp.

ekoloģiju.”⁶⁰ Viņa galvenie tēmu loki ir tautas liktenis, dzimtā zeme un mūzikas jēga. Caur savu mūziku, Pēteris Vasks cenšas runāt par laikmeta lielajām eksistenciālajām problēmām. „Visur notiek mūžīgā cīņa starp tumsu un gaismu. To es arī cenšos sludināt savās skaņās un par to stāstīt. Jaunības maksimālismā uzskatīju, ka skaistais spēs izglābt pasauli, tagad es domāju, ka skaistais palīdzēs noturēt pasauli līdzsvarā.”⁶¹

Neskatoties uz to, ka skaņradis ir apguvis un savā valodā sintizējis dažādas 20. gadsimta kompozīcijas tehnikas, viņa mūzikā dominējošais ir „vēlme apliecināt harmoniskas pasaules izjūtas nepieciešamību, atjaunot klasiskās mūzikas valodas vērtības un piešķirt tām jaunu skaņējumu. Nereti izcīnot to līdz galējai sprieguma pakāpei veidotā, asiem konfliktiem piesātinātā mūzikas dramaturģijā (piemēram, *Vēstījums, Koncerts čellam ar orķestri, 2. simfonija*), vai arī meklējot risinājumu iekšējas dinamikas un emocionālas spriedzes pilnās meditācijās (piemēram, *Musica dolorosa, 1. Simfonija Balsis*, koncerts vijolei un stīgu orķestrim *Tālā gaisma, Viatore* stīgu orķestrim).”⁶²

Pēteris Vasks apstiprina, ka viņa mūzika „netiek sacerēta abstrakti – tā vienmēr ir orientēta uz konkrētiem atskaņotājiem, un darba procesā autors domā par potenciālajiem interpretiem.”⁶³

Par dominējošo tendenci Pētera Vaska daiļradē varam atzīmēt tieksmi uz viendaļību arī izvērstās kompozīcijās. Tendence „sakausēt ciklu viendaļas uzbūvē vēsturiski parādījās jau 19. gadsimtā (Ferenca Lista u.c. komponistu skaņdarbos) un aktīvi attīstījās 20. gadsimtā.”⁶⁴ Šeit veidojas analogija ar mūsdienu cilvēcei raksturīgu tendenci – pēc iespējas īsākā laika posmā paspēt izdarīt vairāk, nepārtraukti un bez apstājas tiekties uz priekšu.

⁶⁰ Liepiņa, Ieva. *Pēteris Vasks*. Pieejams:

<http://www.lmic.lv/core.php?pagelId=726?pagelId=726&id=4481&&subPagelId=759&action=showSubPage> [skatīts 2014. 3. apr.].

⁶¹ Rozentāle, Ieva. Pētera Vaska uguns. *Mūzikas Saule*. Nr. 6, 2003. 6-11. lpp.

⁶² Zemzare, Ingrida, Guntars Pupa. *Jauno mūziku pēc divdesmit gadiem*. Rīga: Jumava, 2000. 35. lpp.

⁶³ Liepiņa, Ieva. *Pēteris Vasks*. Pieejams:

<http://www.lmic.lv/core.php?pagelId=726?pagelId=726&id=4481&&subPagelId=759&action=showSubPage> [skatīts 2014. 3. apr.].

⁶⁴ Rozentāle, Ieva. Pētera Vaska uguns. *Mūzikas Saule*. Nr. 6, 2003. 6-11. lpp.

Vaska spēks, „īstā teritorija un mājas ir drāma (varbūt pat traģēdija) – arī personiskās pieredzes dēļ (vairāku tuvinieku un kolēģu pāragra aiziešana mūžībā).”⁶⁵ Viņa mūzikā valda disharmonija, pretrunu mezglojumi, alkas pēc gaismas un likteņa triecieni, šaubas, izmisums un tukšums. Lai atmodinātu klausītājus, komponists piedāvā smagus tēlus un noskaņas. „Distance, kāda Vaska ceļa sākumā mūzikas valodas ziņā bija starp viņu un daudziem citiem latviešu komponistiem, gadu gaitā izlīdzinājusies, starpība laikmetiskās izteiksmes ziņā mazinājusies. Nav mazinājusies Vaska mūzikas svelošā individualitāte, cīnītāja gars, spriegums un patiesīgums.”⁶⁶

Savos darbos komponists bieži runā par lielām, stabilām parādībām. Par dabu, par putniem un puķēm, par dzīvību un iznīcību, par labā un skaistā vienotību un nedalāmību, par cilvēka neatkārtojamību, par pasauli un tās pretrunīgumu. Dabas tēlu un īpaši putnu tematika, balsis un tēli Vasku neapšaubāmi tuvina Olivjē Mesiāna darbu garīgajai, arī reliģiskajai ievirzei un tematiskajam lokam. Ar savām partitūrām Pēteris Vasks 90. gados ir kļuvis par vienu no pasaulē pazīstamākajiem latviešu komponistiem. Visbiežāk viņu pieskaita pie tā sauktā jaunā garīguma pārstāvjiem.

2.4. Franču romantisma, impresionisma un spektrālisma iezīmes latviešu laikmetīgajā mūzikā.

Mūzikā romantisms kā pastāvīgs virziens izveidojās 19. gadsimta pirmajā pusē. Vēršoties pret klasicisma racionālismu, romantisma komponisti priekšplānā izvirzīja jūtu dzīvi, tiem bija ciešs sakars ar nacionālās atbrīvošanās kustībām, viņi vēsās pie folkloras kā nozīmīga mākslas avota. Romantisma stila īpašība ir tendence sintezēt dažādus mākslas veidus, kas izpaudās galvenokārt operā, programmatiskā mūzikā.⁶⁷

19. gadsimta romantisms ietekmēja jaunās latviešu komponistu skolas veidošanos, un arī mūsu mūzikā ienāca folkloras tēlu romantisks traktējums.

Mūziķu romantiķu daiļradē lielākā nozīme bija lirikai, lirisko elementu tiešai un individualizētai izteiksmi, jūtu psiholoģiskās attīstības detalizētai atklāsmi. Ar liriku nereti savijās fantastika kā radošā gara nepiespiesta rotaļa, iztēles un izziņas brīvība. Ar to

⁶⁵ Liepiņa, Ieva. *Pēteris Vasks*. Pieejams: <http://www.lmic.lv/core.php?pageId=726?pageId=726&id=4481&&subPageId=759&action=showSubPage> [skatīts 2014. 3. apr.].

⁶⁶ Rozentāle, Ieva. Pētera Vaska uguns. *Mūzikas Saule*. Nr. 6, 2003. 6-11. lpp.

⁶⁷ Ross, Aleks. Viss cits ir troksnis. Rīga: Jāņa Rozes apgāds, 2012. 230. lpp. 645 lpp.

saistījās daiļā un neglītā, labā un ļaunā pretnostatīšana. Romantiķu daiļrade aktīvi veicināja vokālās lirikas, operas un instrumentālās miniatūras attīstību (it īpaši klaviermūzikā). Vērojama nosliece apvienot nelielus skaņdarbus ciklos ar kopīgu ieceri. Izvērsto formu traktējumā raksturīga atsevišķu tēlu kontrastu izcelšana, vienlaikus apliecinot to vienotību.

Nozīmīgu lomu ieņēma arī simfoniskā mūzika. Kā apgalvo Ludvigs Kārklīšs: „Par latviešu simfoniskās mūzikas sākumu uzskata 1880. gadu, kad latviešu profesionālās mūzikas pamatlicējs Andrejs Jurjāns bija radījis divas simfoniskās partitūras – *Simfonisko Allegro* un *Latvju Vispārējo dziesmu svētku maršu*.”⁶⁸

Uz šo sākuma posmu attiecas Andreja Jurjāna, Emīla Dārziņa, kā arī Jāzepa Vītola simfoniskie skaņdarbi. „Nomainot 80. gados valdošās Vāgnera, Brāmsa skolas Vācijā, Franka, Sen-Sānsa – Francijā, Verdi – Itālijā, Čaikovska skolas ietekmi Krievijā, izveidojās jauni radošie virzieni: Kloda Debisī impresionisms Francijā, Sergeja Skrjabinas simbolisms Krievijā, jaunas tendences simfoniskās mūzikas daiļradē Vācijā un Austrijā.”⁶⁹

Gan Klods Debisī, gan Moriss Ravelis bieži pievērsās senajām skaņkārtām (piemēram, pentatonikai⁷⁰). Abu komponistu radītie darbi apdzied cilvēka dabiskos, reizēm dziļi dramatiskos pārdzīvojumus, taču biežāk atspoguļo līksmo dzīves uztveri. Viņu sacerējumu vairums it kā no jauna atklāj klausītājiem brīnišķīgo, poētisko dabas pasauli, kas gleznota smalkām skaņu krāsām.⁷¹

20. gadsimta Latvijā dzīvojošo komponistu darbībā dominē klasiski romantisko principu izmantojums, un, kaut arī vairāku skaņražu partitūrās sastopamas aletatorika, sonorika, dodekafonija, tomēr modernisms kā visaptverošs konceptuāls komplekss netiek pārstāvēts.

Rietumeiropas 19. gadsimta 2. puses vēlīnā romantisma mūzika aptver ļoti plašu izteiksmes diapazonu: no trausli izsmalcinātām instrumentālām miniatūrām līdz operām un simfonijām ar tēlu asiem konfliktiem, dramatiskām sadursmēm. No šīm romantisma mākslas galējībām izaug divi jauni mūzikas stili – impresionisms (19. gadsimta 90. gadi – 20. gadsimta sākums) un ekspresionisms (20. gadsimta 90. gadi – 20. gadsimta pirmais

⁶⁸ Kārklīšs, Ludvigs. *Simfoniskā mūzika Latvijā*. 9. lpp.

⁶⁹ Darkevics, Arvīds. *Latviešu mūzika. Raksti par mūziku*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1964. 13. lpp.

⁷⁰ Pentatonika ir skaņu secība, kas ietver piecas pakāpes vienas oktāvas robežās.

⁷¹ Leviks, Boriss. *Ārzemju mūzikas literatūra*. 214. lpp.

ceturksnis). Šie stili rada spilgtus, savam laikam raksturīgus darbus un būtiski ietekmē arī tālākā gadsimta mūzikas gaitu.

Muzikālais impresionisms izauga uz franču mākslas nacionālo tradīciju pamata. Tas izpaudās Kloda Debisī un Morisa Ravela darbos franču tautas mākslas saistījumā ar laikmetīgo literatūru un glezniecību. Par vistuvāko parādību, kas tieši sagatavoja muzikālo impresionismu, ir laikmetīgā franču dzeja (tajā laikā izvirzījās impresionistiem tuvais dzejnieks Pols Verlēns), kuras ietekme jūtama galvenokārt Kloda Debisī un Morisa Ravela agrīnajos darbos (vēlāk šī ietekme ir jūtama arī 20. un 21. gadsimta dažu latviešu komponistu darbos, piemēram, Gundegas Šmites radītajā *Tierra De Luz, Cielo De Tierra (Gaismas zeme, zemes debesis, 2004)*, kurā ir Pola Verlēna teksti), bet bez gleznieciskā impresionisma iespaids uz Kloda Debisī daiļradi bija plašāks.⁷²

„Mākslinieku un komponistu impresionistu daiļradē jaušama radniecīga tematika: raksturīgas žanra ainas, portretu skices, taču sevišķu vietu ieņem ainava. Daiļrades metodē, impresionisma mūzika tiecas atklāt pirmo tiešo parādības iespaidu, tāpēc impresionistiem raksturīga nosliece uz miniatūrām formām (romance, klavieru vai orķestra miniatūra brīvi improvizatoriskā rakstības manierē).”⁷³

Impresionisms mūzikā radās arī kā tieša opozīcija pret novecojušajām, bet cieši sakņotām „akadēmiskām” tradīcijām Francijas mūzikā. Pirmais un visredzamākais šā virziena pārstāvis bija Klods Debisī un komponists, kas daudzējādā ziņā turpināja viņa daiļrades centienus, bet tajā pašā laikā atrada savu oriģinālo attīstības ceļu, bija Moriss Ravel. Tomēr, neraugoties uz kopīgajiem daiļrades avotiem un māksliniecisko vidi, abu komponistu jaunrade bija stipri individuāla. Tas izpaudās tēmu un sižetu izvēlē, viņu attieksmē pret nacionālo folkloru un daudzās svarīgās stila īpatnībās.

Latviešu mūzikā impresionisma un postimpresionisma atbalsis vistiešāk jūtamas tajos darbos, kuros atveidoti vizuāli, it kā skatāmi tēli: Jāzeps Vītola svītā *Dārgakmeņi*, Jāņa Mediņa *Trešajā svītā* (daļā *Latgale*), Ādolfa Skultes tēlojumā *Viļņi*, un Jāņa Ivanova simfoniskajos tēlojumos *Zilie ezeri*, *Padebešu kalns*, *Varavīksne*, bet par šo komponistu ietekmēm sīkāk tiks runāts trešajā nodaļā.

⁷² Leviks, Boriss. *Ārzemju mūzikas literatūra*. Rīga: Zvaigzne ABC, 1979. 207. lpp. 278 lpp.

⁷³ Leviks, Boriss. *Ārzemju mūzikas literatūra*. 208. lpp.

Kā nozīmīga ietekme laikmetīgās mūzikas attīstībā ir jāmin arī **spektrālā mūzika**, kuras raksturīgs paraugs ir Žerāra Grizē (*Gérard Grisey*, 1946 – 1998) instrumentālais cikls *Les Espaces acoustiques*, kura atskaņošanai ir vajadzīga pusotra stunda. „Bieži vien spektrālā mūzika nav tālu no Kloda Debisī un Morisa Ravela dziedošajām, zaigojošajām tekstūrām.”⁷⁴

Mūzikas vēstures kontekstā nozīmīgs ir fakts, ka spektrālā mūzika jeb spektrālisms ir attīstījies Francijā. Franču mūzikā jau izsenis centrālā vērība tikusi pievērsta harmoniskajam un tembrālajam kolorītam, krāsai un krāsainībai jeb vispārinot – skanējumam, kas nereti uzlūkots kā pašvērtība, lieta par sevi (Hektors Berliozs, Klods Debisī, Olivjē Mesiāns u.c.).

Kā teicis franču komponists Tristans Mirajis (*Tristan Murail*, 1947): „Spektrālisms ir estētika, nevis stils; – attieksme, nevis tehniku kopums (jēdzienu spektrālā mūzika 1979. gadā publicētā rakstā ieviesa komponists un filozofs Īgs Difūrs (*Hugues Dufourt*, 1943), lai gan jāteic, ka vairums šī virziena pārstāvju to uzskata par neatbilstošu un šauru).”⁷⁵

Kā raksta komponists un mūzikas zinātnieks Jānis Petraškēvičs, „pagājušā gadsimta 70. gadu sākumā Tristans Mirajis, Žerārs Grizē, Mišels Levinā un Īgs Difūrs nodibināja *Groupe de L' Itinéraire* – komponistu domubiedru kopu, ko vienoja interese par jauno kompozīcijas veidu. Vēršoties pret seriālo tradīciju ar tās koncepciju par skaņu kā kombinatoriski manipulējamu priekšmetu, viņi tiecās skaņu uzlūkot kā dzīvu organismu ar dzimšanas brīdi, dzīvi un nāvi. Tādejādi tieši skaņa un tās iekšējās kvalitātes kļuva par pamatmateriālu, atsakoties no skaņu šūnām, motīviem, sērijām un citiem pazīstamiem pamatmateriāli veidiem.”⁷⁶ Spektrālisma izcelsme cieši saistāma ar jauno tehnoloģiju un datoru attīstību, jo spektrālās mūzikas rakstībā vienmēr ir pirmskompozicionālā darba fāze, kurā komponists ar datoru analizē izvēlēto skaņmodeļu struktūru (spektru, kas ietver virsskaņas un to intensitāti; virsskaņu evolūciju laikā; un izskaņu). Iegūtā detalizētā informācija tiek izmantota gan skaņdarba izveidē (Tristana Miraija agrīnajos darbos skaņdarba forma bija identiska izvēlētam pamatmateriāla – skaņas modeļa faktūrai).

⁷⁴ Ross, Alekss. *Viss cits ir troksnis*. 465. lpp.

⁷⁵ Deliège, Irène, Max Paddison. *Musique contemporaine: Perspectives théoriques et philosophiques*. Wavre: Editions Mardaga, 2001. 19. lpp.

⁷⁶ Faucher, Anne-Marie. *La mélodie française contemporaine : transmission ou transgression?*. Paris: Univers musical, 2010. 28. lpp.

Viena no *Groupe de L'itinéraire* pamatpieejām spektrālisma veidošanās gados bija iezīmīgu harmonisko krāsu meklēšana, vēršoties pret seriālisma harmonisko vienveidību un šķietamo neiezīmību, pelēcību (būtisks inspirācijas avots bija Morisa Ravela un Olivjē Mesiāna harmonijas). „Lai gan spektrālisms nav sistēma un tādējādi nav tieši pielīdzināms tonālajai sistēmai”⁷⁷, tas tomēr no jauna pievēršas funkcionalitātes problēmai un harmonijas hierarhijai. „Pagājušā gadsimta 50. - 60. gados – seriālisma dominances laikā – uzskatīja, ka konsonances/disonances pretstatījums ir zaudējis nozīmi. Spektrālās mūzikas komponisti, pētot skaņu struktūras un to psihoakustisko iedarbību uz klausītāju, no jauna uzsver intervālu, arī tembru atšķerīgos sarežģītības līmeņus. Tādējādi paveras iespēja strādāt ar niansētām spriegumpakāpēm, daudzveidīgi ceļot starp dažādiem tembromharmoniskiem poliem. Bieži izmantots pretstatu pāris – harmonisks spektrs/inharmonisks spektrs.”⁷⁸

Galvenā formālā koncepcija spektrālismā ir process – pakāpeniska pāreja no viena muzikāla stāvokļa citā. Jāuzsver spektrālistu attieksme pret mūzikas laiku: kontrastā seriālās stilistikas fragmentārisms šeit saskaramies ar stieptu laikizjūtu.⁷⁹

No spektrālās mūzikas ietekmējušies ir tādi latviešu laikmetīgās mūzikas komponisti kā Gundega Šmite, Jānis Petraškevičs, Andris Dzenītis un Rolands Kronlaks. Lai gan neviens no viņiem nav spektrālists, savdabīgais mūzikas stils kompozīcijas studiju un daiļrades procesā viņus nav atstājis vienaldzīgus.

Rolandam Kronlakam spektrālisms simpatizē jau izsenis, un tā būtībā viņš iedziļinājies ilgi un pamatīgi. Viņaprāt, jebkura jauna mūzikas stila rašanās saistīta ar divām niansēm: vai nu sava ceļa meklējumiem, ignorējot bijušo, vai arī tieši tajā balstoties. Viņš pārliecinājies, ka „spektrālismā svarīgs ir process. Komponists izdomā trajektoriju, kā no viena spektrālā stāvokļa (piemēram, trokšņa jeb haosa) pāriet uz harmonisko spektru. Tāpat var variēt instrumentu skaitu, reģistrus.”⁸⁰

⁷⁷ Fineberg, Joshua. *Spectral music: history and techniques*. New York: Overseas Publishers association, 2000. 38. lpp.

⁷⁸ Fineberg, Joshua. *Spectral music: history and techniques*. New York: Overseas Publishers association, 2000. 38. lpp.

⁷⁹ Turpat.

⁸⁰ Nedzveckā, Sandra. *Spektrālā mūzika: Baudījums un attieksme*. Rīga, 2014. Pieejams: <http://klasika.latvijasradio.lv/lv/raksts/bolero/spektrala-muzika-baudiijums-un-attieksme.a32824/>, [skatīts: 2014, 12. apr.].

Spektrālismu komponists Andris Dzenītis sauc par dabiskāko no laikmetīgās mūzikas virzieniem. „Neviena cita mūzikas tehnika taču nav tik izteikti balstīta dabas resursos! Tēlaini sakot, spektrālisms veidojas no dabas līdzekļiem, no mūzikas DNS kodola, virstoņu rindas. Tā ir dabiski skaista mūzika, taču jebko skaistu, protams, var sabojāt zināšanu trūkuma dēļ.”⁸¹

Jāņa Petraškeviča, Santas Ratnieces un Gundegas Šmites tembrāli krāsainajā mūzikā ir gan spektrālismam raksturīgais gars, gan attieksme.

⁸¹ Nedzveckā, Sandra. *Spektrālā mūzika: Baudījums un attieksme*. Rīga, 2014. Pieejams: <http://klasika.latvijasradio.lv/lv/raksts/bolero/spektrala-muzika-baudiijums-un-attieksme.a32824/>, [skatīts: 2014, 12. apr.].

3. JAUNĀ MŪZIKA LATVIJĀ PĒC 1945. GADA

20. gadsimts ir vēsturisku pārmaiņu un apvērsumu laikmets. Otrais pasaules karš un ar to saistītā Latvijas pievienošana Padomju Savienībai ienesa lielas pārmaiņas valsts kultūras dzīvē un mūzika tika pakļauta sociālistiskās partijas ideoloģijai un cenzūrai. Tika atbalstīti režīmu slavinoši darbi, un ilgu laiku tika liegta iespēja brīvi paust savu domu un viedokli. Eiropā pēc Otrā pasaules kara, paātrinās mākslas attīstības procesi, kļūstot sarežģītāki. Veidojas idejas par „Tīro mākslu”, attīstās impresionisms un ekspresionisms, veidojot jaunus izteiksmes paņēmienus un jaunas skaņu organizēšanas sistēmas”.⁸²

Stilistiska atdzīvošanās un neprognozējamība latviešu mūzikā sākās līdz ar jaunas, 60. gados izglītojušās komponistu paaudzes parādīšanos. 60. un 70. gados daudz straujāk veidojās arī dažādi stilistiski virzieni, komponisti centās organiski sintezēt klasiskās un mūsdienu kompozīcijas tehnikas. Meklējot jaunas izteiksmes krāsas, „šie komponisti sāka izmantot sarežģītākas, divpadsmit pakāpju skaņkārtas, asi disonējošas saskaņas, visdažādākās struktūras akordus. Daudzi mēģināja izmantot arī dodekafonijas tehniku.”⁸³ Padomju komponisti pievērsās arī citiem 20. gadsimta tehnikas veidiem, piemēram, seriālismam, aleatorikai un sonoristikai, un izmantoja agrāk maz izpētītus folkloras elementus savos darbos.⁸⁴

Latviešu profesionālās mūzikas attīstība aizsākās laikposmā, kad pasaules mūzikā dominējošā strāva bija romantisms. Tātad – 19. gadsimta otrā pusē. Sākumā, gadsimtu mijā, būtisks bija salīdzinājums ar klasicismu, tā harmonisko, objektīvo mākslu. Romantisms daudz asāk izjuta ideālu un īstenības neatbilstības traģiku, daudz personiskāk, subjektīvāk pārdzīvoja pasaules sāpes, netaisnību, pretrunas. Šie saturiskie motīvi, mākslinieciskās koncepcijās visu 19. gadsimtu bija aktuālas, taču blakus tām ir arī daudzas citas idejas, tēmas.

Pēckara desmitgadēs visu mūzikas dzīvi noteica politiskie vadītāji, kuru rīkojumi bija jāpilda arī radošajām savienībām – Komponistu savienībai un Mūzikas padomei. Tika pasūtīti valstij vajadzīgi, vienīgās partijas režīmu slavinoši darbi – oratorijas, kantātes, dziesmu cikli un simfonijas. Autori radoši pilnveidoja savu individuālo stilu un panāca augstu muzikālo kvalitāti: lai arī šo skaņdarbu nosaukumi un teksti atbilda ideoloģiskajām

⁸² Torgāns, Jānis. *Mūzika šodien*. 6. lpp.

⁸³ Turpat, 146. lpp.

⁸⁴ Darkevics, Arvīds. *Latviešu mūzika. Raksti par mūziku*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1964. 112. lpp.

prasībām, tomēr skaņdarba mūzika ļāva klausītājiem saprast tā īsto jēgu. „Tādu kompozīciju atskaņošana bija iespējama arī tādēļ, ka oficiālajās pieņemšanas komisijās bieži vien nebija neviena mūzikas speciālista, kurš varētu adekvāti saprast mūzikas valodu.”⁸⁵

Kopumā padomju ideoloģijas prasības akcentēja lielo, monumentālo mūzikas formu nepieciešamību. „Ar to ir daļēji izskaidrojams fakts, ka gandrīz vai visi komponisti ir vairāk vai mazāk pievērsušies arī simfonijas vai oratorijas (kantātes), operas vai baleta žanram.”⁸⁶ Kaut arī komponisti, tāpat kā tēlnieki vai gleznotāji, bija spiesti līgumdarbos izpildīt varas oficiālās prasības, svarīgākais bija saņemt atļauju citu, bez pasūtījuma tapušo skaņdarbu atskaņošanai un legalizācijai. Tie tika saukti par eksperimentāliem. Tomēr klausītāji arvien atšķīra sev derīgo no uzspiestā un svešā.⁸⁷

Desmitgadē pēc Latvijas neatkarības atjaunošanas arī mūzikas dzīvē notika straujas pārmaiņas. Lielo pārvērtību laikā tieši mūzika bija tā, kas vienoja tautu, un vēlākajos gados atbrīvošanās process kopumā ieguva „dziesmotās revolūcijas” apzīmējumu. Cauri visiem sarežģītajiem sociālpolitiskajiem laikiem pusotru gadsimtu tieši dziesmusvētku tradīcijai ir bijusi vienojošā, iedvesmojošā nozīme.⁸⁸

Baltijas valstīm ļoti nozīmīgi bija tautas mūzikas festivāli, kuri vienoja, stiprināja un atgādināja par nacionālajām tautas vērtībām. Šajā laikā aktīvāka kļuva arī dažādu tautas mūzikas ansambļu darbība un tika meklēta gan muzikālā, gan saturiskā identitāte. Nozīmīgi pētījumi tika veikti arī tautas mūzikas instrumentu pētniecībā un iedzīvināšanā.⁸⁹

20. gadsimta 60. gados izvirzījās divas šķietami nesavienojamas tendences mūzikas izteiksmes līdzekļu attīstībā. No vienas puses, radikāls pavērsiens uz vislaikmetīgākajiem līdzekļiem (dodekafonija, sonorika un aleatorika) ar vienlaicīgu atteikšanos no folkloras elementu lietošanas (Jānis Ivanovs, Romualds Kalsons). No otras puses, bija vērojama tieksme uz tā saukto polidiatoniku, jeb pievērsanos visnenākajiem, arhaiskajiem mūzikas folkloras slāņiem vai arī to stilizācijai (Pauls Dambis, Pēteris Plakidis).⁹⁰

⁸⁵ Austra, Avotiņa, Daina Blūma. *Latvijas kultūras vēsture*. 398. lpp.

⁸⁶ Turpat.

⁸⁷ Grīnfelds, Nilss, Lija Krasinska. *Vispārējā mūzikas vēsture 2*. 92. lpp.

⁸⁸ Austra, Avotiņa, Daina Blūma. *Latvijas kultūras vēsture*. 439. lpp.

⁸⁹ Kārklīšs, Ludvigs. *Simfoniskā mūzika Latvijā*. Rīga: Liesma, 1990. 23. lpp. 465 lpp.

⁹⁰ Kārklīšs, Ludvigs. *Simfoniskā mūzika Latvijā*. 15. lpp.

Jaunie komponisti cenšas sevi pozicionēt, identificēt, deklarēt – arī noliedzot vecajo ceļu, mēģinot atrast savu nišu un izteiksmes veidu tajos skaņu apcirkņos, kur latviešu mūzikai nav bijis lemts ilgi uzkvēties.⁹¹

No vienas puses, septiņdesmito gadu paaudze mēģina dzīt saknes avangarda straumē, kas iepriekšējām paaudzēm bijusi liegta. Tā viņi nostājas pret tradicionāli pārmantoto, latviešu kompozīcijas skolas izkopto estētiku un stilistikas pamatgultni. Cits, pretējs ceļš ejams eklektikā un aizgājušu gadsimtu postmodernā stilistikas sakausējumā.⁹²

Taču 90. gadu debitantu paaudzē sevi piesaka komponisti, kurus vairs neapmierina postmodernais līdzekļu un stilu plurālisms, un viņi atkal atgriežas pie jaunu, varbūt nebijušu un stilistiski precīzāku izteiksmes līdzekļu izpētes un jaunas mūzikas valodas iespēju meklējumiem. Tādā kārtā vēlreiz esam liecinieki principiāli jaunas mūzikas sākumam.

Latviešu mūzika ir skaista un bagāta, un tās daudzveidību nav iespējams īsi un detalizēti aprakstīt, tādēļ šajā darbā autore ieskicē tikai galvenos mūzikas virzienus un autorus (iezīmējot nozīmīgākās mūzikas īpatnības, jaunievedumus un stilistiskās iezīmes Pētera Vaska, Paula Dambja, Artura Maskata, Santas Ratnieces, Gundegas Šmites, Andra Dzenīša u.c. komponistu daiļradē), kuri ir ietekmējuši laikmetīgās mūzikas attīstību līdz pat mūsdienām, un, pirmkārt, būtu svarīgi ielūkoties galvenajās simfoniskās mūzikas attīstības līnijās.

3.1. Franču mūzikas ietekme latviešu simfoniskajos darbos

Vieni no iemīļotākajiem mūzikas žanriem latviešu kultūrā jau izsenis ir bijuši simfoniskā mūzika un kora dziesma. Tomēr kāda žanra izvirzīšanās vienmēr ir saistīta ar noteiktām tradīcijām daiļradē un priekšnoteikumiem mūzikas dzīvē, un tas vairāk vai mazāk sasaucas ar attiecīgajiem procesiem pārējos mākslas veidos.⁹³

Kā jau iepriekš tika minēts: „Par latviešu simfoniskās mūzikas sākumu uzskata 1880. gadu, kad latviešu profesionālās mūzikas pamatlicējs Andrejs Jurjāns bija radījis

⁹¹ Turpat, 16. lpp.

⁹² Šarkovska, Ilze. *Ēriks Ešenvalds – Sākums*. Rīga, 2005. Pieejams: <http://www.lmic.lv/core.php?pagelId=726?pagelId=726&id=7015&&subPagelId=759&action=showSubPage> [skatīts 2013, 27. okt.].

⁹³ Kārklīņš, Ludvigs. *Simfoniskā mūzika Latvijā*. 7. lpp.

divas simfoniskās partitūras – *Simfonisko Allegro* un *Latvju Vispārējo dziesmu svētku maršu*.⁹⁴ Abos darbos jaušamas Cēzara Franka (*César Franck*, 1822 – 1890)⁹⁵ un Sen-Sānsa (*Camille Saint-Saëns*, 1835 – 1921)⁹⁶ mūzikas veidošanas pamati, kā arī vācu romantisma stilistikas klātbūtne.

Par vienu no pieredzējušākajiem simfonisma pārstāvjiem tiek uzskatīts **Jānis Ivanovs** (1906 – 1983), kura kompozīcijām ir raksturīgs laikmetīgums, dabas poetizācija un paralēles ar cilvēka mūžu. Viņa bērņības iespaidi saistās ar gleznaino Latgales dabu un skaistām Latgales tautasdziesmām. Ja agrīnās simfonijās vēl jūtams latvisks, impresionistiski iekrāsots mūzikas rokraksts, tad sākot ar 8. simfoniju Jānis Ivanovs meklē citu izteiksmību un citu tēlainību, kurā ir saklausāma līdzība ar Kloda Debisī un Morisa Ravela simfoniskajiem darbiem.

Jānis Ivanovs ir izteikts simfonists: gan žanru izvēles ziņā, kur simfonija ierindojas pirmajā vietā, gan arī pašas mūzikas ziņā. „Viņš ir viens no pirmajiem, kurš latviešu mūzikā ienes tā sauktās divpadsmitkaņu tēmas. Taču dodekafonijas tehnikas formālās prasības (ikviena skaņa tēmā izmantota tikai vienreiz) komponists apvienojis ar mūzikas tonālo veidojumu.”⁹⁷

Astotajā simfonijā Si Minorā (1956) pirmo reizi tiek pausta autobiogrāfiskā tēma ar traģisku koncepciju. Tajā arī aizsākas neoklasicistiskas tendences Jāņa Ivanova daiļradē, kuras saglabājas arī turpmāk.

Kā spilgts simfoniskās mūzikas komponists mināms arī **Ādolfs Skulte** (1909 – 2000), kurš ir komponējis visos klasiskās mūzikas žanros, sacerējis arī mūziku filmām (piemēram, *Meldru mežs*, 1971), taču spilgtākais darbs, kurā ir redzamas franču mūzikas ietekmes, ir komponista radītā simfoniskā poēma⁹⁸ *Viļņi* (1934), kurai raksturīgs ir ainaviskais programmatisms un tajā komponists ir iespaidojies no Kloda Debisī orķestra stilistikas. Ādolfā Skultes 70. gadu simfonismā sākotnējo gaišo gleznainību papildina 60.

⁹⁴ Kārklīņš, Ludvigs. *Simfoniskā mūzika Latvijā*. 9. lpp.

⁹⁵ Cēzars Franks ir Beļģijā dzimis komponists, kuš lielu daļu dzīves ir pavadījis strādājot Parīzē. Savā mūzikā daudz izmantojis ciklisko formu un viņa kompozīcijās ir saklausāms vēlīnais franču romantisms.

⁹⁶ Kamils Sensāns bija franču romantisma mūzikas komponists, pianists, ērģelnieks un diriģents, kurš mūža laikā ir sacerējis divpadsmit operas, piecas simfonijas, piecus klavierkoncertus, vairākas oratorijas un cita veida skaņdarbus.

⁹⁷ Torgāns, Jānis. *Latviešu mūzikas virsotnes*. Rīga: Zinātne, 2010. 135. lpp.

⁹⁸ Simfoniskā poēma ir programmatisks viendalīgs skaņdarbs simfoniskajam orķestrim; parasti tēlo ainavu, ilustrē stāstu vai apraksta personu.

gados apgūtās dramatiskās izteiksmes sfēra. „Visu savu garo mūža un daiļrades gājumu Ādolfs Skulte radīja mūziku klasiski romantiskā mūzikas izteiksmē, tomēr viņš nekad neapšaubīja savu laikabiedru un skolnieku vēlmi paust dažādas, bieži vien savai mākslinieciskajai mentalitātei svešas, idejas.”⁹⁹

Franču mūzikas ietekmes ir saskatāmas arī **Aivara Kalēja** (1951) radītajā mūzikā. Savas daiļrades laikā no 1967. gada Aivars Kalējs aptvēris daudzus mūzikas žanus, kopumā uzrakstot ap 80 skaņdarbiem korim, ērģelēm, klavierēm, kameransambļiem un orķestrim, taču lielākā uzmanība tiek vērsta klaviermūzikai. „Komponista mūzikā sastopamas visdažādākās tematikas – kristietība, daba, cilvēka dzīves ritējums un jūtas, kā arī veltījumi, tādejādi viņa daiļradē notiek dažādu mūzikas stilu kvintesence. Mūzikas plašumu pierāda daudzu ciklu esamība visos rakstītajos žanros”.¹⁰⁰ savā simfoniskajā poēmā ērģelēm *Uzliesmojums* (1981), Aivars Kalējs izmanto 20. gadsimta franču komponistu aizsākto simfoniskās poēmas izmantojumu ērģeļmūzikā, ērģeļu iespējas pielīdzinot simfoniskā orķestra iespējam. Un tas ir ļoti virtuozs darbs. Komponistam Aivaram Kalējam raksturīgi ir arī veltījumi (piemēram, *Francijas albums* – veltījums deviņiem franču komponistiem), tādejādi viņa daiļradē notiek dažādu mūzikas stilu apvienojums, tomēr izteikti dominējot vēlīnā romantisma rakstības iezīmēm, kā arī tuvi ir franču ērģeļmūzikas darbi (piemēram, Olivjē Mesiāna).

Jāzēpa Vītola skolnieks un tradīciju turpinātājs **Jānis Ķepītis** (1908 – 1989), savas zināšanas un meistarību papildinājis meistarklasēs ne tikai Latvijā, bet arī Parīzes konservatorijā. Iespējams tieši tādēļ viņu ir ietekmējusi franču mūzika. Viņa komponētos skaņdarbus raksturo skaidra, vienkārša, tēlaina melodija un krāšņi, virtuozī klavierpavadījumi. Jāņa Ķepīša radītajā *Meža simfonijā* ar akadēmiski lirksā simfonisma līdzekļiem tiek apcerēta cilvēka un dabas tēma. Dabas tēlu izmantojumā nenoliedzami ir franču komponistu ietekme.¹⁰¹

Kā nākamais nozīmīgais komponists ar franču mūzikas ietekmēm ir **Ģederts Ramans** (1927 – 1999) – latviešu simfoniskās mūzikas komponists, pasniedzējs un skaņu režisors. Ģederts Ramans, pirmkārt, ir viens no tiem, ko mēs varam saukt par latviešu

⁹⁹ Kudiņš, Jānis. *Ādolfs Skulte*. Rīga, 2005. Pieejams: <http://archive.today/b9ZrY#selection-643.289-643.534> [skatīts 2013, 15. nov.].

¹⁰⁰ Talsu novads. *Aivars Kalējs*. Talsi, 2012. Pieejams: http://www.garamuzika.lv/index.php?option=com_content&view=article&id=156&Itemid=197&lang=lv [skatīts, 2014. 11. janv.].

¹⁰¹ Darkevics, Arvīds. *Latviešu mūzika*. Raksti par mūziku. 44. lpp.

simfoniķiem. Viņa radītajā *Sestajā Simfonijā* (1979) ir saklausāmas franču komponista Andrē Žolivē (*André Jolivet*, 1905 – 1974) stilistikas iezīmes ar ļoti dramatiski piesātinātu mūzikas valodu.¹⁰² Ģederts Ramans ir deviņu simfoniju, trīs koncertu (*Koncerts saksofonam, klavierēm un stīgu orķestrim*, 1962., *Concerto leggiero* deviņiem džeza instrumentiem un stīgu orķestrim 1970., *Koncerts – poēma* angļu ragam, obojai un simfoniskam orķestrim) un vairāku kantāšu autors.

Komponists **Agris Engelmanis** (1936 – 2008) ir uzskatāms par vienu no nedaudzajiem Latvijas pēckara gadu avangardistiem. „Mūzikā pievērsies dažādiem žanriem, taču savdabīgi vaibsti izpaužas īpaši viņa simfoniskos darbos un kameramūzikā. Agris Engelmanis izmantojis savos darbos 20. gadsimta mūzikas sasniegumus, īpaši Igora Stravinska un Kšištofa Penderecka (*Krzysztof Penderecki*, 1933)¹⁰³ kompozīciju tehniku pārkausējumus, radot savu suverēnu mūzikas valodu.”¹⁰⁴ Viņa radītajā mūzikā neparasti plaši izvērstas skaņu ainavas, tembrāli īpatni iekrāsotas, interesantām, smalki izstrādātām detaļām bagātas. Agra Engelmaņa skaņdarbā klavierēm un simfoniskajam orķestrim ar nosaukumu *Diafonija nr. 2* (1979) ir saklausāma Pjēra Bulēza sarežģītā orķestra stilistika un ritma spēles. Savukārt skaņdarbā orķestrim *Zīmējums sepijas tonī* (1985) skaņradis ir iemiesojis Morisa Ravela simfonisma tradīcijas - kustību, mainību un instrumentu krāsu bagātību.¹⁰⁵ Viena no populārākajām Engelmaņa kora dziesmām ir *Liepu taka* (jauktajam korim) ar Olafa Gūtmaņa (1927 – 2012)¹⁰⁶ vārdiem.

Visos šo iepriekšminēto komponistu darbos ir redzamas franču komponistu ietekmes. Galvenokārt, šīs ietekmes ir radušās no Kloda Debisī, Pjēra Bulēza, Olivjē Mesiāna un Morisa Ravela daiļrades, taču kā galvenais mūzikas ietekmes virziens ir romantisms (gan vēlīnais, gan klasiskais romantisms). Bet, lai varētu gūt pilnīgāku priekšstatu par pārējām latviešu komponistu mūzikas ietekmēm, ir svarīgi ielūkoties latviešu kora mūzikā, un tās galveno, nozīmīgāko autoru daiļradē.

¹⁰² Music in Latvia. *Edgara Tona diriģēto skaņdarbu saraksts*. Rīga, 2004.

http://www.music.lv/conductors/Edgars_Tons/saraksts.htm [skatīts 2013, 20. nov.].

¹⁰³ Kšištofs Pendereckis ir Poļu klasiskās mūzikas komponists un diriģents. Daiļrades sākumā ietekmējies no, Igora Stravinska un Pjēra Bulēza.

¹⁰⁴ Latvijas Mūzikas informācijas centrs. *Agris Engelmanis*. Rīga, 2003. Pieejams:

<http://imic.lv/core.php?pagelid=747&id=378&profile=1> [skatīts 11.janv.].

¹⁰⁵ Latvijas Mūzikas informācijas centrs. *Agris Engelmanis*. Rīga, 2003. Pieejams:

<http://imic.lv/core.php?pagelid=747&id=378&profile=1> [skatīts 11.janv.].

¹⁰⁶ Olafs Gūtmanis ir latviešu rakstnieks un dzejnieks.

3.2. Franču mūzikas ietekmes latviešu kora mūzikā

Latviešu mūzikas kultūra ir viena no nedaudzajām, kura līdz šai dienai saglabājusi kādreiz Eiropas tautās kopto kordziedāšanas masveidības formu. Kordziesma ir svarīgāko žanru vidū un tā ir jūtami reagējusi uz sabiedrības dzīves realitātēm.¹⁰⁷

Sākotnēji kora mūzikā nozīmīga bija klasiskā kora balāde ar Jāzepu Vītolu. Līdz 19. gadsimta pirmajai pusei iedibinājās laicīgās kora dziedāšanas tradīcijas, kas spilgtāko izpausmi guva 1873. gadā sarīkotajos *Pirmajos vispārējos Dziesmu svētkos*. Šajā laika posmā nozīmīgs ir nacionālais romantisms un kora žanrs *a cappella*. Tiek radītas arī daudz tautasdziesmu apdares, bet 19. gadsimta pašās beigās mākslas centrā tiek izvirzīta indivīda psiholoģiskā pasaule, ar Emīla Dārziņa kora liriku un drāmu. **Emīls Dārziņš** (1875-1910) ir „viens no latviešu kora un solo dziesmas klasiķiem, visromantiskākais no latviešu mūzikas komponistiem. Centrālā tēma, par ko runā Emīls Dārziņš savos darbos, ir psiholoģiski patiesa jūtu pasaules atklāsme un kordziesmās komponists sasniedz jaunu līmeni dzimtenes mīlestības atspoguļojumā.”¹⁰⁸ Labākās dzimtenes tēmai veltītās jauktā kora dziesmas ir dramatiskie Jāņa Raiņa dzejas lasījumi - *Lauztās priedes* (1904).

Vēlāk kora mūzikā veidojas cittautu mūzikas ietekme (piemēram, vācu un krievu, jo daļa jauno mūziķu izglītojās Pēterburgas un Maskavas mācību iestādēs). Attīstās tautiskā tematika, epika un rodas arī oriģinālmūzika. Radās pirmās kora dziesmas, simfoniskā un vokāli simfoniskā mūzika. No šī laika mūzikas, noteikti būtu jāievēro Jurjānu Andrejs, Jāzeps Vītols, Emīls Dārziņš, Alfrēds Kalniņš, Emīlis Melngailis, un jau iepriekš minētie brāļi Jāzeps un Jānis Mediņi.

Kora mūzikai kļūstot aizvien izsmalcinātākai, veidojās žanra psiholoģizācija. Veidojoties plašākām formām, kora mūzikā parādās arī impresionisma un ekspresionisma ietekmes.

20. gadsimta 20. gados romantismam lirisma akcentu uzliek Jānis Zālītis. „Savukārt Alfrēds Kalniņš savās kordziesmās zināmā mērā apvieno romantisma pamattendences.”¹⁰⁹

Uz 70. gadu sliekšņa iezīmējas pārmaiņas vairākos virzienos. „No vienas puses, komponisti steidzās tvert kordziesmā aktuālās sadzīves žanru, jaunatnes un studentu

¹⁰⁷ Klotiņš, Arnolds. *Latviešu kordziesmas antoloģija (1873 – 1917)*. Rīga: Liesma, 1986. 5. lpp. 173 lpp.

¹⁰⁸ Gailīte, Zane. *Mēness meti, saules stīga. Emīls Dārziņš*. Rīga: Pils, 2006. 148. lpp. 469 lpp.

¹⁰⁹ Klotiņš, Arnolds. *Latviešu kordziesmas antoloģija (1940-1965)*. Rīga: SIA SOL, 1998. 127. lpp. 4. lpp.

tematiku, reizēm pat estrādiskumu (kā piemērs ir Ģederta Ramana radītais *Kur vīni rūgst*), no otras puses, žanra atjaunināšanā tika iesaistīti specifiski mūsdienīgi kora kompozīcijas tehnikas līdzekļi.¹¹⁰ Jaunu muzikāli psiholoģisku iedarbīgumu panāca Pauls Dambis, veidojot konstruktīvas un fonētiskas modifikācijas.

70. gadu kordziesmas pašu jaunāko debitantu vidū – Selga Mence un Ilze Arne, kas piesaistījušas uzmanību ar savām folkloras apdarēm. Pirmos soļus kora mūzikas žanros spēruši arī Mārtiņš Brauns, Aivars Kalējs, Egīls Straume un vēl daži.¹¹¹

Aptvert visu kora mūziku nav iespējams, un tas arī nav šī bakalaura darba mērķis, bet ar īsiem piemēriem autore iezīmēs galvenās tendences un franču mūzikas ietekmes latviešu kora mūzikas komponistu darbos.

Bagāti kora mūzikā risinājusies, jau iepriekš minētā, **Margēra Zariņa** (1910 – 1993) daiļrade. Plašs un zīmīgs ir viņa pēdējos gados uzrakstīto kora dziesmu saraksts. Komponista kora daiļrade apveltīta ar lielu fantāziju, interesantiem žanriem un tematiku. „Margēra Zariņa kora daiļradi pārstāv gan patriotiski un svinīgi sacerējumi, gan cikli ar bērnu grāmatu motīviem”¹¹² Komponists meklē jaunus izteiksmes veidus, jaunu tematiku un šai ziņā bieži pārsteidz klausītāju.

Komponists **Mārtiņš Viļums** (1974) atzīst savas estētikas vienotību ar franču 20. gadsimta mūzikas tradīcijām un apgalvo, ka: „Franču mūzikai, īpaši sākot ar Klodu Debisī, patiešām ir liela nozīme 20. gadsimta skaņu mākslas attīstībā. Tās īpatnums, manuprāt, pirmām kārtām meklējams nevis kompozīcijas tehnikas principos, bet gan ārpusmuzikālajā saturā, poētiskajā domāšanā, kuru pārceļot skaņu dimensijās rodas specifiskas, jau pašai mūzikai raksturīgas sistēmas.”¹¹³ Mārtiņa Viļuma daiļradē, franču mūzikas ietekmes visspilgtāk ir saklausāmas kordarbā *Le temps scintille (Laiks mirguļo, 2003)*, kurš ir rakstīts franču valodā. Šajā skaņdarbā komponists ietvēris divus dzejas tekstus – fragmentus no Pola Valerī (*Paul Valéry*)¹¹⁴ izvērstā dzejoļa *Kapsēta pie jūras (Le*

¹¹⁰ Darkevics, Arvīds. *Latviešu mūzika. Raksti par mūziku*. 14. lpp.

¹¹¹ Darkevics, Arvīds. *Latviešu mūzika. Raksti par mūziku*. 21. lpp.

¹¹² Turpat, 14. lpp.

¹¹³ Pupa, Guntars. *Mārtiņa Viļuma zelta smiltis*. Rīga, 2005. Pieejams:

<http://www.lmic.lv/core.php?pagelId=726?pagelId=726&id=7016&&subPagelId=759&action=showSubPage> [skatīts 2014, 3. apr.].

¹¹⁴ Pols Valerī (*Paul Valéry*, 1871 – 1945) bija franču dzejnieks, esejists un filozofs.

ansamblī, taču 80. gados komponiste pievēršas arī ērģelmūzikai un ansambļiem ar ērģeļu līdzdalību.¹²²

Kā spilgti kamermūzikas piemēri ar franču mūzikas ietekmēm ir iepriekšminētā Pētera Vaska radītie skaņdarbi *Mūzika aizgājušam draugam* (1981), rakstīts pūtēju kvintetam, un *Veltījums Olivjē Mesiānam*, kurā tiek izmantotas Olivjē Mesiāna „gammās”¹²³ un uz tām konstruēti akordi.

Viens no izcilākajiem Jāzepa Vītola audzēkņiem **Helmers Pavasaris** (1903 – 1998) mūziku ir rakstījis esot trimdā. Komponists izpaužies dažādos žanros – instrumentālajā un vokālajā kamermūzikā, kordziesmā (pavisam ap 80), kā arī nedaudzos simfoniskos darbos, kantātes žanrā un ērģelmūzikā. „Viņa radītajā *Koncertino* (1947, vijolei un klavierēm) ir saklausāma laikmetīga krāsu izjūta tonālo un atonālo posmu mijā, kvartu akordos, daudzo alterāciju un disonanto akordu izmantojumā.”¹²⁴

Komponists **Imants Zemzaris** (1951) ir vairāk miniatūrists nekā lielformu piekritējs. Vairāk kamervērotājs nekā simfoniķis. Mūzikā viņš prot palēnināt laiku, ielūkojoties mirklī. Viņa skaņdarbi izstaro vārdos nepasakāmu, vien nojaušamu trauslumu. Savā mūzikas attīstībā, Imants Zemzaris mērķtiecīgi tuvojas minimālisma idejām, tās tomēr transformējot poētiski gleznieciskos mūzikas tēlos. Rūpīgi atlasa savas muzikālās idejas un izmanto atkārtotības principu. Imanta Zemzara daiļrades pamatā ir dzīves vērojums un izteiksmes vienkāršība. Dažreiz Imants Zemzaris izmanto populārās mūzikas elementus.¹²⁵ Ļoti iemīļojis instrumentālo kamermūziku un ieviesis jaunas tembriskas krāsas savos darbos, kombinējot dažādus instrumentus. Kā piemēri ir skaņdarbs *Gaišie avoti* (vijolei un alta flautai, 1985) un *Veltījums pirmajai vizbulei* (divām flautām, zvaniņam, čembalo un stīgām, 1988). „Franču mūzikas ietekmes parādās viņa radītajā

¹²² Saksone, Inga. *Mode mainās, klasika paliek*. 255. lpp.

¹²³ Olivjē Mesiāna gammu pamatā ir 7 modi, kuri ir veidoti no simetriskām skaņu grupām. Katru no modi var transponēt tikai 2 vai 3 reizes, turpmākā transponēšana pievedīs pie attiecīgās skaņu rindas nākamā posma. Pirmais mods ir simetriski veidota veselu toņu gamma, otrais mods ir skaņu rinda, kas sastāv no četrām trīs skaņu grupām, trešais mods sastāv no 3 daļām, pa 4 skaņām katrā, ceturtais līdz septītais mods ir veidots no divām simetrisku intervālu grupām, kurās jau ietvertas lielās un mazās tercās. Komponistsodus bieži vien apvieno ar mažora un minora skaņkārtām vai arī tos savieno vienā homogēnā skaņu rindā.

¹²⁴ Žune, Inese. *Helmera Pavasara vieta un nozīme latviešu mūzikas kultūrā*. Rīga, 2013. Pieejams: http://rmm.lv/wp-content/uploads/2010/12/Zune_Pavasaris_RMM-konference_2013.pdf [skatīts 2014, 21. feb.].

¹²⁵ Saksone, Inga. *Mode mainās, klasika paliek*. Rīga: Neptuns, 2011. 503. lpp. 768 lpp.

skaņdarbā *Variācijas par Fransisa Lē tēmu* (1975). Tajā ir redzami mēģinājumi apvienot franču šansona stilu un romantisko pamatu.”¹²⁶

Ir izveidojies kupls Latvijas laikmetīgās mūzikas komponistu loks – Andris Dzenītis, Jānis Petraškēvičs, Mārtiņš Viļums, Ēriks Ešenvalds, Kristaps Pētersons, Santa Ratniece un šobrīd viena no atzītākām un aktīvākām - 1977. gadā dzimusī **Gundega Šmite**, kuras mūzika uzrunā un pārsteidz klausītāju ar poētiskumu. Par galvenajām autoritātēm franču mūzikā komponiste izvirza Klodu Debisī un Morisu Ravelu, kā arī Olivjē Mesiānu un mūsdienu spektrālisma pārstāvjus. Pēc Gundegas Šmites domām, „iepriekš minētajiem komponistiem ir vienota „līnija”, kuru raksturo iedziļināšanās skaņā un skanējumā”.¹²⁷ Kā kopīgo franču un latviešu mūzikai 20. gadsimta 30. gados komponiste Gundega Šmite min atsevišķas impresionisma harmonijas.

Kā viens no muzikālās iedvesmas avotiem, komponistei ir kalpojusi franču dzeja – tās lakoniskā izteiksme un spēcīgā tēlainība. Komponiste arī atzīst to, ka ir aizguvusi franču simbolistiem piemītošo intuitīvismu, tieksmi uz transcendentālu tēlu atklāsmi, abstraktu skatījumu. Kā konkrētus autorus komponiste min Polu Eliāru, Šarlu Bodlēru, Polu Verlēnu.¹²⁸

Gundega Šmite, izteikta kameramūzikas autore, daudz izmanto kokli, flautu un sitamos instrumentus. „Spilgti piemēri, kuros ir redzama Gundegas Šmites ietekme no franču komponistu darbiem ir *Trīs franču dziesmas* (2004) ar Mišela Degī (*Michel Deguy*, 1930) dzeju (mecosoprānam un klavierēm), kā arī *No klusuma dūmakas* (2013) flautai un klavierēm, kurā ir jūtama franču komponista Kloda Debisī ietekme, izmantojot dabas tēlus.”¹²⁹

Anitras Tumševicas (1971) komponēto darbu plašais saraksts pierāda, ka gadu gaitā dinamiski ir raisījies manāmi atšķirīga temperamenta manifesti latviešu jauno komponistu vidū. Visnotaļ enerģisks un nereti dramatisks ir Anitras Tumševicas sacerētās mūzikas raksturs. Mūzika top skaudru kontrastu rezultātā.

¹²⁶ Zemzare, Ingrīda. *Imants Zemzaris*. Rīga, 2011. Pieejams: <http://www.lmic.lv/core.php?pagelId=726?pagelId=726&id=22655&&subPageId=759&action=showSubPage> [skatīts 2013, 12. okt.].

¹²⁷ Liepiņa, Maija. *Intervija ar komponisti Gundegu Šmiti*. Telefonintervija. Rīga, 2014.

¹²⁸ Liepiņa, Maija. *Intervija ar komponisti Gundegu Šmiti*. Telefonintervija. Rīga, 2014.

¹²⁹ Raginskis, Edgars. Starp debesu spēdekļiem: Saruna ar komponisti Gundegu Šmiti. *Mūzikas Saule*. Nr. 2, 2008. 24.-27. lpp.

Komponistes interesi radoši saista Nikolaja Rimska-Korsakova, Morisa Ravela un Igora Stravinska instrumentāli krāšņās partitūras.¹³⁰ Arī spektrālisma paņēmieni viņai nav sveši (īpaši simfoniskajos darbos).

Anitras Tumševicas darbus raksturo eksperimentālisms (skaņu kopuma pētījums skaņdarbos *Adagio*, *Klusuma mirdzums*, *La corde*, *Parabolas* un ciklā *Projekcijas*, kura daļām izvēlēti zīmīgi nosaukumi, piemēram, *Gaisma korim*, *Teātris kameransamblim*, *Romāns sešiem* u.c.), izteiksmīgs programmātisms (izvērstas formas sacerējumos *Passion*, *Vecā kalna noslēpums*, *Oratio*, *Sarkans* u.c.) un pievēršanās 20. gadsimta kompozīcijas tehnikām - sonorikai, aleatorikai un spektrālajai mūzikai (skaņdarbi *Klusuma mirdzums*, *La corde*, *Zelta jūrā iebrist viegli*, *Pērles* un elektroakustiskās mūzikas kompozīcija *Parabolas*).¹³¹

Arturs Maskats (1957) ir viens no spilgtākajiem mūsdienu latviešu komponistiem, kurš debitējis 80. gadu sākumā, „ievelkot savdabīgu līniju latviešu jaunākajā mūzikā, vēlreiz aktualizēdams 20. gadsimta franču mūzikas klasikas impulsus un uz to pamata izstrādādams individuālu stilu”¹³² un savu vietu atradis kompozīcijas laukā blakus tādiem redzamiem latviešu mūziķiem – komponistiem kā Pēteris Vasks, Pēteris Plakidis, Pauls Dambis u.c.

„Viens no pirmajiem Artura Maskata skaņdarbiem radies 1979. gadā ar nosaukumu *Variācijas klavierēm* (1979), vēlāk arī vokāli instrumentālā poēma *Brīvība* ar Pola Eliāra (*Paul Éluard*, 1895 – 1952)¹³³ dzeju. Pakāpeniski kora rakstības stils no miniatūrveida formām gūst izpausmi izvērstākas formas kora darbos. Kā piemērs ir koncerts korim *a cappella* ar nosaukumu *Gadalaiki* (1989).”¹³⁴

Maskata jaunradei ir raksturīgi akcentēt mūzikas vietu plašākā kultūras kontekstā, - kā kultūras norišu sastāvdaļu. Tāpat ir svarīgs intensīvi izjusts brīdis, tāpēc noteicoša ir spēle ar precīzi izvēlētu un oriģinālu emoconālo stāvokli; šai aspektā ir jūtams franču mūzikas tradīciju iespaids.

¹³⁰ Prēdele, Zane. *Anitra Tumševica*. Rīga, 2013. Pieejams: <http://www.music.lv/composers/tumsevica/> [skatīts 2014, 3. feb.].

¹³¹ Prēdele, Zane. *Anitra Tumševica*. Rīga, 2013. Pieejams: <http://www.music.lv/composers/tumsevica/> [skatīts 2014, 3. feb.].

¹³² Torgāns, Jānis. *Latviešu kordziesmas antoloģija, 12.sējums (1940-2000)*. *Dvēseles ceļi*. 260. lpp.

¹³³ Pols Eliārs bija franču dzejnieks, sirreālisma pārstāvis.

¹³⁴ Jēkabsons, Rūta. *Arturs Maskats*. Rīga, 1998. Pieejams: www.music.lv/Composers/A_Maskats.htm [skatīts 2014. 15. apr.].

No jaunības aizraujoties ar franču dzeju un latīnisko kultūru (Pols Verlēns, Mikelandželo, Pjērs Paolo Pazolīni), viņš dzejā rod arī savus radošos impulsus. Tajā pat laikā viņa mūzika ir pārdomāta, organizēta un tajā ir jaušamas arī laikmetīgā romantisma iezīmes.¹³⁵

Komponista radošās dzīves centrā ir teātris. „Arturs Maskats ir uzrakstījis daudz oriģinālmūzikas teātra uzvedumiem, kas izceļas ar tematisma spilgtumu un tembru krāsainību, to skaitā Aleksandra Čaka *Mūžības skartie* (1987).”¹³⁶ Komponistam piemīt ieceru nopietnība un daudzplānu darbība.

Arturs Maskats ir viens no tiem komponistiem, kas intuitīvi izjūt krāsas un prot tās līdzīgi gleznotājam sajaukt skaistā krāsu paletē. Asociatīvi komponista mūzika saistās ar tēlniecību. Tās nav gaišas, caurspīdīgas skaņu krāsas, ar ko pielietā visa mūzika, tā līdzīgi tēlniecībai pasvīturo dramatisko, spēcīgo, vīrišķīgo pusi, bet brīžam komponista mūziku caurauž arī traģiskas un drūmas sēru noskaņas. Vislabāk skaņraža mūziku raksturo viņa paša izteiktie vārdi: „Katra tēma – kā akmenī jāizkal”.¹³⁷

Autors pats sevi raksturo kā „Subjektīvu romantiķi ar vieglas ekspresijas aizmetņiem.”¹³⁸ Arī komponista orķestra partitūrās ir redzama franču mūzikas ietekme (īpaši Morisa Ravela).¹³⁹ Aleatoriskus momentus var atrast Artura Maskata kora darbos, kur tie vairāk kalpo kā izteiksmi pastiprinoši elementi.¹⁴⁰

„Par simpātījām Romāņu kultūras pasaulei liecina arī pats populārākais Maskata darbs – *Simfoniskais Tango* (2003), kas ieguvis starptautisku atpazīstamību.”¹⁴¹ Tango ir rakstījuši arī iepriekš minētie komponisti Igors Stravinskis un Moriss Ravelis, no kuriem iedvesmu vēlāk smēlies Arturs Maskats.

¹³⁵ Liepiņa, Ieva. *Arturs Maskats*. Rīga, 2012. Pieejams: <http://www.lmic.lv/core.php?pagelid=722&id=297&profile=1> [skatīts 2014, 26. feb.].

¹³⁶ Fūrmane, Lolita. *Latviešu komponisti un muzikologi*. 104. lpp.

¹³⁷ Jēkabsons, Rūta. *Arturs Maskats*. Rīga, 1998. Pieejams: www.music.lv/Composers/A_Maskats.htm [skatīts 2014. 15. apr.].

¹³⁸ Vaivode, Gunda. *Subjektīvs romantiķis ar vieglas depresijas aizmetņiem: Saruna ar komponistu Arturu Maskatu*. Mūzikas Saule. Nr. 6, 2007. 17.-21. lpp.

¹³⁹ Liepiņa, Ieva. *Arturs Maskats*. Rīga, 2004. Pieejams: <http://www.lmic.lv/core.php/core.php?pagelid=726?pagelid=726&id=4483&&subPagelid=759&action=showSubPage> [skatīts 2014, 11. feb.].

¹⁴⁰ Zemzare, Ingrida. *Paula Dambja spēles*. 169. lpp.

¹⁴¹ Braun, Joachim. *Selected Writings on Latvian Music: A Bibliography*. Münster, 1985. 12. lpp.

Jaunākajā, 90. gadu debitantu paaudzē, sevi piesaka komponisti, kurus vairs neapmierina postmodernā līdzekļu un stilu daudzveidība, un viņi atkal atgriežas pie jaunu, varbūt nebijušu un stilistiski precīzāku izteiksmes līdzekļu izpētes un jaunas mūzikas valodas iespēju meklējumiem. Tādēļ vēlreiz esam liecinieki principiāli jaunas mūzikas sākumam.¹⁴²

Visīstākā franču mūzikas sekotāja **Santa Ratniece** (1977) ir savdabīga, ārkārtīgi neparasta un interesanta personība latviešu komponistu vidū un ir ieguvusi atzinību ne tikai Latvijā, bet arī Eiropā. Viņai piemīt neparasts skatījums uz pasauli, līdzcilvēkiem un dabu.

Savus muzikālos darbus komponiste neraksta no sākuma līdz beigām, bet gan izmanto centrālo avotu, kuru pamazām paplašina, izveidojot skaņdarba sākumu bez beigām. Skaņdarba beigas tiek izveidotas tikai pašā noslēgumā, tīrrakstā un tās nāk kā mirkļa izjūtas. Šeit ir arī saskatāmas franču komponista Klodu Vivjē (*Claude Vivier*) ietekmes, caur kura mūziku Santa Ratniece atklāja indonēziešu gamelānu un pievērsās ceļošanai.¹⁴³

Katram jaunam skaņdarbam Santa Ratniece iedvesmojas no iepriekšējā un pati apgalvo, ka ir bijusi ar to tik ļoti aizrāvusies, ka nav pieticis laika visas savas idejas tur ielikt, jo skaņdarbs vienkārši jābeidz. Tāpēc nākamais skaņdarbs ir kā turpinājums. Savus skaņu opusus, Santa Ratniece smalki izslīpē līdz pēdējam. Tā tapušas *Perlamutra sajūtas*, *Mirgojošā promenāde* un virkne citu kompozīciju.¹⁴⁴

Komponiste Santa Ratniece ir modernitātes pārstāve un labprāt eksperimentē, it īpaši cilvēka balss iespēju izpētes jomā. „Līdz šim, komponistes lielākā skaņu partitūra ir *Mirgojošā promenāde*, kura tika atskaņota Berlīnes filharmonijā. Komponistes stīgu kvarteta *Aragonite* forma it kā nekur neved, tādēļ skaņdarbs ir ļoti izstiepts.”¹⁴⁵ Ir tikai nelieli vilnīši, nelielas kulminācijas un tembrs, kas no ļoti, ļoti augsta un ļoti, ļoti lēnām iet

¹⁴² Klotiņš, Arnolds. *Music in Latvia*. Rīga, 2004. Pieejams: <http://www.lmic.lv/core.php?pagelId=726?pagelId=726&id=4489&&subPagelId=759&action=showSubPage> [skatīts 2014, 14. mar.].

¹⁴³ Nedzvecka, Sandra. *Sāls un medus: Saruna ar komponisti Santu Ratnieci*. Mūzikas Saule. Nr. 4, 2007. 19. lpp.

¹⁴⁴ Turpat, 18. lpp.

¹⁴⁵ Dombrovska, Mārīte. *Santa Ratniece*. Pieejams: <http://www.lmic.lv/core.php?pagelId=722&id=2648&profile=1> [skatīts 2013, 12. dec.].

uz leju. Uztverei tas ir grūti – klausītājs gaida, lai tas viss uz kaut kuriem ietu, bet patiesībā tas tā īsti nekur arī neaiziet.¹⁴⁶

Santa Ratniece komponējusi virkni instrumentālās kamerūzikas paraugu, mūziku orķestrim un kormūziku. „Introvertās mūzikas festivālā pasūtīnāts *Kameropuss sens nacre*, 2004. gadā kļuva par labāko skaņdarbu jauno komponistu grupā (līdz 30 gadiem) *International Rostrum for Composers*. Kamerskaņdarbs *Alveolas* pirmatskaņots Francijas Radio festivālā Parīzē *Présences* (2006).”¹⁴⁷

Viens no populārākajiem Latvijas jaunās paaudzes klasiskās mūzikas komponistiem ir **Andris Dzenītis** (1978). „Viņa mūzikā ir apvienotas gan puantilistiska klasicisma, gan romantisma un ekspresionisma iezīmes”¹⁴⁸. Andra Dzenīša daiļrades centrā ir kamerūzika, lai arī būtiska vieta atvēlēta kormūzikai, simfoniskajai mūzikai un operai. „Komponista tēmu lokā ir eksistenciālas dabas problemātika, konfliktējošas situācijas, psiholoģiski niansēta iedziļināšanās cilvēka iekšējā pasaulē.”

Komponists par savu mūziku stāsta: „Man vienmēr patikusi populārās kultūras un urbānu elementu integrācija mūsdienu mūzikā, piemēram, arī orķestrī, tādējādi tiecoties šai 18. gadsimta vienībai pievienot mūsdienu elementus, arī elektriskos instrumentus, kas atsvaidzina skanējumu un apliecina, ka šī mūzika ir rakstīta 21. gadsimtā.”¹⁴⁹

Franču ietekmes parādās Andra Dzenīša radītajā kameroperā *Tavas klusēšanas grāmata* (2004), kura ir rakstīta astoņām balsīm, flautai, klarnetei, basklarnetei, mežragam, stīgu kvartetam dzīvās mūzikas apvienojumā ar elektroniku, kustībām, gaismām un reālā laikā radītu video. Operas pamatā ir septiņi lietuviešu izcelsmes franču dzejnieka Oskara Miloša (*Oscar Milosz*)¹⁵⁰ dzejoļi. Autors norādījis, ka Miloša dzejoļi viņa izvēlēta konceptuālā kartībā operā runā par mīlestības un nāves pārsteidzošo tuvumu, nāvi un

¹⁴⁶ Nedzvecka, Sandra. *Sāls un medus: Saruna ar komponisti Santu Ratnieci*. Mūzikas Saule. Nr. 4, 2007. 21. lpp.

¹⁴⁷ Dombrovska, Mārīte. *Santa Ratniece*. Pieejams: <http://www.lmic.lv/core.php?pagelD=722&id=2648&profile=1> [skatīts 2013, 12. dec.].

¹⁴⁸ Saksone, Inga. *Mode mainās, klasika paliek*. Rīga: Neptuns, 2011. 247. lpp.

¹⁴⁹ Bušs, Santa. *Andris Dzenītis. Cilvēks procesā*. Rīga, 2011. Pieejams: <http://www.lmic.lv/core.php?pagelD=726?pagelD=726&id=22659&&subPagelD=759&action=showSubPage> [skatīts 2014, 2. feb.].

¹⁵⁰ Lietuviešu izcelsmes franču dzejnieks, simbolists, mistiķis (1877–1939).

mīlestību apvienojošo mieru un patiesumu, mirušo, tālo, zūdošo atmiņu netveramo skaistumu un aizmirstību.¹⁵¹

Izpētot latviešu kamerģūzikas tendences var secināt, ka nozīmīga loma latviešu kamerģūzikas attīstībā ir bijusi franču impresionismam. Savu ietekmi ir atstājuši arī tādi franču komponisti kā Klods Debisī un Olivjē Mesiāns, no kuriem ir ietekmējusies lielākā daļa iepriekš minēto komponistu. Vislielākās franču mūzikas ietekmes, nenoliedzami ir Andra Dzenīša un Gundegas Šmites daiļradē. Jaunos komponistus spēcīgi ir ietekmējusi ne tikai franču komponistu daiļrade (Klods Vivjē, Klods Debisī, Olivjē Mesiāns), bet arī franču dzeja (Pols Verlēns, Oskars Milošs). Tāpat ir jaušamas arī puantilisma, ekspresionisma un romantisma iezīmes. Mūzikas veidošanas procesā ir bijis nozīmīgs arī spektrālisms, un klausoties komponistu skaņdarbus, ir saklausāmi aleatoriski momenti.

¹⁵¹ Bušs, Santa. *Andris Dzenītis. Cilvēks procesā*. Rīga, 2011. Pieejams: <http://www.lmic.lv/core.php?pageId=726?pageId=726&id=22659&&subPageId=759&action=showSubPage> [skatīts 2014, 2. feb.].

NOBEIGUMS

Bakalaura darbā „Franču laikmetīgās mūzikas ietekmes uz latviešu mūziku 20. un 21. gadsimtā” autore ir apkopojusi minētā laika posma zīmīgāko komponistu daiļradi, analizējusi galvenās mūzikas tendences un izpētījusi to, kādas ir bijušas latviešu mūzikas ietekmes no franču mūzikas.

Bakalaura darba uzdevumi ir realizēti, un darba mērķis ir sasniegts, jo autore, izpētot un izanalizējot pieejamo literatūru, ir konstatējusi galvenās franču laikmetīgās mūzikas ietekmes latviešu mūzikā.

Tā kā laikmetīgās mūzikas termins ir ļoti neskaidrs un tā hronoloģiskās robežas ir ļoti izplūdušas, ir vairāki varianti kā datēt laikmetīgo mūziku. Šajā darbā autore veic pētījumu vadoties pēc *IRCAM* sniegtā laikmetīgās mūzikas datējuma – pēc Otrā pasaules kara.

Ir grūti dot kādu aptverošu priekšstatu par 20. gadsimta otrās puses jaunradi, jo gan mūzikas dzīves struktūra, gan komponistu daiļrades ir ļoti daudzveidīgas - darbā tiek ieskicētas tikai galvenās meklējumu sfēras, kas ietekmē mūsdienu mūzikas seju: tiek aplūkotas galvenās mūzikas attīstības tendences pēc 1945. gada, mazliet iezīmējot arī galvenās tendences 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā, tiek ieskicēta muzikālā romantisma, impresionisma un ekspresionisma attīstība, dodekafonijas tehnikas parādīšanās, kā arī sniegts īss raksturojums par 20. gadsimta beigu un 21. gadsimta sākuma spilgtāko mūzikas pārstāvju devumu Latvijas mūzikas dzīvē.

Latviešu mūzikas attīstībā svarīga ir bijusi Igora Stravinska un Nikolaja-Rimska Korsakova netiešā ietekme, jo caur viņu daiļradi ir veidojusies franču impresionisma ietekme, kura ir spēlējusi nozīmīgu lomu Jāzepa Vītola, Jāņa Zālīša un Ādolfā Ābeles mūzikas veidošanās procesā.

Vienas no ievērojamākajām franču mūzikas personībām, kuras ir nenoliedzami ietekmējušas latviešu komponistu daiļrades veidošanos ir Klods Debisī, Moriss Ravelis un Olivjē Mesiāns.

Nozīmīga loma laikmetīgās mūzikas attīstībā ir spektrālajai mūzikai, kura ir attīstījusies Francijā. No spektrālistiem daudz ietekmējušies ir mūsdienu mūzikas komponisti (Gundega Šmite, Jānis Petraškevičs, Andris Dzenītis u.c.).

Lielu ietekmi komponisti ir smēlušies franču dzejā (piemēram, komponiste Gundega Šmite ir ietekmējusies no franču dzejnieka Pola Verlēna), izmantojot arī franču dzejas tekstus dziesmu vārdu vietā.

Nozīmīga iezīme, kura ir kopīga latviešu un franču komponistiem, ir dabas tēlu izmantojums. Franču mūzikā putnu dziesmu pielietojumu aizsāka komponists Olivjē Mesiāns, un šo metodi latviešu mūzikā ir pārmantojis un pielāgojis savām vajadzībām komponists Pēteris Vasks.

Atsevišķi aplūkojot franču mūzikas ietekmes latviešu simfoniskajā, kora un kamermūzikā, ir vērojamas vienotas ietekmju līnijas, visos minētajos žanros ir saklausāms vēlīnā franču romantisma un impresionisma izmantojums.

Kā visvairāk izmantotās laikmetīgās mūzikas tehnikas ir jāatzīmē dodekafonija, aleatorika, seriālisms, kā arī tehniskie eksperimenti skaņas struktūras izpētē (sonorisms, meklējumi elektroniskajā mūzikā).

Bakalaura darba tēma, pēc autorei domām, ir aktuāla, jo tā atspoguļo mūsdienu mūzikas galvenās tendences. Tā kā šī tēma iepriekš nav padziļināti pētīta, tad ir aktuāli ielūkoties galvenajos latviešu mūzikas ietekmju avotos, kuri ir veidojuši mūsdienu mūzikas seju.

Bakalaura darba tēmu ir iespējams paplašināt veicot padziļinātu pētījumu par katru laikmetīgās mūzikas komponistu individuāli, kā arī pētīt to 20. un 21. gadsimta komponistu daiļradi, kuri nav minēti bakalaura darbā. Ir iespējams veikt arī padziļinātu pētījumu, analizējot skaņdarbu partitūras, meklējot franču mūzikas ietekmi.

TĒZES

Bakalaura darba izpētes laikā tiek iegūti sekojoši secinājumi:

1. Termiņš laikmetīgā mūzikā ir ļoti neskaidrs un tā hronoloģiskās robežas dažādos literatūras avotos tiek datētas savādāk, tādēļ ir vairāki varianti kā definēt terminu *laikmetīgā mūzika*.
2. Nozīmīgākās tehnikas, kuras tiek izmantotas laikmetīgās mūzikas veidošanā ir aleatorika, seriālisms, puantilisms, sonoristika un dodekafonijas tehnika.
3. Netieša ietekme no franču mūzikas ir veidojusies caur krievu komponistu Igora Stravinska un Nikolaja Rimska-Korsakova daiļradi, jo franču impresionistu stila pārmantotība bija svarīga Jāzepa Vītola, Jāņa Zālīša un Ādolfa Ābeles mūzikā.
4. Nikolaja Rimska-Korsakova daiļradē jaušama spēcīga vēlīnā franču romantisma un impresionisma ietekme, un tā ir ietekmējusi latviešu mūzikas veidošanos.
5. Igors Stravinskis ir iedvesmojies no Modesta Musorgska un īpaši Kloda Debisī un Erika Satī daiļrades.
6. 20. gadsimta pirmajos gadu desmitos, latviešu mūziku ļoti ietekmēja franču vēlīnais romantisms.
7. Tālvilalda Ķeniņa darbos spilgti izpaužas franču modernisma tendences.
8. Jāņa Ivanova daiļradē ir apvienots franču vēlīnais romantisms, tautas mūzika un impresionisms.
9. Dažos Marģera Zariņa agrīnajos darbos ir saklausāmas franču impresionisma atskaņas – piemēram svītā *Grieķu vāze* (1960) ir Igora Stravinska un Karla Orfa ietekme.
10. Komponista Paula Dambja daiļradē, visspilgtāk franču mūzikas ietekmes parādās viņa radītajos klavierdarbos, piemēram, 3. *Sonāte, Etīdes klavierēm* un *Spēles 2 klavierēm*. Tajos ir saklausāmas Morisa Ravela vēlīno darbu atsauces.
11. Pauls Dambis ir komponējis pirmo aleatoro latviešu kora darbu *Jūras dziesmas* (1971).
12. Pēterim Vaskam nozīmīgs tēlu loks ir putni. Šeit ir redzamas ietekmes no franču komponista Olivjē Mesiāna, kurš ir uzrakstījis Putnu katalogu (*Catalogue d'oiseaux*, 1956-1958), mēģinot konkrētu putna dziesmu izmantot kā muzikāli saturisku modeli.
13. Pētera Vaska daiļrade attīstās divos virzienos – no vienas puses viņš turpina attīstīt klasiskos neoprogrammatiskos žanrus, no otras puses, komponists meklē jaunas, alternatīvas idejas, iekļaujoties librožanru sfērā.
14. Dominējošā tendence Pētera Vaska mūzikā ir tieksme uz viendabību. Šī tendence ir saskatāma arī izvērstās kompozīcijās.
15. Mūzikā romantisms kā pastāvīgs virziens izveidojās 19. gadsimta pirmajā pusē.

16. Vēršoties pret klasicisma racionālismu, romantisma komponisti priekšplānā izvirzīja jūtu dzīvi. Kā nozīmīgs mākslas avots romantismā bija folklorā.
17. 19. gadsimta romantisms ietekmēja jaunās latviešu komponistu skolas veidošanos.
18. Mūziķu romantiķu daiļradē lielākā nozīme bija lirikai, lirisko elementu tiešai izteiksmei, jūtu psiholoģiskās attīstības detalizētam atainojumam.
19. Par latviešu simfoniskās mūzikas sākumu uzskata 1880. gadu, kad latviešu profesionālās mūzikas pamatlicējs Andrejs Jurjāns bija radījis divas simfoniskās partitūras – *Simfonisko Allegro* un *Latvju Vispārējo dziesmu svētku maršu*.
20. Romantiķu daiļrade aktīvi veicināja vokālās lirikas, operas un instrumentālās miniatūras attīstību.
21. 20. gadsimta Latvijā dzīvojošo komponistu darbībā dominē klasiski romantisko principu izmantojums.
22. Muzikālais impresionisms izauga uz franču mākslas nacionālo tradīciju pamata. Tas spilgti izpaudās Kloda Debisī un Morisa Ravela darbos.
23. Visvairāk muzikālo impresionismu ietekmēja laikmetīgā franču dzeja ar Polu Verlēnu. Tās ietekme ir jūtama galvenokārt Kloda Debisī un Morisa Ravela agrīnajos darbos. Vēlāk šī ietekme parādās arī 20. un 21. gadsimta dažu latviešu komponistu darbos (piemēram, Gundegas Šmites).
24. Impresionistiem ir raksturīga nosliece uz miniatūrām formām (romance, klavieru vai orķestra miniatūra).
25. Nozīmīga loma laikmetīgās mūzikas attīstībā ir spektrālajai mūzikai, kura ir attīstījusies Francijā. Viens no spektrālās mūzikas raksturīgiem paraugiem ir Žerāra Grizē (*Gérard Grisey*, 1946 – 1998) instrumentālais cikls *Les Espaces acoustiques*.
26. No spektrālās mūzikas ietekmējušies ir tādi latviešu laikmetīgās mūzikas komponisti kā Gundega Šmite, Jānis Petraškevičs, Andris Dzenītis un Rolands Kronlaks. Lai gan neviens no viņiem nav spektrālists, savdabīgais mūzikas stils kompozīcijas studiju un daiļrades procesā ir atstājis ietekmi.
27. 60. un 70. gados komponisti pievērsās seriālismam, aleatorikai, sonoristikai, dodekafonijas tehnikai un izmantoja agrāk maz izpētītus folkloras elementus savos darbos.
28. Latviešu profesionālās mūzikas attīstība aizsākās 19. gadsimta otrajā pusē.
29. Pēckara desmitgadēs visu mūzikas dzīvi noteica politiskie vadītāji, pasūtot valstij vajadzīgus darbus – oratorijas, kantātes, dziesmu ciklus un simfonijas.
30. 20. gadsimta 60. gados izvirzījās divas šķietami nesavienojamas tendences mūzikas izteiksmes līdzekļu attīstībā. No vienas puses, radikāls pavērsiens uz vislaikmetīgākajiem

- līdzekļiem (dodekafonija, sonorika un aleatorika) ar vienlaicīgu atteikšanos no folkloras elementu lietošanas. No otras puses, bija vērojama tieksme uz tā saukto polidiatoniku, jeb pievēršanos vissenākajiem, arhaiskajiem mūzikas folkloras slāņiem.
31. 90. gadu debitantu paaudzē ir komponisti, kurus vairs neapmierina postmodernais līdzekļu un stilu plurālisms, un viņi atkal atgriežas pie jaunu izteiksmes līdzekļu izpētes un jaunas mūzikas valodas iespēju meklējumiem.
 32. Jāņa Ivanova kompozīcijām ir raksturīgs laikmetīgums, dabas poetizācija un paralēles ar cilvēka mūžu. Viņa radītajā 8. *simfonijā* ir saklausāma līdzība ar Kloda Debisī un Morisa Ravela simfoniskajiem darbiem, un tajā aizsākas neoklasicistiskas tendences.
 33. Jānis Ivanovs ir viens no pirmajiem, kurš latviešu mūzikā ienes dodekafonijas tehnikas izmantojumu.
 34. Ādolfa Skultes poēmai *Viļņi* (1934) raksturīgs ir ainaviskais programmatisms. Šeit komponists ir iespaidojies no Kloda Debisī.
 35. Komponista Aivara Kalēja radītajā poēmā ērģelēm *Uzliesmojums* (1981), tiek izmantots 20. gadsimta franču komponistu aizsāktais simfoniskās poēmas izmantojums ērģelmūzikā kad ērģeļu iespējas tiek pielīdzinātas simfoniskā orķestra iespējam.
 36. Aivara Kalēja daiļradē izteikti dominē vēlīnais romantisms.
 37. Ģederta Ramaņa *Sestajā Simfonijā* (1979) ir saklausāmas franču komponista Andrē Žolivē (*André Jolivet*, 1905 - 1974) stilistikas iezīmes ar ļoti dramatiski piesātinātu mūzikas valodu.
 38. Agra Engelmaņa skaņdarbā klavierēm un simfoniskajam orķestrim ar nosaukumu *Diafonija nr. 2* (1979) ir saklausāma Pjēra Bulēza orķestra stilistika un ritma spēles.
 39. Skaņdarbā orķestrim *Zīmējums sepijas tonī* (1985) Agris Engelmanis izmanto Morisa Ravela simfonisma tradīcijas - kustību, mainību un instrumentu krāsu daudzveidību.
 40. Mārtiņa Viļuma daiļradē, franču mūzikas ietekmes visspilgtāk ir saklausāmas kordarbā *Le temps scintille (Laiks mirguļo, 2003)*. Tas ir rakstīts franču valodā, ietverot divus dzejas tekstus – fragmentus no Pola Valerī (*Paul Valery*) izvērstā dzejoļa *Kapsēta pie jūras (Le cimetière marin, 1920)* un Rainera Marijas Rilkes cikla *Duinas elēģijas (Duineser elegien, 1912-1922)* to oriģinālvalodās (franču un vācu).
 41. Ādolfa Ābeles radītajai kora mūzikai raksturīgs vēlīnā romantisma un impresionisma izmantojums. Kā piemērs ir tautasdziesmu apdares.
 42. Nepārprotama vēlīnā impresionisma un ekspresionisma klātbūtne ir jaušama Kanādas latviešu komponista Imanta Ramiņa (1943) kora opusos, piemēram, *Pūt, Vējiņi* (jauktajam korim).

43. Olivjē Mesiāna kora stilistikas klātesamība parādās Aivara Kalēja (1951) darbā *Deux Madrigaux (Divi Madrigāli, soprānam, flautai un klavierēm)*.
44. Rutas Vintules skaņdarbiem raksturīga liriska izteiksme, ar romantisma un impresionisma tradīciju izmantojumu. Impresionisma idejas atspoguļojas komponistes radītajā ciklā sievietes korim *Ziemas impērija*.
45. Latviešu kora mūzikā komponisti daudz ir ietekmējušies no vēlīnā franču romantisma un impresionisma. Tāpat arī nozīmīga ir bijusi franču dzejas ietekme un franču valoda kā tāda, jo komponisti ir radījuši darbus franču valodā, izmantojot dzejas tekstus.
46. Lūcijas Garūtas mūzikā ir jūtama franču impresionistu ietekme.
47. Maijas Einfeldes radītajā darbā *Krāsas* ir impresionistiski iespaidi.
48. Kā spilgti kamermūzikas piemēri ar franču mūzikas ietekmēm ir Pētera Vaska radītie skaņdarbi *Mūzika aizgājušam draugam* (1981) un *Veltījums Olivjē Mesiānam*, kurā tiek izmantotas Mesiāna „gammas” un uz tām konstruēti akordi.
49. Imanta Zemzara *Variācijās par Fransisa Lē tēmu* (1975) ir saklausāmi mēģinājumi apvienot franču šanšona stilu un romantismu.
50. Kā viens no muzikālās iedvesmas avotiem Gundegai Šmitei ir kalpojusi franču dzeja - Pols Eliārs, Šarls Bodlērs, Pols Verlēns.
51. Kā spilgti piemēri, kuros ir redzama Gundegas Šmites ietekme no franču komponistu darbiem ir *Trīs franču dziesmas* (2004) ar Mišela Degī (*Michel Deguy*, 1930) dzeju, kā arī *No klusuma dūmakas* (2013), kurā, izmantojot dabas tēlus, ir jūtama franču komponista Kloda Debisī ietekme.
52. Komponisti Anitru Tumševicu radoši saista Nikolaja Rimska-Korsakova, Morisa Ravela un Igora Stravinska daiļrade kā arī spektrālisms.
53. Anitra Tumševica pievēršas 20. gadsimta kompozīcijas tehnikām - sonorikai, aleatorikai un spektrālajai mūzikai. Šīs tehnikas ir atrodamas viņas skaņdarbos *Klusuma mirdzums, La corde, Zelta jūrā iebrist viegli, Pērlis* un elektroakustiskās mūzikas kompozīcija *Parabolas*.
54. Artura Maskata instrumentālā poēmā *Brīvība* ir Pola Eliāra dzejas izmantojums.
55. Aleatoriskus momentus var atrast Artura Maskata kora darbos, kur tie vairāk kalpo kā izteiksmi pastiprinoši elementi.
56. Romāņu kultūras ietekme ir jūtama arī Artura Maskata darbā *Simfoniskais Tango* (2003).
57. Komponiste Santa Ratniece ir modernitātes pārstāve un labprāt eksperimentē izpētot cilvēka balss iespējas.

58. Savus muzikālos darbus Santa Ratniece neraksta no sākuma līdz beigām, bet gan izmanto centrālo avotu, kuru pamazām paplašina, izveidojot skaņdarba sākumu bez beigām. Skaņdarba beigas tiek izveidotas tikai pašā noslēgumā. Šeit ir saskatāmas franču komponista Klodu Vivjē (*Claude Vivier*) ietekmes.
59. Andra Dzenīša mūzikā ir apvienots gan puantilistiska klasicisma, gan romantisma un ekspresionisma iezīmes.
60. Franču ietekmes parādās Andra Dzenīša radītajā kameroperā *Tavas klusēšanas grāmata* (2004). Operas pamatā ir septiņi lietuviešu izcelsmes franču dzejnieka Oskara Miloša (*Oscar Milosz*) dzejoļi.
61. Vieni no galvenajiem un nozīmīgākajiem latviešu komponistu ietekmju avotiem franču mūzikā ir Kloda Debisī, Morisa Ravela un Olivjē Mesiāna daiļrade. Daudzi komponisti ir ietekmējušies no Mesiāna radītajām gammām, kuru pamatā ir septiņi modi.
62. Savdabīga loma Latvijas laikmetīgās mūzikas dzīvē ir laikmetīgās mūzikas izpētes centram *IRCAM*, Parīzē, kurš sniedz iespēju Latvijas komponistiem paplašināt savas zināšanas un pilnveidot tās kopā ar laikmetīgās mūzikas pārstāvjiem no visas pasaules.
63. Nozīmīgākie virzieni latviešu laikmetīgās mūzikas attīstībā ir bijuši vēlīnais franču romantisms un impresionisms.

IZMANTOTO AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS

Literatūra

1. Austra, Avotiņa, Daina Blūma. *Latvijas kultūras vēsture*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2003.
2. Bentiez, Vincent. *Olivier Messiaen: a research and information guide*. United Kingdom: Routledge, 2008.
3. Boulez, Pierre. *Relevés d'apprenti*. Paris, 1966.
4. Braun, Joachim, Kārlis Brambats. *Selected Writings on Latvian Music: A Bibliography*. Rīga: Verlag Latvia, 1985.
5. Cook, Nicholas, Anthony Poble. *The cambridge history of twentieth-century music*. New York: Cambridge University press, 2004.
6. Dambis, Pauls. *20. gadsimta mūzikas vēsture: Ceļi un krustceļi*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2003.
7. Darkevics, Arvīds. *Latviešu mūzika. Raksti par mūziku*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1964.
8. Deliège, Irène, Max Paddison. *Musique contemporaine: Perspectives théoriques et philosophiques*. Wavre: Editions Mardaga, 2001.
9. Faucher, Anne-Marie. *La mélodie française contemporaine : transmission ou transgression?*. Paris: Univers musical, 2010.
10. Fineberg, Joshua. *Spectral music: history and techniques*. New York: Overseas Publishers association, 2000.
11. François, Mâche. *Music, society and imagination in contemporary France, 8. Edition*. United Kingdom: Routledge, 1994.
12. Fūrmane, Lolita. *Latviešu komponisti un muzikologi*. Rīga: Zvaigzne ABC, 1989.
13. Gailīte, Zane. *Mēness meti, saules stīga. Emīls Dārziņš*. Rīga: Pils, 2006.
14. Gervasoni, Pierre. *La musique contemporaine en 100 disques*. Paris: Éditions MF, 2008.
15. Grāvītis, Oļģerts. *Latviešu komponistu biogrāfijas*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1956.
16. Griffiths, Paul. *The Thames and Hudson Encyclopedia of 20th-Century Music*. Oxford: Oxford University Press, 1992.
17. Grīnfēlds, Nilss, Lija Krasinska. *Vispārējā mūzikas vēsture 2*. Rīga: Zvaigzne, 1985.

18. Historica Canada. *Talivaldis Kenins*. Canada, 2005. Pieejams:
<http://www.thecanadianencyclopedia.com/en/article/talivaldis-kenins-emc/> [skatīts 2014, 22. apr.].
19. Koblyakov, Lev. *Contemporary Music Studies second edition: Pierre Boulez: A World of Harmony*. United Kingdom: Routledge, 1993.
20. Kārklīšs, Ludvigs. *Mūzikas leksikons*. Rīga: Zvaigzne ABC, 1990.
21. Kārklīšs, Ludvigs. *Simfoniskā Mūzika Latvijā*. Rīga: Liesma, 1990.
22. Klotiņš, Arnolds. *Latviešu kordziesmas antoloģija: 1873-2000. 12.sēj.* Rīga: SIA SOL, 1997-2006.
23. Kruks, Sergejs. *Par mūziku skaistu un melodisku! Padomju kultūras politika, 1932-1964*. Rīga: Neptuns, 2008.
24. Leviks, Boriss. *Ārzemju mūzikas literatūra*. Rīga: Zvaigzne ABC, 1979.
25. Liepiņa, Maija. *Intervija ar Gundegu Šmiti*. Rīga, 2014.
26. Livres Groupe. *Musique Contemporaine: Musique Assistée Par Ordinateur, Gérard Zinsstag, Informatique Musicale, Walter Hus, Allain Gaussin, Micro-Intervalle*. New York: General Books LLC, 2010.
27. Nyman, Michael. *Experimental Music: Cage and Beyond, Second edition*. Cambridge: University Press, 1999.
28. Ross, Alekss. *Viss cits ir troksnis*. Rīga: Jāņa Rozes apgāds, 2012.
29. Routh, Francis. *Contemporary music: an introduction*. London: English Universities Press, 1968.
30. Sadie, Stanley. *The new grove dictionary of music and musicians edited. Second edition vol. 9*. London: Macmillan publishers limited, 2001.
31. Saksone, Inga. *Mode mainās, klasika paliek*. Rīga: Neptuns, 2011.
32. Schwartz, Elliott, Barney Childs, James Fox. *Contemporary composers on contemporary music*. Cambridge: Da Capo Press, 1998.
33. Torgāns, Jānis. *Latviešu mūzikas virsotnes*. Rīga: Zinātne, 2010.
34. Torgāns, Jānis. *Mūzika šodien*. Rīga: Zvaigzne, 1983.
35. Zemzare, Ingrīda, Guntars Pupa. *Jauno mūzika pēc divdesmit gadiem*. Rīga: Jumava, 2000.
36. Zemzare, Ingrīda. *Paula Dambja spēles*. Rīga: Liesma, 1990.
37. Житомирский, Д., Леонтьева, О., Мяло, Г. *Западный музыкальный авангард после второй мировой войны*. Москва: Музыка, 1989.

Žurnālu un avīžu raksti

38. Nedzvecka, Sandra. Sāls un medus: Saruna ar komponisti Santu Ratnieci. *Mūzikas Saule*. Nr. 4, 2007. 19. lpp.
39. Raginskis, Edgars. Starp debesu spīdekļiem: Saruna ar komponisti Gundegu Šmiti. *Mūzikas Saule*. Nr. 2, 2008. 24.-27. lpp.
40. Rozentāle, Ieva. Pētera Vaska uguns. *Mūzikas Saule*. Nr. 6, 2003. 6-11. lpp.
41. Silabriedis, Orests. Alķīmiķis ar ganu zēna balsi: Komponistam Paulam Dambim – 70. *Mūzikas Saule*. Nr. 3, 2006. 16. lpp.
42. Vaivode, Gunda. Subjektīvs romantiķis ar vieglas depresijas aizmetņiem: Saruna ar komponistu Arturu Maskatu. *Mūzikas Saule*. Nr. 6, 2007. 17.-21. lpp.

Elektroniskie informācijas avoti

43. Bonardi, Alain. *Contemporary music*. Paris, 2000. Pieejams:
http://ismir2000.ismir.net/papers/invites/bonardi_invite.pdf [skatīts 2013, 11. janv.].
44. Bušs, Santa. *Andris Dzenītis. Cilvēks procesā*. Rīga, 2011. Pieejams:
<http://www.lmic.lv/core.php?pageId=726?pageId=726&id=22659&&subPageId=759&action=showSubPage> [skatīts 2014, 2. feb.].
45. Dombrovska, Mārīte. *Santa Ratniece*. Pieejams:
<http://www.lmic.lv/core.php?pageId=722&id=2648&profile=1> [skatīts 2013, 12. dec.].
46. Francijas laikmetīgās mūzikas informācijas centrs. *Laikmetīgās mūzikas definīcijas*. Parīze, 1993. Pieejams: <http://www.cdmc.asso.fr/en> [skatīts 2013, 5. okt.].
47. IRCAM. *Francijas laikmetīgās mūzikas festivāli*. Parīze, 2007. Pieejams:
<http://ressources.ircam.fr> [skatīts 2013, 28. nov.].
48. JSTOR. *Jaunākās tendences un personības Francijas laikmetīgajā mūzikā*. Francija, 2000. Pieejams: www.jstor.org [skatīts 2014, 12. janv.].
49. Laikmetīgā mūzika. *Laikmetīgās mūzikas apraksts*. Parīze, 2007. Pieejams:
<http://www.musiquecontemporaine.fr> [skatīts 2013, 13. dec.].
50. Latvijas Mūzikas informācijas centrs. *Agris Engelmanis*. Rīga, 2003. Pieejams:
<http://lmic.lv/core.php?pageId=747&id=378&profile=1> [skatīts 11. janv.].
51. Latvijas Mūzikas informācijas centrs. *Imants Ramiņš*. Pieejams:
<http://lmic.lv/core.php?pageId=747&id=3419&profile=1> [skatīts 2014, 11. apr.].

52. Latvijas Mūzikas informācijas centrs. *Jāzeps Vītols*. Rīga, 2010. Pieejams:
<http://www.lmic.lv/core.php?pageId=722&id=280&profile=1> [skatīts 2013, 1. okt.].
53. Latvijas Mūzikas informācijas centrs. *Ruta Vintule*. Rīga, 2005. Pieejams:
<http://www.lmic.lv/core.php?pageId=722&id=498&profile=1> [skatīts 2014, 19. feb.].
54. Latvijas Mūzikas informācijas centrs. *Tāļivaldis Ķeniņš*. Rīga, 2010. Pieejams:
<http://www.lmic.lv/core.php?pageId=722&id=3699&profile=1> [skatīts 2014, 5. janv.].
55. Liepiņa, Ieviņa. *Pēteris Vasks*. Pieejams:
<http://www.lmic.lv/core.php?pageId=726?pageId=726&id=4481&&subPageId=759&action=showSubPage> [skatīts 2014 3. apr.].
56. Musica Baltica. *Le temps scintille*. Rīga, 2003. Pieejams:
<http://www.musicabaltica.lv/lv/katalogs/7301/> [skatīts 2014, 23. janv.].
57. Pupa, Guntars. *Mārtiņa Viļuma zelta smiltis*. Rīga, 2005. Pieejams:
<http://www.lmic.lv/core.php?pageId=726?pageId=726&id=7016&&subPageId=759&action=showSubPage> [skatīts 2014, 3. apr.].
58. Žune, Inese. *Helmera Pavasara vieta un nozīme latviešu mūzikas kultūrā*. Rīga, 2013.
Pieejams: http://rmm.lv/wp-content/uploads/2010/12/Zune_Pavasaris_RMM-konference_2013.pdf [skatīts 2014, 21. feb.].

SUMMARY

Bachelor thesis „French contemporary music influences on Latvian music in 20. and 21. century” aim is to explore and gather information about how French contemporary music has influenced the development of Latvian contemporary music in 20. and 21. century and ascertain what have been the main composer influences, the inheritance of them and creative findings. In order to understand the dynamics and scope of this process in a historical perspective, author also touches on the 19. and 20. century French music’s effects on Latvian art of sound.

Research is based on exploration of available literature and analysis of texts published in newspapers and other media in order to draw a more accurate and thorough picture of the influences of present-time contemporary composers. An interview with composer Gundega Šmite has also been used in the process of writing the thesis. By gathering the information acquired researching the above-mentioned sources, author reflects and analyses the Latvian composer creation and the development of Latvian music as it has gained influences from French music’s tendencies and techniques.

The research concludes that some of the main and most significant influences on Latvian composers have been the creations by Claude Debussy, Maurice Ravel and Olivier Messiaen, and in 21. century — also Tristan Murray and Gérard Grisey. The main directions that have shaped the Latvian contemporary music were the late French Romanticism and Impressionism. A lot of Latvian composers have also been influenced by Spectral music, and the most frequently used techniques in contemporary music are dodecaphony, aleatoricism, serialism as well as some experiments researching the structure of sound (e.g., sonorism, searches in electronic music).

RÉSUMÉ

Le but de la thèse „L'influence de la musique française contemporaine sur la musique lettone aux 20e et 21e siècles” („French contemporary music influences on Latvian music in 20. and 21. century”) est d'étudier et de résumer l'information sur la façon dont la musique contemporaine française a influencé le développement de la musique lettone aux 20e et 21e siècles, et de découvrir des sources d'impact principales des compositeurs, leur héritage et découvertes. Pour comprendre la dynamique du processus et la grandeur de la perspective historique, l'auteur couvre également des époques antérieures, en particulier l'influence de la musique française des 19e et 20e siècles sur la musique lettone.

Pour créer une image la plus exacte de l'influence des compositeurs de la musique contemporaine d'aujourd'hui, la recherche se base sur la littérature disponible et l'analyse des textes publiés dans la presse et des autres médias. Une source supplémentaire utilisée pendant le développement de travail, est l'interview directe avec le compositeur Gundega Šmite. En résumé l'information obtenue par l'étude des sources ci-dessus, l'auteur illustre et analyse les œuvres des compositeurs lettons et le développement musical, influencé par les tendances et les techniques de la musique française.

L'étude conclut que pour des compositeurs lettons des sources de l'influence principales et les plus importantes de la musique française est Claude Debussy, Maurice Ravel et l'œuvre d'Olivier Messiaen, mais au 21e siècle - Tristan Murail et Gérard Grisey. Les mouvements les plus importants étaient le romantisme français tardif et de l'impressionnisme. Beaucoup de compositeurs lettons sont influencés de musique spectrale, les techniques contemporaines les plus utilisés sont dodécaphonisme, aléatoire, sérialisme ainsi que des expériences techniques de recherche d'une structure saine (sonorisme, recherches dans la musique électronique).

PIELIKUMS

1. Pielikums

Intervija ar latviešu laikmetīgās mūzikas komponisti Gundegu Šmiti

Telefonintervija

2014. gada 11. Marts. Plkst. 12.00

1. Ko Jūs domājat par saviem skolotājiem Latvijā un ārzemēs, un ko viņi Jums ir devuši?

Manuprāt, *kompozīcijas skolotājs* – lai arī tā ir akadēmiskā mācību procesa realitāte, ir neviennozīmīgi “sverams un mērījams” fenomens. Bieži ir tā, ka laba grāmata, gleznu izstāde vai patstāvīgi analizēts skaņdarbs sniedz daudz vairāk nekā vesela semestra mācības pie kompozīcijas pasniedzēja formālā ceļā. Nedomāju, ka kompozīciju var iemācīt. Taisnība, labs pasniedzējs var gudri virzīt audzēkni un sniegt profesionālas pamatiemaņas, un man šajā ziņā ir veicies. Mans pirmais kompozīcijas profesors Pēteris Plakidis - ārkārtīgi radoša un iedvesmojoša personība – man pirmkārt deva brīvību izvēlēties manu ceļu mūzikā, deva pārliecību par manām spējām, kā arī sniedza vispārējas fundamentālas zināšanas orķestrācijā un citās profesionālās iemaņās. Tālāk ļoti augsti vērtēju kompozīcijas stundas pie somu komponista Veli-Mati Pūmalas. Viņa pieejai bija raksturīga detalizēta kompozīcijas procesa apzināšanās visdažādākajos virzienos, kas ļāva nostiprināt un dažādot kompozicionālās metodes.

2. Kā Jūs novērtējat latviešu mūziku, un ko Jūs pati no tās esat pārņēmusi?

Latviešu mūzika kopumā ir profesionāli meistarīga, spilgti poētiska un izteiksmē (visbiežāk) apcerīga. Protams, vienmēr ir izņēmumi, grūti ir kaut ko vispārināt, bet, domāju, esmu no latviešu mūzikas pārņēmusi nosacīti tradicionālus

formas uzbūves principus, tajā iepludinot mūzikas valodu, kuras ietekmes meklējamas citur, t.i., jauns saturs tradicionālā formā.

3. Kas ir Jūsu autoritātes franču mūzikā?

Pirmkārt, Klods Debisī un Moriss Ravēls. Ļoti būtiska personība man ir arī Olivjē Mesiāns un tālāk – franču spektrālisma pārstāvji – Žerārs Grizē un Tristans Miraijs.

4. Vai ir kaut kas, ko Jūs uzskatāt par ļoti raksturīgu tieši franču mūzikai?

Maniem iepriekšminētajiem komponistiem ir, manuprāt, raksturīga kopēja “līnija”. Tā ir iedziļināšanās skaņā, skanējuma – tembra, harmonija, faktūras apzināšanās vienotā, nedalāmā veselumā, kas veido pavisam jaunu skanējumu. Būtiska ir arī īpašā poētiskā ievirze – ārpusmuzikālā satura kā kompozicionālā procesa sākuma apzināšanās, t.i. poētiskā domāšana, kuru, pārceļot skaņu dimensijās rodas specifiskas, jau pašai mūzikai raksturīgas sistēmas. Tas pats raksturīgs arī Olivjē Mesiānam. Savukārt franču spektrālisti šo poētiku spēja apvienot ar jauna līmeņa koncepciju, kas saistīta ar kompjuertehnoloģijas lietošanu un precīzu skaņas izpēti.

5. Kādas īpatnības ir kopīgas franču un latviešu mūzikai?

Ir liela nozīme, vai mēs runājam par latviešu mūziku līdz 20. gs. beigām, vai pēc minētā laika posma. 20.gs. 20., 30. gados varam sastapties ar atsevišķām impresionisma harmonijām un orķestrācijas paņēmieniem Pētera Barisona un Jāzepa Vītola orķestra darbos, bet visīstenākā sekošana franču mūzikas tradīcijām saistīta ar 70. gados dzimušajiem komponistiem, kas mūzikas pasaulē parādījās 21. gs. – manuprāt, spilgtākie vārdi ir Mārtiņš Viļums un Santa Ratniece.

6. Vai Jūs esat kaut ko pārņēmusi tieši no franču mūzikas? No franču skolām un tehnikām? (piemēram Spektrālisma).

Jā, domāju, ka franču mūzika mani ir ļoti spēcīgi ietekmējusi. Tā ir, pirmkārt, šī īpašā tēlainā poētika, kas ne tik daudz romantiski “izdzīvo” kādas norises, bet drīzāk iedziļinās kādas parādības/fenomena būtībā. Mani ļoti saista

spektrālisms un, lai arī es nelietoju noteiktas spektrālisma tehnikas, galveno principu – attieksmi pret skaņu kā dzīvu būtni ar tās piedzimšanu, dzīvi un nāvi – gan esmu pilnībā pārmantojusi. Katra skaņa gluži kā jauna krāsa ar tās gaismēnām un pārejām man pats par sevi ir neizsmeļams iedvesmas avots.

7. Vai savas mūzikas tēlos un stilistikā Jūs pati saredzat, piemēram, Kloda Debisī ietekmes?

Jā, par to jau runāju iepriekš, bet ir arī konkrēti piemēri, kā, piemēram, nesen sacerēts un Francijā atskaņots skaņdarbs “No klusuma dūmakas” flautai un klavierēm ar dabas tēliem (bet ne romantiski, bet tieši impresionistiski tvertiem).

8. Vai Jūs esat ietekmējusies arī no franču dzejas, konkrētiem autoriem, dzejas tēliem un izteiksmēm?

Jā, mani ļoti saista franču dzeja, tās (vienlaikus) – lakoniskā izteiksme un spēcīgā tēlainība. Domāju, ka esmu arī aizguvusi franču simbolistiem piemītošo intuitīvismu, tieksmi uz transcendentālu tēlu atklāsmi, abstraktu, aizplīvurotu skatījumu. Autori – Eliārs, Bodlērs, Verlēns.

9. Dzīvojot citā kultūras vidē, kā Jūs raugāties uz latviešu mūziku „No attāluma”? Un kāda tā izskatās?

Tas ir ļoti plašs jautājums. Dažas nianšes minēju jau agrāk, bet vēlētos piebilst, ka – neskatoties uz to, ka pēdējo 20 gadu laikā latviešu mūzika ir plaukusi lielā daudzveidībā un kopumā veido krāšņu un krāsainu ainu, pietrūkst radikālas, skarbas izteiksmes, sava veida anarhisms, kas, piemēram, ļoti raksturo grieķu komponistu jauno paaudzi. Mēs esam tādi rātni, pasmeļamies no dažādām ietekmēm, rakstam skaistus un spēcīgus darbus, bet tāda skarba “izrāviens” latviešu mūzikā patlaban pietrūkst.