

KOMPONISTU JAUNRADE LATVIJĀ 20. GADSIMTA 20. – 30. GADOS: KULTŪRPOLITIKA UN MODERNISMS. PRESES NARATĪVS UN KONTEKSTI

Ināra Jakubone



Rakstā Latvijas brīvvalsts pirmā perioda komponistu jaunrade tiek pētīta gan globālo stilistisko strāvojumu, gan valsts kultūrpolitikas kontekstā. Kādi bija komponistiem pieejamie atbalsta veidi, kas varēja veicināt viņu darbu, un vai tas vienmēr notika? Kā tika vērtēts valsts finansēto institūciju (Kultūras fonda, Latvijas Radiofona, Nacionālās operas) atbalsts? Vai vide – gan sociālā, gan radošā – bija gana stimulējoša, lai rosinātu iedvesmas avotus meklēt arī tā brīža aktuālākajās tendencēs, tostarp modernisma estētikā un stilistikā? Kā komponistu radošos meklējumus un atradumus tolaik definēja mūzikas kritika?

Atbildes uz visiem šiem jautājumiem galvenokārt tika meklētas 20.–30. gadu periodikā, jo šķita būtiski vidi un problēmu loku, kādā dzīvoja un radīja mūsu komponisti, apjaust iespējami autentiski.

Atslēgvārdi: Latvija, 20. gs. 20.–30. gadi, komponisti, kultūrpolitika, Kultūras fonds, Latvijas Radiofons, Nacionālā opera, modernisms, folklorisms, romantisms.

Keywords: Latvia, the 1920s and 1930s, composers, cultural policy, Culture Foundation, Latvian Radio, National Opera, modernism, folklorism, romanticism.

Ievads

Raksts turpina projekta CARD ietvaros uzsākto pētījumu par modernisma lomu un vietu Latvijā 20. gadsimta starpkaru periodā. Pirms gada, balstoties galvenokārt 20.–30. gadu periodikā pieejamajā informācijā, vērtēju to, kā un cik intensīvi pirmās brīvvalsts laikā Latviju sasniedza tā brīža mūzikas avangardiskākās izpausmes. Kādus modernistus tolaik atskaņoja, kas un cik intensīvi to darīja, kāda bija kritikas un publikas reakcija uz laikmeta novatoriskākajiem meklējumiem? Rastās atbildes ļāva secināt, ka modernismam Latvijas mūzikas dzīvē tolaik bija krietni lielāka loma un nozīme nekā esam raduši domāt, un tā atbalsošanos mūsu komponistu daiļradē noteica ne tikai subjektīvas prasmes, gaume un ideāli, bet arī objektīvi apstākļi, tostarp radošā darba iespējas (Jakubone 2021).

Tā kā iepriekšējā pētījuma posmā šie objektīvie apstākļi tika vien ieskicēti, nu pienācis laiks tos precizēt, pievērsties jaunrades izvērtējumam valsts kultūrpolitikas un kultūrvides norišu kontekstā. Galvenais avots joprojām ir 20.–30. gadu periodika, jo tajā rodamais naratīvs ļauj iespējami autentiski ieraudzīt laikabiedru acīm skatīto vidi,

kādā komponisti dzīvoja un radīja. Ņemot vērā to, ka mūzikas kritiķu vidū tolaik bija jo daudzi komponisti – Jānis Zālītis (1884–1943), Jēkabs Graubiņš (1886–1961), Jēkabs Poruks (1895–1963), Vidvuds Jurēvičs (1892–1945), Volfgangs Dārziņš (1906–1962), Jānis Cirulis (1897–1962), Knuts Lesiņš (1909–2000) – ir iespējams iegūt padziļinātu, personiskajā pieredzē balstītu ieskatu tajā, kas sekmēja vai kavēja komponistu radošos centienus. Uzmanības fokusā šoreiz ir valsts finansētās institūcijas – Kultūras fonds, Latvijas Radiofons un Nacionālā opera, kuru ietekme uz jaunradi tiek vērtēta raksta pirmajā pusē.

Turpinājumā apzināts un konkretizēts tas, kā modernistiskie meklējumu izpausmes latviešu komponistu mūzikā saredzēja laikabiedri. Šobrīd muzikoloģiskajā diskursā dominē uzskats, ka 20. gadsimta starpkaru periodā latviešu mūzikā valdošā bija no romantisma laikmeta mantotā estētika un stilistika, bet 20. gadsimta modernisma dažādie strāvojumi tajā atbalsojās fragmentāri un epizodiski (Petraškevičs 2003, Miķelsons 2008, Torgāns 2010, Kudiņš 2015, Kudiņš 2021).

Pārsteidzošā kārtā 20.–30. gadu periodikā rodams krietni atšķirīgs naratīvs. Tādēļ šķita interesanti apzināt, kādas ietekmes, atradumus un nianses tā laika mūzikā saskatīja paši pirmie tās vērtētāji, komponistu laikabiedri. Ko viņi rakstīja par radošo meklējumu novatoriskumu un intensitāti? Kā definēja skaņražu estētiskos ideālus un stilistiskās prioritātes? Vai saredzēja pašu aktuālāko laikmeta tendenču atspulgu arī latviešu mūzikā? Tam, ka mūsu komponisti labi pārzināja modernistu veiksmes un neveiksmes, bija informēti par citur pasaulē notiekošo, 20.–30. gadu presē un arī atmiņu literatūrā var rast gana daudz liecību, un uz tām jau ir norādīts iepriekšējā publikācijā (Jakubone 2021).

Tādēļ raksta noslēdzošajā nodaļā piedāvāju ieskatu 20.–30. gadu jaunrades stilistiskās paletes vērtējumā, kādu to ieraugām attiecīgā perioda preses slejās. Šāda latviešu mūzikas stilistiskā spektra izpratnes un skaidrojumu rekonstrukcija, cerams, būs gana rosinoša, sniedzot jaunu skatupunktu, interpretāciju un diskusiju iespējas arī šodien.

Vai viegli būt komponistam?

Pirms došanās emigrācijā uz ASV Alfrēds Kalniņš (1879–1951) rakstīja:

“...aizeju cerībā svešumā atrast darba un pašizveidošanās iespēju, manu neizlietoto jeb neracionāli šķiesto spēku lietderīgāku pielietojumu.”
(A. Kalniņš, *Pēdējā Bīdī*, 20.10.1927.)

Arnolds Klotiņš (1934) ir fiksējis – vīlies publikas attieksmē, ciedzams skaņdarbu izdošanas grūtības, komponists starp 1922. gadu un 1927. gada pirmajiem emigrācijas mēnešiem neuzraksta nevienu pašu solodziesmu (Klotiņš 1979: 240). 20. gadu recenzijās norādes uz publikas rezervēto attieksmi pret latviešu mūzikas koncertiem, pustukšajām zālēm sastopamas bieži. Jānis Zālītis teic – nacionālās mākslas notikumus “apiet, ignore”, viņš kritizē inteliģenci un norāda uz tamlīdzīgas attieksmes bīstamību attiecībā pret nacionālo mākslu (J. Zālītis, *Jaunākās Ziņas*, 15.03.1923.).

Paturot prātā Alfrēda Kalniņa un arī Jāņa Vītoļiņa (1886–1955) došanos prom no Latvijas un pāri okeānam divdesmitajos gados¹, atbildi uz jautājumu “Vai viegli būt komponistam?” vispirms meklēšu Volfganga Dārziņa rakstā *Mūsu jauno mūziķu stāvoklis*, kas publicēts 1933. gadā. Ko saka jaunais komponists, kurš tieši togad plūcis četrkāršus laurus 8. Dziesmusvētku jaundarbu konkursā? Tātad – radošais darbs teju visās mākslās tiekot strādāts “pa vaļas brīžiem”, pa “dzīves drāmas jeb komēdijas antraktiem”². Tādu, kas varētu dzīvot tikai no radošā darba augļiem nebūšot neviena paša. Norādījis, ka eksistences nodrošināšanas labad jāķeras pie “tik ienīstās *paidagoģijas*, žurnālistikas utt.”, Dārziņš turpina:

“Ka jaunie dzejnieki un literāti tulko filmu uzrakstus, darbojas kā reportieri, ka jaunie gleznotāji un grafiķi zīmē diagrammas, sakarā ar sviesta eksporta samazināšanos, vai “mālē” astoņas stundas dienā dekorācijas operai un teātriem, tas nav nekas jauns, un jāsaprot, ka, perspektīves salīdzinot, jaunie komponisti vismaz eksistences ziņā vēl dzīvo relatīvi diezgan privilēģētos apstākļos.” (V. Dārziņš, *Mūzikas Apskats*, 1933, Nr. 2)

Iemesls – komponistu, gluži vienkārši esot daudz mazāk grūtās “priekšskolas” un teorijas studiju dēļ, kas daudzus atbaidot jau iesākumā. Tā nu “vismaz dzīves minimuma ziņā tiem vairāk šances savilkt galus kopā,” teic Dārziņš. Un piebilst – neskatoties uz nelabvēlīgajiem apstākļiem, jaunākā komponistu paaudze ir ne tikai sparīgāka, bet arī pragmatiskāka par pirmajiem Latvijas Konservatorijas absolventiem. Uzņēmīgāka un tālredzīgāka, jo “gandrīz katrs no visjaunākiem specializējies divos un pat vairāk priekšmetos, lai savus gara bērnus pats nestu tautā un spētu pastāvēt arī vēl nelabvēlīgākos dzīves apstākļos.” Seko uzskaitījums: Jānis Norvilis (1906–1994) – trīskārtīgs brīvmākslinieks (speciālās teorijas, klavieru un diriģentu klases), diriģentu klasi beiguši arī Jānis Ivanovs (1906–1983) un Pēteris Barisons (1904–1947), savukārt Jānis Ķepītis (1908–1989) un Dārziņš ieguvuši arī pianista diplomu.

Pieminējis savu vienaudžu pagaidām portfelī glabājamus darbus, tostarp simfonijas, kvartetus, simfoniskos tēlojumus, Dārziņš secina, ka radošā darba augļu tomēr krietni daudz pat par spīti ne pārāk spīdošajiem dzīves apstākļiem. Un jautā – vai dzirdēsim tos drīz? Kā radošajam darbam traucējošs faktors tiek minēts arī tas, ka

“izpildošie mākslinieki un vienības interesējas gandrīz vienīgi par kora un solodziesmām, un tā daudzi gribot negribot izmainās sīknaudā, sadrumstalojas, jo ar simfonisko, kameramūziku, vai klavieru darbiem pie vārda tikt ir diezgan grūti, tas realizējas tikai stipri retos gadījumos.” (V. Dārziņš, *Mūzikas Apskats*, 1933, Nr. 2)

1 Alfrēds Kalniņš ASV uzturējās no 1927. līdz 1933. gadam, darbodamies Ņujorkā gan kā ērģelnieks, gan koru diriģents, gan pedagogs. Savukārt Jānis Vītoļiņš no 1926. līdz 1932. gadam spēlēja Brodvejas orķestros un veica kinomūzikas aranžētāja/instrumentētāja pienākumus filmu kompānijās *Paramount* un *Metro-Goldwin Mayer*.

Pēc gada rakstā *Kāpēc nerodas lieli latviešu komponistu skaņdarbi?* Dārziņam piebalso Jēkabs Graubiņš, norādīdams, ka darba apstākļi ietekmē arī latviešu mūzikas žanrisko spektru:

“Spiesti dienišķo maizi pelnīt gan kā skolotāji, gan kā ērgelnieki, kā repetitori, žurnālisti, ierēdņi, privātsundu pasniedzēji un citādi, mūsu komponisti var nodoties radošam darbam tikai vaļas brīžos. [...] Kā tādos apstākļos lai rastos Haidna simfoniju virknes? Labi, ja dzimst pa dziesmai, pa miniatūrai, kas neprasa ilgu, netraucētu nodošanos, bet tikai kādu iejūsmas mirkli un nedaudz mehāniska darba.” (J. Graubiņš, *Mūzikas Apskats*, 1934, Nr. 9)

Norādījis, ka atskaņotājmāksliniekiem iztikšanu nodrošina darbs valsts subsidētajā operā vai Radiofona orķestrī, Graubiņš secina – vienīgi komponistu darbs neesot izpelnījies regulāru atalgošanu. Jānis Zālītis, recenzēdams Jāzepa Mediņa (1877–1947) skaņdarbu vakaru, to fiksējis jau gadus piecus agrāk:

“Un tagadējā oficiālā Latvija radošo darbu un radošo mākslinieku kotē zemu; krietni zemāk nekā reproducējošo. To liecina budžeta skaitļi.” (J. Zālītis, *Jaunākās Ziņas*, 19.04.1929.)

Kādi bija valsts paredzētie veidi radošā darba atbalstam?

16

Komponists un Kultūras fonds

Vēsturnieks Gints Zelmenis par vienu no galvenajiem kultūrpolitikas instrumentiem pirmās brīvvalsts laikā sauc 1920. gadā dibināto Kultūras fondu. Jo tieši no valsts budžeta tikušas finansētas vien nedaudzas “centrālās” kultūras institūcijas, savukārt nevalstiskās organizācijas, institūcijas un arī privātpersonas saņēma pabalstus galvenokārt no Kultūras fonda. Ginta Zelmeņa promocijas darbā *Latvijas republikas kultūras politika. 1918.–1934. g.* rodami skrupulozi sastrukturēti kultūrpolitiku raksturojoši finanšu dati, kas ļauj izdarīt būtiskus secinājumus..

Mūzikas nozarē pastāvīgs finansējums valsts budžetā bija paredzēts tikai Nacionālajai operai un Latvijas Konservatorijai, tādējādi atzīstot tās par centrālajām mūzikas institūcijām². Jebkuru citu kultūras institūciju, piemēram, nevalstisko mūzikas skolu, Tautas konservatoriju darbību nodrošināja Kultūras fonda finansiālais atbalsts. Jāņem vērā, ka Kultūras fonds atbalstīja ne tikai kultūras jomu, bet arī vispārējās izglītības iestādes un citas organizācijas. Skatot atbalstīto organizāciju sarakstus, pārsteidz gan to skaits, gan daudzveidīgums – no skolu, tautas un pagastu bibliotēkām līdz cietumu bibliotēkām, no patversmēm, pamatskolām, privātskolām un arodskolām līdz sporta un pretalkohola biedrībām u.c. (Zelmenis 2012).

Pievēršoties mūzikai, Gints Zelmenis norāda – lielākās summas Kultūras fonds piešķīra kultūras biedrībām kā pabalstus mūzikas instrumentu iegādei vietējo orķestru vai ansambļu vajadzībām. Divdesmitajos gados šim nolūkam paredzētā summa

2 Papildus no valsts budžeta periodiski tika finansēta arī Liepājas opera (Zelmenis 2012).

pakāpeniski pieauga no 1700 latiem 1923. /24. gadā līdz 25 200 latiem 1931. /32. gadā. Apjomīgāko piešķirumu vidū var minēt arī finansējumu Rīgas simfoniskajam orķestrim (1500 – 20 000 Ls robežās laikā no 1925. līdz 1932. gadam), un Liepājas filharmonijai (1500 – 15000 Ls robežās laikā no 1927. līdz 1932. gadam).

Tālāk vairs neiedziļinoties detaļās, ir vērts apjaust proporcijas. Ja kopīgais Kultūras fonda piešķirums mūzikai dažos gados varēja pārsniegt pat 76 000 latu, tad jaunrades atbalstam ik gadu tika no 1500 līdz 4000 latiem. Tādēļ ir pamats apgalvot – Kultūras fonda finansējuma kontekstā komponisti bija atstāti pabērna lomā. Jaunrades atbalstam piešķirtās prēmijas vai pabalsti nebija lieli – no 300 līdz 1500 latiem. Taisnības labad gan jāpiebilst, ka līdzīgi mazi bija arī rakstniekiem, gleznotājiem, zinātniekiem paredzētie pabalsti un prēmijas (Zelmenis 2012).

Par jaundarba “standarta vērtību” Kultūras fonda skatījumā varētu dēvēt 1000 Ls piešķirumu, kādu 1924. gadā pašā pirmajā piešķiruma reizē saņēma Jāzeps Vītols (1863–1948) par svītu *Dārgakmeņi*, Alfrēds Kalniņš par virkni latgaliešu tautas dziesmu, Jānis Mediņš (1890–1966) par simfonisko tēlojumu *Imanta*, Ādolfs Ābele (1889–1967) par simfoniskajām miniatūrām *Rudens skice* un *Ganu dziesma* (*Mūzika*, 1925, Nr. 3). Savukārt 1937. gadā no KF rezerves fonda piešķirtos 3000 latus Jānim Kalniņam (1904–2000) par operu *Hamlets* (*Mūzikas Apskats*, 1939, Nr. 1) pilnīgi noteikti jāuzskata par laimīgu izņēmumu.

Jaunie komponisti tolaik – vismaz pirmajā piešķiruma reizē – visbiežāk tiek stimulēti ar pabalstiem 500 Ls apmērā – gan Jānis Ķepītis par Klavieru trio un Jānis Ivanovs par 1. simfoniju (*Rīts*, 20.02.1935.), gan Ādolfs Skulte (1909–2000) par simfonisko tēlojumu *Viļņi* (*Valdības Vēstnesis*, 01.04.1937.)³.

Summējot visus pirmās brīvvalsts perioda piešķirumus, var secināt, ka visdāsnāk šo gandrīz divdesmit gadu laikā atbalstīti Jānis Mediņš (8500 Ls), Jānis Kalniņš (7250 Ls), Jāzeps Mediņš (5750 Ls) un Alfrēds Kalniņš (4750 Ls). 2000 latu robežu pārsnieguši vai sasnieguši Jāzeps Vītols (3000 Ls), Jānis Ivanovs un Volfgangs Dārziņš (2500 Ls), Ādolfs Ābele, Emīlis Melngailis (1874–1954) un Jānis Vītolis (2000 Ls).

1933. gadā Jēkabs Graubiņš vairāku rakstu sērijā *Maldū tekās* iebilst Kultūras fonda prēmiju piešķiršanas kārtībai, pirmkārt jau tam, ka komponistiem pašiem jāiesūta Kultūras fondam savi darbi izvērtēšanai. Itin sarkastisku komentāru raisa aicinājums pieteikties komponistiem, kas “vēlas saņemt prēmijas”:

“Nu, kurš gan nevēlētos! Pirmkārt, starp mūsu komponistiem nav neviena tāda bagātnieka, kam 300–500 latu prēmija nebūtu patīkams atbalsts cīņā par eksistenci, un otrkārt, nav smādējams arī prēmianta gods. Bet kā lai savus darbus tā iesūta? (...) Nelieciet jaunam komponistam aizmirst kautrību un saukt kā tirgū: man tā labākā prece, pērciet no manis! Nelieciet pazīstamam un

3 Lata vērtības ilustrācijai var minēt šādus piemērus: 1930. gadā augstākās kategorijas ierēdņa (departamenta direktora) mēnešalga bija 640 Ls, savukārt 1936. gadā – 494,52 Ls. Jaunākā kancelejas ierēdņa alga bija 121 Ls 1930. gadā un 104,79 Ls 1936. gadā (Taurēns 2017: 131). Vai arī – kafijas tases cena 1935. gadā bija 40 santīmi, kūkas – 24, bet ja kārojies pavakarīnot pirmās vai otrās šķiras restorānā, pie tam ar puspuodeli *dominikānieša* un samērā labu mūziku fonā, tad nācies šķirties no apmēram 7 latiem (Avots 2004: 41).

nopelnu bagātam skaņradim zemeties un lūgties: man ar' kādu godaldziņu
"Nepadarait prēmijas par sociālās palīdzības veidu!" (J. Graubiņš, *Daugava*,
1933, Nr. 12)

Būtiskas iebildes Kultūras fondam Graubiņš izteic vēl citā *Maldu teku* rakstā. Vismaz mūzikas jomas piešķirumi liecinot – Kultūras fonds nostājies pasīva sekotāja un pateicību izsacītāja, nevis virzītāja un vadītāja lomā:

"Lai arī izsniedzamās summas ir ļoti niecīgas, tad tomēr varētu zināmā mērā ietekmēt radošo spēku virziņanos uz tiem punktiem, kuri iezīmē lielākos robus un tukšumus mūsu mūzikas literatūrā. Mūzikas lietpratēju komisiju pie Kultūras fonda vajadzētu nostādīt ne vien jau notikušu faktu (iesūtīto kompozīciju) priekšā, bet uzlikt tai par pienākumu izpētīt lielākās vajadzības un trūkumus radošās mūzikas druvā, lai ar Kultūras fonda līdzekļiem pēc tam mēģinātu tos novērst." (J. Graubiņš, *Daugava*, 1933, Nr. 9)

Precizējot "lielākos un nepatīkamākos tukšumus" mūsu mūzikas apcirkņos, Graubiņš min baletu, operu, opereti, garīgās literatūras un kameramūzikas jomas. Atgādinājis to, ka Kultūras fonds nebija respektējis Mūzikas komisijas lēmumu par prēmijas piešķiršanu Jāņa Mediņa Klavieru trio, un pārjautājis – vai fonda domes politiķi zinot labāk, kas godalgojams, kas nē? – Jēkabs Graubiņš mudina Kultūras fondu no "nevarīga pateicību šļūpstētāja" kļūt par gudru vadītāju, virzītāju.

18

Patiesi, Kultūras fonds prēmijas piešķīra lielākoties tikai par jau pabeigtiem, iestudētiem vai atskaņotiem darbiem. Nekad ne avansa, piemēram, radošo stipendiju veidā⁴. Un lielākoties tās piešķīra par simfoniskiem darbiem, arī operām un baletiem – tātad, skaņdarbiem, kas varēja gūt iespējami plašāko rezonansi, pateicoties pamanāmiem publiskiem atskaņojumiem vai uzvedumiem. Retie izņēmumi ir Alfrēda Kalniņa *Dziesmu burtnīcas* (Nr. 16.–19., 1927) un Variācijas par Grīga tēmu klavierēm (1939), Jēkaba Graubiņa klavierdarbu krājuma *Spēlmanītis* 3. burtnīca un 13 solodziesmas (1928), Harija Ores kamerdarbi (1928), Emiļa Melngaiļa kora un solo dziesmas (1931), Lūcijas Garūtas (1902–1977) Variācijas klavierēm par *Karavīri bēdājās* tēmu (1933), Jēkaba Poruka 11 solodziesmas (1933), Jāņa Ķepīša Klavieru trio (1935) un Jāņa Suhova (1892–1979) klavierdarbi (1940). (*Izglītības ministrijas mēnešraksts*, 1927, Nr. 4; *Valdības Vēstnesis*, 02.03.1928.; *Pēdējā Brīdī*, 04.03.1931.; *Valdības vēstnesis*, 15.06.1933.; *Rīts*, 20.02.1935.; *Mūzikas Apskats*, 1939, Nr. 1; *Latvijas Kareivis*, 12.03.1940.) .

Laika gaitā aizpildoties Graubiņa norādītajiem "lielākajiem un nepatīkamākajiem tukšumiem" mūsu mūzikas apcirkņos, Kultūras fonda prēmijas par muzikāli dramatiskiem darbiem saņēmuši Jānis Kalniņš (*Lolitas brīnumputns* (1935), *Hamlets* (1937), *Ugunī* (1938), *Rudens* un *Lakstīgala un roze* (1939)), Jānis Mediņš (*Mīlas uzvara* (1936), *Luteklīte* (1940)), un Jāzeps Mediņš (*Vaidelote*, 1925) (*Rīts*, 20.02. 1935.; *Valdības Vēstnesis*, 01.04.1937.; *Mūzikas Apskats*, 1938, Nr. 4; *Mūzikas Apskats*, 1939, Nr. 1; *Mūzikas Apskats*, 1936, Nr. 3; *Latvijas Kareivis*, 12.03.1940.; *Valdības Vēstnesis*, 02.03.1928.).

4 Izņēmums ir 500 Ls avansa piešķirums Jānim Vītoļiņam "Latviešu baleta komponēšanai" (*Valdības Vēstnesis*, 09.05.1934.). Vītoļiņa balets *Ilgā* Nacionālajā operā tika uzvests 1937. gadā. Arī Jāzeps Mediņš 1000 Ls pabalstu *Vaidelotes* komponēšanai saņēma divus gadus pirms tās iestudējuma 1927. gadā (*Mūzika*, 1925, Nr. 5).

Jāpiebilst, ka vairāki komponisti Kultūras fonda pabalstus saņēma arī ārzemju stipendiju vai ārzemju studiju pabalstu veidā. Tomēr šie pabalsti komponistiem tika piešķirti tikai un vienīgi atskaņotājmākslinieka kapacitātē. Gan Lūcija Garūta (1925, 1926), gan Lauma Reinholde (1806-1989)/ (1928), tāpat Oļģerts Bištēviņš (1907-1972)/ (1936), Jānis Ķepītis (1936), Leonīds Vīgners (1906-2001)/ (1937), Jānis Kalniņš (1935) uz ārzemēm devās pilnveidot diriģēšanas vai klavierspēles, nevis kompozīcijas prasmes. Un šīs mācību stipendijas dažreiz bija krietni iespaidīgas – tā Oļģertam Bištēviņam ārzemju braucienam tika 3000 latu (*Mūzikas Apskats*, 1936, Nr. 6/7), bet Leonīdam Vīgneram – pat 5000 latu (*Mūzikas Apskats*, 1937, Nr. 5).

Jau kopš 1924. gada Kultūras fonds piešķīra līdzekļus arī nošu jeb tā laika terminoloģijā – muzikālīju izdošanai. Togad atbalstu skaņdarbu publicēšanai saņēma ne tikai Alfrēds Kalniņš, Jānis Mediņš, Jāzeps Mediņš un Jānis Vītolīņš, bet arī Skaņražu kopa un žurnāls *Mūzikas nedēļa* (*Izglītības ministrijas mēnešraksts*, 1924, Nr. 2; *Valdības vēstnesis*, 20.06.1924.). Turpmākajos gados finansējums nošu izdošanai ticis Jānim Kalniņam (1928), Lūcijai Garūtai (1928), Emilim Melngailim (1928, 1935), Jānim Mediņam (1928, 1930, 1936), Jēkabam Graubiņam (1930, 1935), Alfrēdam Kalniņam (1930), Jānim Vītolīņam (1936) (*Valdības Vēstnesis*, 02.03.1928.; *Latvijas Kareivis*, 06.05.1930.; *Mūzikas Apskats*, 1935, Nr. 1; *Mūzikas Apskats*, 1936, Nr. 6/7).

Varētu teikt – ticis ir itin daudziem un nekas nav liedzis prasīt vēl un vairāk, tomēr jāatzīst – aptvert pilnīgi visu “lauku” Kultūras fonds nav varējis. Turpina iznākt notis arī pašu autoru apgādā (Jānis Norvilis, Valdemārs Ozoliņš (1896–1973), Helmers Pavasars (1903–1998)), un apskatnieki turpina runāt par problēmām arī saistībā ar latviešu mūzikas nošu izdošanu. Tā 1934. gadā Jēkabs Graubiņš rakstā *Kāpēc nerodas lieli latviešu komponistu skaņdarbi?* kā iespējamu atbildi uz virsrakstā pausto jautājumu min to, ka komponistiem praktiski neesot nekādu izredžu redzēt savu orķestra darbu iespiestu. Jo vienīgie potenciālie pircēji būtu divi pastāvīgi strādājošie orķestri – tātad, noiets būtu vien diviem eksemplāriem. Savukārt ārzemēs pircējs atrastos tikai slavenībām. Secinājums:

“Tamdēļ tad mēs arī ejam mazākās pretestības un lielākā pieprasījuma norādīto ceļu un ražojam koradziņas, koradziņas, koradziņas [...]”
(J. Graubiņš, *Mūzikas Apskats*, 1934, Nr. 9)

1937. gadā tiek ziņots par Kultūras fonda lēmumu kādā ārzemju izdevniecībā izdot latviešu kora dziesmu albumu ar dziesmu tekstiem angļu un vācu valodā, kā arī solo dziesmu albumu burtniecās ar tekstiem franču un vācu valodā (*Mūzikas Apskats*, 1937, Nr. 5). Piešķirtā summa ir iespaidīga – 9927,44 Ls (*Mūzikas Apskats*, 1938 Nr. 4)⁵.

Savukārt 1938. gadā ar Kultūras fonda atbalstu Vīnes apgādā *Universal Edition* tiek publicētas vairākas simfoniskās partitūras – Ādolfā Ābeles *Lāčplēša kaps* un *Meditācija*, Jāņa Kalniņa *Divi suitu danči*, Jāņa Mediņa 3. Svīta un Jāņa Vītolīņa 1. *Latvju rapsodija*.

5 1940. gadā Vīnes apgādā *Universal Edition* izdod gan solodziesmu krājumu *Lieder-Album Lettischer Komponisten / Album des chansons* ar Jāzepa Vītola, Emīla Dārziņa, Emīla Melngaiļa, Alfrēda Kalniņa, Jāņa Zāliša un Jāņa Mediņa dziesmām, gan kordziesmu krājuma *15 Lettische Chöre / 15 Latvian Choruses* 1. burtnicu ar Jāzepa Vītola, Emīla Dārziņa un Emīla Melngaiļa dziesmām (kopskaitā astoņām).

Jēkabs Vītoliņš, daloties ar šo ziņu *Mūzikas Apskatā* norāda – tas ir svarīgs latviešu mūzikas starptautisks ieguvums, jo, atskaitot Jāzepa Vītola darbus, latviešu kompozīciju izdevumu ārzemēs esot ļoti maz. Un simfonisko partitūru nav pat Latvijā. Tiek paustas cerības, ka jaunie izdevumi rosinās latviešu orķestra darbu atskaņojumus ārzemēs (J. Vītoliņš, *Mūzikas Apskats*, 1938, Nr. 2).

Komponists un Latvijas Radiofons

Atšķirībā no Kultūras fonda, Latvijas Radiofonu⁶ “gudro vadītāju un virzītāju” kategorijā varēja iekļaut gluži pelnīti. Galvenokārt – tā rīkotā simfoniskās mūzikas jaundarbu konkursa dēļ, kas pirmo reizi notika 1934. gadā. Tātad – proaktīvas jaunrades veicināšanas dēļ.

Latvijas Radiofona attīstība pirmās brīvvalsts gados bija iespaidīga gan tehnisko parametru, gan muzikālās komponentes aspektā. No pirmsākumiem 1925. gadā ar raidīšanu vien divas stundas dienā, līdz apjoma un kvalitāšu ziņā iespaidīga simfoniskā orķestra izaugsmei. Radiofona vēsturē atradīsim gan konfliktus ar Nacionālo operu un Konservatoriju par bezmaksas translācijām, gan strīdus ar operu par mūziķu negodīgu pārpirkšanu, tāpat aizliegumu translēt 1926. gada Dziesmu svētkus. Radiofonam iegūstot arvien lielāku finansiālo neatkarību un kapacitāti, 30. gadu sākumā valdība pat apsvērusi iespēju Radiofonu apvienot ar Operu – lai segtu Operas budžeta deficītu (Kruks 2001: 50–57). Bet kāda bija Radiofona izaugsmes un latviešu mūzikas attīstības dinamika?

1929. gadā kulminē “autortiesību konflikts” starp Radiofonu un Skaņražu kopu. Radiofons vispār pārtrauc latviešu autoru dziesmu pārraidīšanu, jo nevēlas vai nespēj ievērot Skaņražu kopas prasību trīskāršot autortiesību maksājumu par katru atskaņoto dziesmu. Vēloties izprast konflikta būtību, Radiofona programmas vadītāju Arvīdu Pārupu (1890–1946) un Skaņražu kopas pārstāvi Emili Melngaili iztaujā *Teātra Nedēļa*. Arvīds Pārups pauž – kamēr Skaņražu kopa uzturēsot spēkā prasību par ik atskaņoto dziesmu maksāt sešus latus agrāko divu vietā, latviešu komponistu dziesmas radiofonā neskanēsot. Savukārt Emīlis Melngailis saka – latvju skaņradis tikai tagad sāk karot par savām tiesībām, un pieprasītie autorhonorāri esotniecīgi salīdzinājumā ar milzu summām, ko saņemot ārzemju komponisti. *Teātra Nedēļas* secinājums – tas, ka nu jau vairāk kā desmit tūkstoši radiofona klausītāju vairs nedzird latviešu mūziku, ir viena no tābrīža dzīves ačgārnībām. Jo latviešu mūzikas izplatīšanu un propagandu jāuzskata par vienu no radiofona neatlaidīgākiem pienākumiem (*Teātra Nedēļa*, 1929, Nr. 1).

1932. gadā, analizējot radiofona programmu muzikālo saturu, Vidvuds Jurēvičs atzīst – latviešu mūzikai septiņu gadu garumā ierādīta vien pabērna loma. Latviešu instrumentālās un simfoniskās mūzikas atskaņojumiem Radiofons atvēlējis apmēram 10 vakarus gadā (galvenokārt valsts svētku dienās). Savukārt operetei atvēlēti 33 vakari, militārai mūzikai – 27 koncerti, un mandolīnu un balalaiku orķestriem – 24 koncerti (V. Jurēvičs, *Mūzikas Apskats*, 1932, Nr. 2).

6 Sākotnēji – Rīgas Radiofonu.

Radio vēstures pētnieks Sergejs Kruks (1968) ir izskaitļojis šādas raidītā satura proporcijas vienas nedēļas ietvaros 1934. gadā (5.–11. februāris): kopējais raidlaiks – 72 stundas, no tām 32 stundas – ārzemju mūzika, un tikai divas stundas – latviešu komponistu skaņdarbi (6% no mūzikas kopapjoma). Autors uzskata, ka šādu proporciju noteica skaņuplašu pieejamība (vai drīzāk – latviešu ierakstu skaņuplatēs nepieejamība – I. J.), tomēr par svarīgāko iemeslu tik niecīgai latviešu mūzikas proporcijai Radiofona programmā viņš sauc joprojām neatrisināto autortiesību jautājumu (Kruks 2001: 61).

Patiesi, 1934. gadā atkal uzbango Skaņražu kopas un Radiofona nesaskaņas, un tās fikse ne viens vien preses izdevums. Vasaras beigās, jau atskatoties uz konfliktu, Jēkabs Graubiņš raksta:

“Skaņražus, kas prasīja par saviem skaņdarbiem honorārus, norāja par mantkārību. Pat presē ir parādījušies raksti, kas taisni uzbrūk komponistiem, piemēram par tiem autora honorāriem, ko latviešu komponistiem maksā Rīgas radiofons. Lai iespaids būtu lielāks, tad šāds anonīms autors vai nu nezinādams, vai tišu prātu visas honorāru likmes, ko radiofons maksā, vienkārši desmitkāršo!” (J. Graubiņš, *Mūzikas Apskats*, 1934, Nr. 9)

Graubiņš te runā par, iespējams, pašu kuriozāko demaršu pret Skaņražu kopu publiskajā telpā. Jo patiesībā viņa piesauktais anonīmais autors ar segvārdu *Altera pars* honorāru likmes pat divpadsmitkāršoja. Pie tam – bez kāda pamatojuma, jo vienīgais aizbildinājums runāt par autorhonorāru lielumu viņam bijis tas, ka “tā čivina visa Rīga”. *Altera pars* raksts “Rīgas radiofons un mūsu mūzikas kultūra”, ko 1934. gada aprīļa sākumā trijos turpinājumos publicēja avīze *Brīvā Zeme*, sadusmoja ne tikai Graubiņu. Tā jau pāris dienas pēc raksta publicēšanas anonīmajam rakstītājam *Radio abonētā* atbild kāds tikpat anonīms *T-e*, norādot – tamlīdzīgas aplamības esot šedevrs pat šajā laikā, kad reportieru fantāzijā radušos “sensāciju” uzdošana par patiesiem notikumiem esot gluži ikdienišķa parādība. *T-e* ir gatavs ieviest skaidrību:

“Radiofons īstenībā maksā sekojošos autora honorārus (par vienreizēju atskaņojumu): par simfoniju Ls 60. – (bet nevis Ls 720. –), par simfonisku tēlojumu Ls 40. – (nevis Ls 480. –), par uvertīru Ls 25. – (nevis ‘ Ls 300. –), par mazākiem darbiem orķestrim Ls 10. – (nevis Ls 120. –), par solo dziesmām Ls 6. – (nevis Ls 36. – vai Ls 12. –).” (*T-e*, *Radio abonents*, 04.01.1934.)

Trīsdesmito gadu sākumā arvien regulārāki kļūst Radiofona pieslēgumi koncertiem, kuros skan latviešu mūzika. Tā 1933.gada marta mēnesī Radiofons plānojis pieslēgties Leonīda Viņnera dziesmu vakaram, Emīla Dārziņa mūzikas stundai, Jāzepa Mediņa simfonijas atskaņojumam simfoniskajā koncertā, kā arī Rīgas un Liepājas *Dziedoņa* apvienoto koru koncertam no Liepājas. Programmā paredzēta arī latviešu komponistu stunda diriģenta Jāņa Mediņa vadībā, bet aprīļa sākumā – pieslēgums Jāņa Suhova dziesmu vakaram (*Mūzikas Apskats*, 1933, Nr.5).

Vēl pēc pusgada, runājot par radiofona rīkoto Skaņražu kopas biedru koncertu, Vidvuds Jurēvičs var konstatēt – Radiofona darbībā noticis ievērojams lūzums, jo tas arvien vairāk piegriežot uzmanības nacionālai mūzikai (V. Jurēvičs, *Militārais Apskats*,

1934, Nr. 1). Šo koncertu, kurā muzicē Radiofona simfoniskais orķestris, recenzē arī Jānis Zālītis, norādot, ka

“Apsveicama radiofona direkcijas pretimnākšana latvju skaņražu saimei, jo ikviena partitūra kļūst r e ā l a autoram pašam un klausītājiem tikai tad, kad tā piedzīvojuši pirmatskaņojumu. Šādā ziņā – nerunājot par skaņdarbu tīri muzikālo vērtību – jaundarbu vakariem ir liela audzinoša nozīme.” (Zālītis 1960: 561–563)

Vērtējot 1935. gada ražu jaunrades jomā, Knuts Lesiņš *Mūzikas Apskatā* uzsver – “simfoniskais ledus” esot sācis kustēties, darbu klāsts pieaugot ar sniega lavīnas efektu. To veicinājis arī Radiofons, kas nu kļuvis par “izcilu faktoru” Latvijas mūzikas dzīvē. Un togad pirmo reizi notikušo Radiofona simfonisko darbu konkursu nodēvējis par “svētīgu iestādījumu”, Lesiņš izsaka cerību, ka tas kļūšot par pastāvīgu tradīciju (K. Lesiņš, *Mūzikas Apskats*, 1936, Nr. 1).

Pirmais Radiofona skaņdarbu konkurss tiek izsludināts 1934. gada jūlijā, un konkursa mērķis noteikumos raksturots lakoniski un pragmatiski – “lai paplašinātu radiofona vajadzībām literatūru latvju nacionālā mūzikā” (*Radio Abonents*, 01.07.1934.).

Mūzikas Apskats 1935. gada janvārī ziņo – konkursam iesūtīti 14 darbi, Radiofons ar konkursa rezultātiem ir apmierināts un tam jau nodomā jauns skaņdarbu konkurss. Plašāks un, cerams, ar vēl lielākām godalgām. Bet paši pirmie uzvarētāji ir Jēkaba Graubiņa Variācijas par Vītola tautas un arī oriģināldziesmu simfoniskam orķestrim (1. godalga – 300 Ls), Jāzepa Mediņa simfoniskā svīta *Rudens noskaņas* (2. godalga – 200 Ls) un Lūcijas Garūtas *Meditācija* simfoniskam orķestrim (3. godalga, 100 Ls). Vēl bez šiem darbiem Radiofons ieguva (atpirka) Pētera Barisona simfonisko tēlojumu *Līgo* un Jāzepa Mediņa Simfonisko uvertūru (*Mūzikas Apskats*, 1935, Nr. 1).

Jaundarbus dabū dzirdēt ne kā cerēts – janvārī, bet tikai 22. martā. Un tad Jēkaba Graubiņa darbs ir pārdēvēts un saucas *Vītola kokle, atbalsu svīta simfonijorķestrim* (*Latvijas Radiofons*, 17.03.1935.). Maksis Brēms (1891–1968), pēc atskaņojuma uzteicis Radiofona orķestra un Jāņa Mediņa teicamo sniegumu, izsaka ticību, ka radiofons arī turpmāk veicinās jaundarbu rašanos, jo tad “latvju komponisti varēs nopietnāk nodoties muzikālās radīšanas darbam” (M. Brēms, *Latvijas Kareivis*, 24.03.1935.).

Otro konkursu izsludina 1935. gada janvārī, noteikumi tādi paši, godalgas tiešām augušas līdz 500, 300 un 200 latiem. Tiek iesūtīti 24 komponistu darbi, un apskatnieki konstatē – konkurss izdevies ļoti labi, jo tajā ir vairāk dalībnieku, un arī skaņdarbu mākslinieciskā vērtība esot augstāka (*Mūzikas Apskats*, 1936, Nr. 2).

1. godalgu – 500 Ls iegūst Jāzepa Mediņa *Latvju zeme*, bet otro un trešo godalgu apvieno, piešķirot 250 Ls katram laureātam – Jāņa Ivanova 1. svītai simfoniskam orķestrim (*Latgales ainavas*) un Ādolfa Skultes simfoniskam tēlojumam *Viļņi*. Par atskaņošanai piemērotu atzīst arī Lūcijas Garūtas variācijas orķestrim *Mana dzimtene*.

1937. gada februārī tiek izsludināts konkurss jeb “Radiofona 3. sacensība jaunām latvju kompozīcijām”, un tās noteikumos ir zīmīgas, ar autoritārā režīma ideoloģiskajām nostādnēm saistītas izmaiņas:

“Jaunu sacensību ierosina šādi apsvērumi: kamēr pārdzīvojamais atdzimšanas un nacionālās radīšanas laikmets mūsu rakstniecībā jau atradis spēcīgu atspoguļojumu, mūsu mūzikā, un it sevišķi tās simfoniskajā nozarē, šī laikmeta celtniecības spars un dzīves prieks izpaužas samērā mazāk; repertuāru pārvalda darbi, kuru smagums un bieži vienmuļīgais drūmums neatrod pašreizējos apstākļos attaisnojuma. Tamdēļ, lai veicinātu laikmetam atbilstošu skaņdarbu rašanos, pasta un telegrāfā departaments izsludina Latvijas radiofona vajadzībām 3. sacensību jaunām latvju orķestra kompozīcijām.” (*Valdības Vēstnesis*, 01.02.1937.)

Tādējādi 3. Radiofona konkurss uzskatāms par vienu no reizēm, kad arī mūzikas jomas profesionāļus tieši skar ulmaņlaiku pozitīvisma ideoloģija. Tomēr tā tas nebūt nebija divos pirmajos konkursos. Uzsveru to tādēļ, ka radiofona vēstures pētnieks Sergejs Kruks, minot, ka konkursa moto bijis – “Vairāk dzīvesprieka un dzīves apliecinājuma arī mūsu mūzikā” – pozitīvisma ideoloģijas ietekmes lauku kļūdaini ir attiecinājis arī uz pirmajiem diviem – 1934. un 1935. gada konkursiem (Kruks 2001: 66). Patiesībā šos vārdus – “vairāk dzīvesprieka un dzīves apliecinājuma arī mūsu mūzikā” – vien 1937. gadā, runājot par 3. konkursu, teica Radiofona direktors Arveds Smilga (1879–1947) (*Hallo, Latvija*, 1937 Nr. 376).

Vēl vairāk to, ka pozitīvisma gars bijis itin tāls pirmajos divos konkursos apbalvotajiem, apliecina pirmā un daļēji arī otrā konkursa uzvarētājdarbos dominējošās noskaņas – rudenīgi dramatiski, melanholiski tēli Jāzepa Mediņa, Lūcijas Garūtas, arī Jāņa Ivanova skaņdarbos.

3. konkursā 1. godalgu (500 Ls) iegūst Jāzepa Mediņa simfonija *Ziedonī*, bet otro un trešo godalgu apvieno, ar 250 Ls apbalvojot gan par Eberharda Lammasa (1895–1981) 1. simfoniju, gan Pētera Barisona svītu *Ziedu vija*. Par atskaņošanai piemērotiem atzīst arī P. Barisona simfonisko tēlojumu *Teika* un E. Frīdmanes orķestra svītu *Radošs spēks* (*Mūzikas Apskats*, 1937 Nr. 6).

1938. gada sākumā godalgotie darbi tiek pirmatskaņoti Radiofona programmā un tiek vērtēti mūzikas presē. Tā Volfgangs Dārziņš *Mūzikas Apskata* 1. numurā norāda, ka Jāzepa Mediņa Otrā simfonija veidota “vispārēji romantiskajā gaumē”, tomēr ar iekšēju patiesīguma izjūtu un meistarīgu formas un instrumentācijas izveidi. Runājot par Pēteri Barisonu, Dārziņš gan apliecina autora gaumi un orķestra pārzināšanu, tomēr mudina meklēt savu personisko “seju”, atraisoties no Čaikovska epigonisma valgiem (V. Dārziņš, *Mūzikas Apskats*, 1938, Nr. 2).

Savukārt to, ka tika maksātas nodevas laikmeta varenajiem, visskaidrāk apliecina Eberharda Lammasa⁷ Simfonija – nepārprotams mākslinieciski politiskās konjunktūras

⁷ Eberhards Lammas, kurš tobrīd vairāk pazīstams kā diriģents, ir mācījies vijolspēli – gan privāti, gan Rīgas I Mūzikas institūtā, un “kompozīcijas elementus” pie diriģenta Oto Karla. 1934. gada beigās jau ir tapusi Kārlim Ulmanim veltīta uvertūra *Vadoņa aicinājums*.

paraugs. Lūk dažas simfonijas programmatiskā stāsta epizodes: vēlu vakarā Brāļu kapos simfonijas varonim atmiņā ieskanas latviešu bārenītes dziesma. Turpat Brāļu kapos iemiegot, viņam sapnī rādās dzimtenes ainavas ar vilinošām nārām valša ritmos. Visu vainago pilnīga šaubu pārvarēšana, kad varonī

“sāk runāt latvieša sirds: skaidri, droši, mierīgi. Spēka varonības un drosmes pilns viņš iet, lai kalpotu savai tautai un tēvzemei. Simfoniju noslēdz galvenās tēmas plašie prieka pilnie akordi.” (*Hallo, Latvija*, 1938, Nr. 428)

Diemžēl pārliecināties par simfonijas kvalitātēm nevar. Jo apskatnieki pēc atskaņojuma kā savvērējušies klusē. Visu triju konkursa žūrijā strādājuši Jāzeps Vītols un Jānis Mediņš, pirmajā vēl Jānis Zālītis, bet otrajā un trešajā – Ādolfs Ābele. Un žūrijā vienmēr bijis arī radiofona direktors Arveds Smilga, otrajā konkursā līdzdarbojoties arī Pasta un telegrāfa departamenta direktoram Hugo Resnajam (1877–1953).

Skatoties uz pieticīgajām godalgu summām jāsecina, ka Radiofons lieliski apzinājās – tas komponistiem daudz vairāk var solīt nevis naudā, bet gaudā. Solīt un nodrošināt jaunradītās mūzikas atskaņojumus Radiofona orķestra sniegumā. Līdz ar to – gan atpazīstamību, gan popularizēšanu – jo ik pirmatskaņojumu pavada izvēsta anotācija izdevumā *Hallo, Latvija*, visbiežāk – Jēkaba Vītoliņa (1898–1977) sagatavota. Un jaundarbi tiek recenzēti ne tikai mūzikas izdevumos, gan dažreiz arī dienas presē. Un, protams, Radiofona atskaņojumiem pa pēdām seko autoratlīdzību maksājumi. Bez tam, ja paveicas, var pat saņemt Kultūras fonda prēmiju arī par Radiofona konkursā godalgotajiem darbiem. Tā Jāzepa Mediņa *Latvju zeme* un Ādolfa Skultes *Viļņi* 1937. gadā saņēma 500 Ls lielas Kultūras fonda prēmijas, bet Jāņa Ivanova 1. svīta – 300 Ls prēmiju (*Valdības Vēstnesis*, 01.04.1937.). Savukārt Jāzepu Mediņu par 2. simfoniju *Ziedonī* (gan kopā ar *Svītu*) Kultūras fonds pabalstīja vēl ar 1250 Ls (*Mūzikas Apskats*, 1939, Nr. 1)⁸.

1938. gadā *Mūzikas Apskats* ik numurā publicē radiofonā atskaņoto latviešu autoru simfonisko un lielas formas kamermūzikas darbu sarakstus. Šie saraksti ir tiešām apjomīgi. Tā 1938. gada janvārī skanējuši 20 autoru gandrīz 40 darbi, maijā – 14 autoru vairāk kā 40 darbi. Tā nu *Mūzikas Apskats* secina:

“Redzēt latviešu lielāko formu un it īpaši instrumentālās mūzikas bagātību vislabāk var, pasekojot tās devumam mūsu Radiofona programmās. Vērotājam, kam būtu laiks izpētīt kaut viena mēneša latviskās mūzikas pilnīgu kopainu radiofonā, pavērtos gluži pārsteidzoši plaša aina.” (*Mūzikas Apskats*, 1938, Nr. 5/6)

Dažreiz itin pamatoti uzsvērts, ka latviešu mūzikas īpatsvaru radiofona programmās veicinājusi pēc 15. maija apvērsuma īstenotā “jaunā, latviskā ideoloģija” (J. Vītoliņš. *Mūzikas Apskats*, 1937, Nr. 10/11). Un arī atzīts:

“Radiofona koncerti ir visplašākais latviešu mūzikas forums, tie savā ikdienas gaitā patērē milzumu latviešu mūzikas, tā nodrošinādami mūsu

8 Runājot par prēmiju apmēriem – 1936. gadā, pārtrumpojot visus Kultūras fonda pabalstus un radiofona konkursus (tādi tika rīkoti arī raidlūgām), pirmo reizi tiek piešķirta Annas Brigaderes novēlētā balva rakstniekiem – 3000 latu. Tad atpakaļ valsts un nākamgad piešķiramo Tēvzemes balvu iemēra 4000 latu lielu. No mūziķiem to saņēma Jāzeps Vītols un Alfrēds Kalniņš, Milda Brehmane-Štengēle un Ādolfs Kaktiņš.

komponistiem zināmu sava darba algu. Vēl neviens mūsu radošs mūziķis nespēj dzīvot no sava radošā darba vien; taču nokārtotais autortiesību stāvoklis arī komponistam devis drošāku materiālu pamatu viņa darbam.” (J. Vītoliņš, *Mūzikas Apskats*, 1939, Nr. 2)

Komponists un Nacionālā opera. *Lolitas brīnumputns*

Jau tika minēts, ka valsts līmenī īpašas favorītes statusā finansiāli bija Nacionālā opera, dažugad saņemot pat pusi no Izglītības ministrijas budžetā visiem teātriem un mūzikas kolektīviem atvēlētā finansējuma. Nacionālās operas (un Nacionālā teātra) īpašo statusu apliecināja fakts, ka to darbības juridiskai pamatošanai tika pieņemts pat speciāls likums.⁹ Tāpat arī dāsnās papildu subsīdijas budžeta caurumu lāpīšanai, ja gadījās “”saimniekot pāri līdzekļiem” – kā tad, kad 1927./1928. gada Nacionālās operas budžets strauji pieauga tieši parādu dzēšanas nolūkā (Zelmenis 2012:146–150). Īpaši labvēlīgā attieksme pret Nacionālo operu tiek skaidrota ar tās prestižo statusu, ar sociālās elites – politiķu, uzņēmēju, diplomātu – vēlmi “zīmēties” šīs elitārās iestādes pirmizrādēs, u.tml. (Zelmenis 2012: 162,163). Kā šai finanšu Eldorado – Nacionālajā operā – jutās mūsu komponisti un viņu garadarbi?

1932. gadā, publicējot lakonisku atsauci par kārtējo Jāzepa Mediņa *Vaidelotes* izrādi¹⁰, Jānis Zālītis liek skarbu virsrakstu – *Vaidi, vaidelote*. Jo galvenā replikas atziņa – šī nav pirmā reize, kad nacionālās operas izrāda gandrīz pustukšā namā. (Zālītis 1960: 496)

Kad pāris gadus vēlāk kritiķi par tobrīd visveiksmīgāko nacionālās operas inscenējumu atzīst Jāņa Kalniņa *Lolitas brīnumputnu*, Jēkabs Graubiņš to skata arī jaunrades iespēju kontekstā, un mudina līdzsvarot valsts atbalstu radošajiem un reproducējošajiem spēkiem:

“Ja kaut simtā daļa to līdzekļu, kas maksāta 15 gados atskaņotājiem mūziķiem Nac. operā, būtu bijusi nolemta radošajiem – jaunu operu komponēšanai, vai tad katrs operas pastāvēšanas gads nebūtu devis arī vismaz vienu jaunu latviešu operu?” (J. Graubiņš, *Domas*, 1935, Nr. 1)

Graubiņš, protams, vēlētos vairāk. Tomēr atļausos izteikt pieņēmumu, ka salīdzinoši lielo aktivitāti muzikālā teātra darbu tapšanā pirmās brīvvalsts gados (10 uzvestas nacionālās operas un 4 baleti) noteica Nacionālās operas kā finansiāli stabilas valsts subsidētas institūcijas statuss, līdz ar to – garantēts, iespējami kvalitatīvs uzvedums, un tam sekojoši autortiesību maksājumi.

1936. gadā Jēkabs Graubiņš *Mūzikas Apskatā* iztīrā plašu latviešu oriģināloperu problemātikas spektru. Sācis ar atziņu, ka diemžēl mums nav operu, kuras pazītu arī citas tautas, viņš norāda – varam jau tādēļ justies aizskarti savā patmīlībā un pašlepnumā, tomēr atbildēšanas vērts esot gluži cits, daudz dziļāks jautājums – vai oriģinālopera ir mūsu kultūras nepieciešamība, vai tikai modes lieta – “jo mēs taču

⁹ Likumu par Latvijas operu un Latvijas teātri Latvijas Tautas Padome pieņēma 1920. gada marta vidū.

¹⁰ *Vaidelotes* pirmizrāde notika 1927. gada 18. novembrī.

gribam katrai ārzemju lietai pretī nostādīt tādu pašu savu”? Un kā izšķirošu rādītāju nepieciešamībai pēc nacionālas operas Graubiņš vērtē sabiedrības interesi. Konstatējis, ka tikai Jāņa Mediņa *Uguns un nakts* valsts patstāvības pirmajos gados pieredzējusi ļoti prāvu izrāžu skaitu¹¹, viņš secina:

“Tādu latviešu, kas tur par svētu pienākumu redzēt savu oriģināloperu tamdēļ, ka tos skubina nacionālās jūtas un karsta vēlēšanās ieraudzīt savu komponistu jaunus sasniegumus un panākumus, savas operu produkcijas augšanu, padziļināšanos un pilnveidošanos, ir tik maz, ka tie nevar piepildīt Nacionālās operas namu. No šiem aprādījumiem izriet, ka dziļi sajostas vajadzības pēc oriģināloperām latviešu plašā sabiedrībā nav.” (J. Graubiņš, *Mūzikas Apskats*, 1936, Nr. 1)

Graubiņš gan iebilst apgalvojumiem, ka latviešu operas nesot zaudējumus mazā apmeklētāju skaita dēļ, un ka tādēļ tās nevarot izrādīt biežāk. Latviešu autoru operas izrādītas ne mazāku izrāžu skaitu kā “vidusmēra” cittautu operas, un arī valsts subsīdija tām neesot pārsniegusi citām operām atvēlēto. Uzskaitījis visas septiņas līdz tam Nacionālajā operā uzvestās operas¹², Graubiņš ņemas pie to izvērtējuma, iespējams, cerībā rast recepti tābrīža *status quo* uzlabojumiem.

Pirmkārt, viņš konstatē vēlmi vielu libretiem meklēt aizvēsturiskā, miglainā senatnē, kas laupot tēlu konkrētību un pilnasinību, pārvēršot tos par nedzīviem, neatšifrējamiem simboliem, par saltiem pusdieviem. Un norāda galveno problēmu – tā nav dzīvā dzīve ar skatītājam tuviem un saprotamiem tipi un personībām. Secinājums – ar libretiem oriģināloperām it nemaz nav laimējies, bet bez meistarīga libreta kaut cik ilgāki panākumi un popularitāte nemaz neesot domājami. Bez tam – libretu vājās dramaturģiskās kvalitātes disonējot ar mūsu komponistiem raksturīgo vēlmi radīt operas Riharda Vāgnera (*Richard Wagner*, 1813–1883) muzikālās drāmas rečitātīvajā stilā. Izteicis pārliecību, ka Džuzepes Verdi (*Giuseppe Verdi*, 1813–1901) operu stils ar atmiņā paliekošiem dziedājumiem būtu tautā guvis lielāku popularitāti, Graubiņš norāda – operā nepietiek ar to vien, ka autori ir ar muzikālu stāžu. Jo operkomponistam nepieciešams specifisks dramatiķa talants. Par spēcīgākajiem šajā ziņā viņš atzīst Jāni Mediņu un Jāni Kalniņu, *Sprīdīti* un *Lolitas brīnumputnu* nosaukdams par dzīvespriecīgākajām un dzīvespējīgākajām latviešu oriģināloperām. Jo tautas pasaku sižeti un fantastika operām “piestāvot”, un pasaku valsti saturu savām operām meklējuši visu tautu komponisti, tos kait modernisti. Arī Rīgā par to varēja pārliecināties jau 1930. gadā, kad tika uzvesta čehu jaunā komponista Jaromira Veinbergera (*Jaromir Weinberger*, 1896–1967) opera *Švanda – dūdu spēlmanis*¹³.

11 Jānis Mediņš ir norādījis, ka *Uguns un nakts* abas daļas kopskaitā diriģējis 64 reizes, operu *Dievi un cilvēki* – 7 reizes, *Sprīdīti* – 20 reizes. (Mediņš 1992: 122–123)

12 Alfrēda Kalniņa *Baņuta* un *Salinieki (Dzimtenes atmoda)*, Jāņa Mediņa *Uguns un nakts*, *Dievi un cilvēki*, *Sprīdītis*, Jāzepa Mediņa *Vaidelote* un Jāņa Kalniņa *Lolitas brīnumputns*.

13 Jaromira Veinbergera operas *Švanda – dūdu spēlmanis* pirmizrāde notika 1926. gadā Prāgā, turpmāko desmit gadu laikā piedzīvojot ap 2000 iestudējumu visā pasaulē.

Interesanti, ka tieši ar *Švandas* izrādes neveiksmēm uz Nacionālās operas skatuves tiek salīdzināts Jāņa Kalniņa *Lolitas brīnumputna* rekordlielais izrāžu skaits – 25 izrādes pirmajā, 1934./35. gada sezonā. (O. Bištēviņš, *Mūzikas Apskats*, 1935, Nr. 1) Ja reiz *Lolitas brīnumputns* toreiz spēja pārtrumpot pat starptautisko *hitu*, proti, *Švandu*, pievērsīsimies Jāņa Kalniņa operai arī mēs.

Jēkabs Poruks *Lolitas brīnumputna* tapšanu vērtē, kā pats saka, visu latviešu komponistu *modus operandi* kontekstā. Un citē izrādes programmiņā iekļauto autora stāstu par to, kā darbs aizsākts 1930. gadā, bet pēc tam nācies divus gadus pauzēt –

“nevis slinkojot un pūstot, bet maizes pelņas dēļ, jo uznākušā krīze, ar visiem nodokļiem un novilkumiem no tā jau niecīgās algas, padarīja manu dzīves iztiku šķidru.” (J. Poruks, *Mūzikas Apskats*, 1934, Nr. 11/12)

Kalniņš uzskaita tā brīža naudasdarbus – mūziku daudzām Nacionālā teātra izrādēm, jaunos pienākumus Nacionālās operas diriģenta statusā, kuru dēļ gada laikā neesot uzrakstījis ne noti, un Poruka komentāri rada *dèjà vu* vai tāda kā refrēna sajūtu:

“Šis lakoniskās piezīmes rāda visus latviešu autoru priekus un bēdas. Citi pienākumi, skopais maizes riecens gadiem attur viņu no liela radoša darba, kam gribētos atdot visu sirdi, lai tad vienā laimīgā vaļas brīdī pārvērstu tiešamībā skaņas, kas ilgi gaidījušas, kā apburtas pasaku princeses, kamēr viens vārds noveļ burvības stingumu. Kāda milzīga radoša potence slēpjas Jānī Kalniņā, rāda *Lolitas* pils ainas rašanās. Šīgada Jāņos, trijās dienās, viņš komponē šis romantiski kūsājošās 45 lappuses, savā nemeklētajā, starojošā plūdumā, melodiskajā krāšņumā varbūt visskaistākās un, katrā ziņā, publikai vispateicīgākās, kādas atrodamas *Lolitas brīnumputnā*. (J. Poruks, *Mūzikas Apskats*, 1934, Nr. 11/12)

Lolitas brīnumputns pirmo reizi izskan īpašā dienā – Nacionālās operas 15 gadu pastāvēšanas jubilejā. Jānim Kalniņam tiek divi lauru vainagi, operai – četri. Publikas sajūsma mudina orķestri un dziedātājus atskaņot *Lai līgo lepna dziesma!* (*Valdības vēstnesis*, 07.12.1934.). Par operu raksta gan specializētie mūzikas izdevumi, gan dienas prese un citi izdevumi (*Students, Universitas, Cīrulītis, Domas, Valdības Vēstnesis, Rīts, Burtnieks, Jaunākās Ziņas, Latvijas Kareivis*).

Nodēvējis Kalniņu par mūsu pirmo un nepārspēto humoristu un karikatūristu mūzikā, Jēkabs Graubiņš apstrīd komponista paša doto žanra apzīmējumu – fantastiskā opera. Jo fantastiskais elements tajā šķietot tikai kā garāmejojot skarts. Kurpretim vispēcīgāko muzikālo atveidu guvis Brigaderes libretā rodamais humoristiskais, groteskais elements. Tādu muzikālu karikatūru paraugu kā “gudrie” brāļi Poķis un Cintis līdz tam mums neesot bijis. Stilistiskā ziņā varētu celt iebildumu pret fokstrota un slovfoksa iepīšanu latviskā pasakā (Tumsta krogā). Tomēr arī šo pasaules lielceļu kroga eksistenci – ar visiem internacionālajiem atribūtiem – Graubiņš gatavs attaisnot tieši Kalniņa humorista (un reālista) prasmju dēļ (J. Graubiņš, *Domas*, 1935, Nr.1) .

Divos turpinājumos avīzē *Rīts* par *Lolitas brīnumputnu* raksta Volfgangs Dārziņš, iezīmējot gan kontekstu, gan norādot uz Kalniņa rokraksta pārvērtībām:

“1930. gadā, kad radās *Lolitas* pirmās ainas, komponists vēl bija “rūgstošs vīns”, sparīgs savās modernisma tendencēs, neiecietīgs pret veco, pieņemto. Gadi daudz ko skaidrojuši, gludinājuši un operas otrā puse Kalniņu rāda gan pamatdomā tikpat stipru, drošu, svaigu, izteiksmē tomēr rāmāku, gribētos teikt, klasiskāku. Kaut latvju mūzikā Kalniņam nav līdzbiedru, “vienas domas domātāju”, tādus atradīsim starp aizrobežas gariem. Onegērs (*Arthur Honegger*, 1892–1955), Prokofjevs (*Sergej Prokofjev*, 1891–1953), Stravinskis (*Igor’ Stravinskij*, 1882–1971), varbūt arī Hindemits (*Paul Hindemith*, 1895–1963) — lūk, Kalniņa tuvākie domu kaimiņi. Būtu nepareizi tomēr redzēt Kalniņā laikmetīgo “lietišķās” mākslas priekšstāvi. Lietišķību gan saskatām viņa veselīgajā izteiksmes objektivitātē, racionālā domāšanas loģikā, bet tā tikai prizma, caur kuru skatām Kalniņa nereti tīri romantiskos impulsus, raksturīgo komismu, asprātību, dažreiz pat tīri impresionistiskus meklējumus.” (V. Dārziņš, *Rīts*, 06.12.1934.)

Arī Jēkabs Poruks norāda, ka operu secīgi caurskatot, var redzēt, ka pirmajās divās ainās harmonijas ir daudz rafinētākas, “*moderni gribētas*”, reti sastopams nedisonējošs akords, un tonalitātes jēdziens – “*ārkārtīgi paplašināts*”. Bet turpmākajās ainās harmonijai svešas, koloristiski iecerētas notis akordos parādoties arvien retāk, biežāks kļūst trīsskanis, septakords. Secinājums:

“Eksperimentu laikmets izbeidzas, sākas vētīšana, vērtēšana, stingru pamatu meklēšana.” (J. Poruks. *Mūzikas Apskats*, 1934, Nr. 11/12)

Iebildes? Dārziņš, Graubiņš un arī Jānis Zālītis ir vienisprātis, ka lielāks kuplums un krāšņums, bagātāks “skaņu tērps” nenāktu par sliktu orķestra solo epizodēs (Zālītis 1960: 573–575).

Vēl tiek uzdots jautājums – vai opera ir latviska? Domas dalās, tomēr Jēkabs Poruks ir pārliecināts – tiši nemeklēta tautiskā stīga Kalniņa mūzikā ir ļoti spēcīga:

“Tā nav saistīta ne ar kādām izteiksmes spekulācijām, ne modernismu, ne nacionālismu, tā rodas pilnīgi brīvi, gandrīz varētu sacīt, “no sevis”. Tas ir veselīgais mūziķa instinkts.” (J. Poruks. *Mūzikas Apskats*, 1934, Nr. 11/12)

Un teju visi piekrīt Jēkaba Graubiņa apgalvojumam, ka *Lolitas brīnumputns* ir “visskatuviskākā no mūsu līdzšinējām operām, dramatiski visdzīvākā un, liekas, arī – dzīvot spējīgākā.” (J. Graubiņš, *Domas*, 1935, Nr. 1)

Lolitas brīnumputnu bieži rāda tā dēvētajās “tautas izrādēs”, kur “katrs pieaudzis var ņemt 1 bērnu par brīvu līdzī, 2 bērni var nākt ar 1 biļeti” (*Latvijas Kareivis*, 26.05.1935.). Uz šādu izrādi, vēlēdamies redzēt, kā tad tajā “uzvedas izpildītāji”, dodas Maksis Brēms un pēc tam zīmē teju patriarhāli idillisku ainu:

“Zāle ļaužu pilna; arī balkonos klausītāju gana. Drošā dinamikā čalo sarunas, sīc bērnu balstiņas un majestātiski grozās vairākas brašas laucinieku figūras. Viņu smagie ūdens zābaki un biezie lauku rokdarbu uzvalki pauž mūsu zemes dabisko spēku un pieticību, jo fiziski nobriedušo vīru izskatā redzams veselīgs dzīves prieks. Nāk tauta skatīt latvju mūziķa darbu un tas ir ļoti

labi, jo ceļš no pilsētas uz laukiem un otrādi, mērojams visiem, tad latvju zemē nevienam netrūks maizes un nacionāla gara stipruma. Izrāde bija mākslinieciski pilnskanīga. "Lolitas" komponists Jānis Kalniņš var lepoties, ka viņa jaunais, vērtīgais darbs iegūst plašu atzinību." (M. Brēms, *Latvijas Kareivis*, 27.02.1935.)

Komponists un stils

Jāņa Kalniņa *Lolitas brīnumputns* nav izņēmums – 20.–30.gadu periodikā netrūkst liecību tam, kā definēta laikabiedru mūzika gan stilistikas, gan estētikas aspektā. Netrūkst arī norāžu, kā mainās jaunradītās mūzikas uztvere, tos kait izpratne par to, kas moderns.

1934. gadā Edgara Rodes nošu izdevniecības ģenerālkomisijā tiek publicēts pirmais (sic!) jubilāra – piecdesmitgadnieka Jāņa Zālīša solodziesmu apkopojums. Apjomīgus rakstus tam velta gan Jēkabs Graubiņš *Daugavā*, gan Jēkabs Poruks *Mūzikas Apskatā*. Zīmīgs šķiet Graubiņa raksta rezumējums:

"Kopš 2 gadu desmitiem, kamēr Jānis Zālīts uzsāka savas modernās jaunstrāvnieceka gaitas, mūsu mūzikas dzīve tik strauji gājusi viņa propaģētajā virzienā uz priekšu, ka tagad jau pagrūti saskatīt Zālīša kompozīcijās tos šķietami apkarojamos ķecerismus, kas kādreiz lika raustīt nesaprašanā plecus, īgni raukt degunus un bāzt ciet ausis. Zālīša drosme ir uzvarējusi. Nu varam apkarot vēl radikālākus jauninātājus. Tādi ir mākslinieku likteņi." (J. Graubiņš, *Daugava*, 1934, Nr. 6)

Jēkabs Poruks piebalso, neslēpdams arī ironiju:

"Bijām dzirdējuši, ka Zālīts – moderns, ļoti grūts autors, bet "moderns" nav vēl nekāds zinātnisks termins, un mūsu pētniekiem bija liela galvas laužšana, kur to ierindot. Zināja, ka viņa dievinātais meistars bijis Skrjabins, sauca viņu tāpēc par skrjabinistu. Tālāk ceļi šķīrās, jo arī lielajā pasaulē Skrjabinu vieni tura par impresionistu, otri par ekspresionistu, mistiķi, pārsmalcinātu aistētu utt. Šie epiteti pēc kārtas sprauti arī Zālītim klāt." (J. Poruks, *Mūzikas Apskats*, 1934, Nr. 4)

Gan Graubiņš, gan Poruks kaismīgi metas analizēt publicētās dziesmas, un šī rūpīgā un iejūtīgā dziesmu analīze ir vērtība par sevi, kas apliecina laikabiedru ieinteresētību, cieņu un apbrīnu.

Uz līdzīgu, laika distances noteiktu vērtējuma maiņu ir norādījis Arnolds Klotiņš, rakstot par Alfrēda Kalniņa *Baņutas* atkārtoto iestudējumu 1937. gadā. Ja 1920. gada pirmiestudējuma reizē tobrīd (galvenokārt glezniecībā) valdošā estētiskā radikālisma un formas novatoriskuma kontekstā *Baņutai* pārmests nelaikmetiskums, tad trīsdesmito gadu beigās tā jau tiek uztverta kā klasika un bauda ļoti labvēlīgu attieksmi (Klotiņš 1979: 315).

Klotiņa monogrāfijā *Alfrēds Kalniņš* var arī atrast norādes uz komponista solodziesmās sastopamajām laikmeta novatoriskāko tendenču liecībām jau gadsimta pirmajās desmitgadēs. Kad divdesmito gadu sākumā laikabiedri fiksē līdzīgus modernistiskus akcentus, norādot, ka “tā saucamās” jaunās mākslas – ekspresionisma, impresionisma, modernisma “spārnu gali skāruši arī Kalniņu”, vismaz daļai vērtētāju šķiet – pozitīvu iespaidu tas uz viņa darbu vērtīgumu neesot atstājis (J. Ziediņš, *Mūzikas Nedēļa*, 1926, Nr. 22/23).

Harmoniskās valodas un formu radikālismu Alfrēda Kalniņa darbos kritiķi fiksē arī pēc komponista atgriešanās no Amerikas – gan runājot par simfoniskajām miniatūrām *Poēma* un *Ievads pasacīnai*, (J. Vītoliņš. *Mūzikas Apskats*, 1934, Nr. 4), gan Amerikā tapušajām solodziesmām:

“Te nu komponists pievēršas visradikālākiem mūzikas virzieniem: savdabīgi izlauzīta melodika, akordi un akordu sekvences impresionistu un ekspresionistu gaumē. Liekas, ka šāds stils nevarēja rasties kā dabiska evolūcija no līdzšinējiem Kalniņa komponēšanas paņēmieniem, bet drīzāk būtu uzskatāms kā gribēts eksperiments. Un kā tādām viņam būs gan grūti sacensties ar visu to, ko komponista mūza mums līdz šim devusi.” (K. Lesiņš, *Mūzikas Apskats*, 1937, Nr. 2/3)

30

Ar modernismu saistītajā naratīvā zīmīga šķiet epizode, kas pieminēta trīsdesmitajos gados izdotās *Mūzikas vēstures* iespaidīgajā foliantā. Rakstot par Jāzepu Mediņu, tiek norādīts – kaut kraso modernistu mūziku Mediņš necienot, tomēr modernistu tehniskie paņēmieni viņam esot labi pazīstami:

“Kad līdz komponista ausīm kādreiz nonāk kāds sabiedrībā izteikts spriedums par viņa mūzikas it kā vecmodīgumu, viņš bez pūlēm uzraksta virkni solo dziesmu modernā garā un pēc to atskaņojuma kādas dziedātājas koncertā liek brīnīties kritikai par komponista pēkšņu pagriezieni uz modernisma pusi. “Lai paradītu, ka nav nemaz grūti komponēt tā, kā komponē modernisti...” saka smaidīdams autors. Bet komponista sirds tur nav iekšā : tas tikai veikls eksperiments ar krietnu dozu ironijas pret viegliem spriedelējumiem.” (J. Vītoliņš 193_ : 568)

Interesanti, ka dziesmu pirmatskaņojuma reizē 1929. gadā par tamlīdzīgiem “tikai veikliem eksperimentiem” kritiķi vēl nerunā. Jānis Zālītis vienkārši fiksē:

“Viņš kļuvis laikmetīgāks, piegājis tuvu, tuvu tagadnes mūzikas vadošām problēmām, sadraudzējies ar moderno tehniku, īpaši modernu harmoniju.” (Zālītis 1960: 395–396)

Tātad Jāzepe Mediņš kā vidējās paaudzes pārstāvis pret modernistiskajiem meklējumiem izvēlas ironiski distancējošu pozīciju. Ne tā – jaunākās paaudzes komponisti, kuri jau divdesmito gadu vidū bija gatavi ļauties laikmetīgajām vēsmām dedzīgi, pilnā mērā un nopietnībā. Teju ar manifestācijas spēku to apliecina 1926. gada 17. oktobrī Latvijas konservatorijas zālē notikušais Marisa Vētras “Latvju modernistu vakars”, kurā skanēja tik tikko vēl Konservatorijā studējošo Lūcijas Garūtas, Jēkaba

Poruka un Jāņa Kalniņa mūzika, kā arī Jāņa Zālīša dziesmas. Koncerts tiek plaši reklamēts, ir labi apmeklēts, un to recenzē ne viens vien. Viedokļi ir gan ieinteresēti, jauno skaņražu meklējumiem itin labvēlīgi, gan klaji kritiski (J. Vītoliņš, *Rīgas Ziņas apvienotas ar Latvijas Vēstnesi*, 18.10.1926; *Akords, Mūzikas Nedēļa*, 1926; M. Brēms, *Latvju Kareivis*, 19.10.1926.). Jēkabs Vītoliņš koncerta nosaukumu "Latvju modernistu vakars" atzīst par ne pārāk veiklu. Ar to, iespējams, domādams – vēl ne gluži saturam atbilstošu, nedaudz pārsteidzīgu. Tomēr par Jāni Kalniņu viņš teic:

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

Jāzeps Vītols gan, tā šķiet, ir gatavs akceptēt jauno autoru ambīcijas. Jo tieši koncerta norises laikā rakstīdams par tā brīža simfoniskās mūzikas problemātiku, viņš nekavējas jaunos censoņus publiski nodēvēt par "mūsu "modernistiem"" (J. Vītols, *Jaunākās ziņas*, 19.10.1926.).

1932. gadā, *Mūzikas Apskata* 1. numurā publicējot rakstu par pašiem jaunākajiem latviešu komponistiem, Jēkabs Poruks tieši ar Eiropas modernismā valdošajām tendencēm saista cerības tobrīd vēl izpaliekošās latviešu simfonijas tapšanā, jo Vakareiropā modernisti atgriezušies pie abstraktajām polifonajām formām – fūgas, kanona, pasakaljas. Īsi raksturojis teju ikkatru tā brīža Konservatorijas beidzēju un pat studentus, Poruks par spēcīgāko un savdabīgāko no visjaunākajiem nodēvē Jāni Kalniņu, jau tad norādot uz iezīmīgu viņa daiļrades dialektiku:

"Neviens no mūsu autoriem nav gājis tik radikālu ceļu, kā J. Kalniņš. Viņa pirmās jaunības ekstravagances arvien vairāk atkāpušās organiskas, formāli un idejiski vienotas skaidrības priekšā." (J. Poruks, *Mūzikas Apskats*, 1932, Nr. 1)

Jānis Zālītis pāris gadus vēlāk *Lolitas brīnumputna* rosināts norāda uz Jāņa Kalniņa mūzikas tuvību "modernās "lietišķās" mūzikas novirzienam, un saka – līdzīgs stils esot modernistiem jaunreālistiem – Stravinskim, Prokofjevam, Onegeram, Hindemitam (Zālītis 1960: 573–575).

Modernistisko strāvojumu kontekstā interesanta šķiet kāda liecība par komponista radošo izvēli iespējām un nozīmi. Jēkabs Poruks, rakstot par Ādolfu Ābeli, vispirms pieminējis viņa aizrautību kompozīcijas teorētiskajās un praktiskajās studijās Pēterburgā, saka:

"Ābele, kas pazīst visus jaunlaiku mūzikas teorētiskos pētījumus, divpadsmit toņu sistēmu un politonalitāti, ir risinājis kā šaha uzdevumus dažādas 7 – 12 balsīgu akordu kombinācijas, kvartakordu un lineāra kontrapunkta uzdevumus (gūstā¹⁴ viņš raksta kontrapunkta piemērus, lai saglabātu

14 1.pasaules kara laika Ābele ticis saņemts vācu gūstā – I. J.

tehniku), tak mākslinieciska intuīcija viņam ir diktējusi izvairīties no tiem praktiskā kompozīcijā. Ābelem mūzika nekad nav tikai tehniska problēma, bet organisks, dzīvs process.” (J. Poruks, *Mūzikas Apskats*, 1932, Nr. 2)

Novatoriskuma meklējumu un atradumu kontekstā Jēkabs Poruks īpaši izceļ nesen izskanējušās Četras tautasdziesmas solo balsij ar orķestra pavadījumu¹⁵:

“Stingrā, kuplā faktūra, formas un harmonijas gatavība ir visu šo darbu kopējā iezīme. (...) Tas nav ne internacionālais hromatisms, ne mūsu nacionālais rigorozais diatonisms. Te diatoniskai nacionālai melodijai, kas visu laiku paliek negrozīta, dots katrā jaunā variācijā jauns harmoniskais tērps vai nu citā toņkārtā vai citās akordu attiecībās. Tā melodija katru reizi gūst it kā jaunu apgaismojumu. Kaut ko līdzīgu sastopam varbūt pie Ravela (*Maurice Ravel*, 1875–1937), bet cik tam viss darbs skan franciski vai pat eksotiski, tik latviešu autoram tas ar attiecīgu paņēmieni izvēli skan latviski. Šīs Ābeles dziesmas līdz šim ir pagājušas garām it kā nepamanītas, bet taisni te ir iezīmīgākais, kas beidzamajos gados nācis klāt latviskā stila meklējumos. Jo ar nežēlīgi stingro diatonismu vien pie savas nacionālās simfoniskās mūzikas netiksim.” (J. Poruks, *Mūzikas Apskats*, 1932, Nr. 2)

1933. gada vasarā Jēkabs Vītoliņš runā par pēdējos gados novērojamo tautasdziesmas kultu, apgalvojot – folklorisms kļuvis par visspilgtāko un visapzinātāko virzienu latviešu mūzikā, un meslus tam nesusi teju visa “jaunā” komponistu skola – tā, kas radusies Latvijas valsts laikā. Viņš min Jēkabu Graubiņu, Ādolfu Ābeli (tiek norādīts, ka tautasdziesmai viņš pievērsies tieši Latvijas laikā), Jāni Kalniņu, Volfgangu Dārziņu, Voldemāru Ozoliņu, Artūru Sili, Jēkabu Poruku, Jāni Cīruli, piebilstot, ka “pat mūsu dāmas – komponistes Paula Līcīte, Lūcija Garūta, Lauma Reinholde sāk koķetēt ar tautasdziesmu” (J. Vītoliņš, *Mūzikas Apskats*, 1933, Nr. 6).

Lielo interesi par tautas mūziku veicinājusi pēc kara atjaunotā dziesmusvētku tradīcija – tā radījusi lielu pieprasījumu pēc koru literatūras, tādēļ tagadējais “folklorisms”, pielāgojoties tieši šī tirgus prasībām, esot vai tikai vokāls. Un Jēkabs Vītoliņš saskata problēmu tajā, ka “ar tautasdziesmu vien [...] nevar vēl radīt veselu tautas īpatnēju muzikālu kultūru.” Runājot par apdarēm korim, kuras paši jaunākie nu rakstot spīdošā tehnikā pa trim, četrām dienā, Vītoliņš jautā – vai nav gana iets šīs mazākās pretestības virzienā? Jo folklorisms savas pozīcijas spētu ilgāk saglabāt, ja tas sāktu kopt plašākas formas (J. Vītoliņš, *Mūzikas Apskats*, 1933, Nr.6).

Par jaunu, savdabīgu pieeju darbam ar folkloras materiālu Jāņa Mediņa baletā *Mīlas uzvara* runā Jēkabs Poruks, norādot, ka šī pieeja ļāvusi saskaņot divas dažādās tēlainības sfēras – “senlatviski reālo un pasakaini fantastisko”. Norādījis, ka būtu tik viegli nomaldīties sterilā folklorizēšanā, kas nekādi nesaskanētu ar “ārpuslatvisko fantastiku”, Poruks saka:

“Ceļš, kādu gājis Mediņš, principā ļoti vienkāršs, bet mūsu apstākļos tomēr jauns, drošs un – teiksim atklāti – auglīgs. Proti, viņš nav šķirojis savu

15 *Staltā meita, Pele brauca, Labs ar labu un Raibie cimdi.*

harmoniju un vispār kompozīcijas tehniku divās daļās (kā to šķietami prasītu sižets): latviskā un nelatviskā. Reālisma un fantastikas raksturojumam viņš izvēlējies katrreiz attiecīgus pamatelementus ritmā, melodijā, orķestra krāsās, bet viņš nerunā divās dažādas valodās. Mediņu pazīstam jau tik daudz skaņdarbos, ka šo valodu bez šaubām sapratīs katra dzirdīga auss. Ja šī auss būs muzikāli erudīta, tad tā varbūt saklausīs arī ieskaņas no svešām mēlēm. Autors bez šaubām prot brīvi sarunāties ar saviem kolēģiem pāri robežai, ar mirušiem kā dzīviem: ar Pučīni, Štrausiem Rihardu kā Johanu, Ravēlu, Sibēliusu, ar spāņiem, slāviem. Vai tas grēks?”

Par paraugu novatoriskajiem atradumiem latviskā kolorīta radīšanā Poruks izvēlas *Ačkupu*. Un norāda, ka Mediņš neturas pie Jurjānu Andreja definētā pamatprincipa – harmonizēt tautas melodijas diatoniski:

“Viņa ačkupā ir ne vien hromatismi, bet pat palielinātas sekundas kāpieni. Tur nav saudzēta pat melodija (jau otrajā taktī palielināta kvarta). Un tomēr visa kompozīcija rakstīta latviskā elpā, tik latviska, ka par to nevar nevienam būt šaubu. Un cik jauki te sadzīvo omulīgā tonikas-dominantes harmonija ar naivajām kvintu un pikantajām septīmu paralēlēm. Gaišs, neuzbāzīgs humors, kas negrib būt ne arhaiski “stilisks”, ne moderni stilizēts. Šis darbs var noderēt par pirmo paraugu, kādas vēl neizsmeltas iespējamas glabā latviskā deja. (Jāņa Kalniņa suitu dančos tautas melodija atstāta negrozīta.)”
(J. Poruks, *Mūzikas Apskats*, 1935, Nr. 5)

33

Poruka secinājums – latviskā māksla kļuvusi bagātāka ar partitūru, kam principiāla pirmā lieluma nozīme. Zīmīgi, ka folkloras iedvesmoto darbu saistību ar dažādiem modernisma aspektiem aprāda arī Arnolds Klotiņš grāmatā *Divatā ar tautasdziesmu* – gan runājot par Ādolfu Ābeli, gan Jāni Kalniņu un Volfgangu Dārziņu (Klotiņš 2020: 65–69).

Kas vēl teikts par citiem – gan pieredzes bagātajiem, gan jaunajiem? Jāzeps Vītols 1922. gadā publicētajās 56. opusa dziesmās tuvojoties impresionistiskajam virzienam. (*Latvju Mūzika*, 1922, Nr.1/2) Kā vienojošo komponistēm-sievietēm (Garūta, Reinholde, Līcīte) Jēkabs Poruks min “stiprus franču iespaidus” un labu klavierstilu, Paulas Līcītes solodziesmu raksturojumā atļaujoties norādīt uz spirtu, mēreni moderno harmoniju (J. Poruks, *Mūzikas Apskats*, 1932, Nr. 2).

Par Jēkabu Graubiņu saka – savā mūzikā viņš ir aromantisks (J. Cīrulis, *Mūzikas Apskats*, 1936, Nr. 4). Volfgangu Dārziņu salīdzinot ar Zālīti, tiek norādīts – abiem kopēja ir agrīnā aizraušanās ar Skrbabinu un franču impresionistiem (K. Lesiņš, *Mūzikas Apskats*, 1939, Nr. 2).

Jau ar pašu pirmo opusu (*Orķestra dziesma jeb Serenāde*, 1933) radikālāko, kreisāko vai krasāko stila meklētāju pulkā tiek ieskaitīts Oļģerts Bištēviņš. Pat tad, kad trīsdesmito gadu beigās top darbs ar tik ļoti “nacionāli romantisku” nosaukumu kā *Teika*, Volfgangs Dārziņš to nosauc par vērtīgu ieguvumu, stipri “kreisi” veidotu darbu, kurā autors pieslienoties modernajai Vakareiropas strāvai (V. Dārziņš,

Mūzikas Apskats, 1938, Nr. 10/12). Dažreiz recenzijās norādīts uz eklektiskumu, un tas ieskaitīts trūkumu kategorijā (Jāņa Vītoliņa balets *Ilga* un Arvīda Žilinska skaņdarbi (K. Lesiņš, *Mūzikas Apskats*, 1938, Nr. 1; V. Dārziņš, *Mūzikas Apskats*, 1937, Nr. 5). Tāpat minēts improvizatoriskums, “līdz galam neizsijāta, nepārbaudīta” viela (J. Ķepīša Klavierkoncerts un Knuta Lesiņa dziesmas) (V. Dārziņš, *Mūzikas Apskats*, 1938, Nr. 5/6).

Savukārt norādes uz romantisma stilistikas klātbūtni varēja rast teju tikai Jāzepa Mediņa un Pētera Barisona mūzikai veltītajās publikācijās, pie tam ar piebildi – “vispārēji romantiskā gaume” neatbilstot gluži šodienai. (V. Dārziņš, *Mūzikas Apskats*, 1938, Nr. 2) Un, ja par Jāņa Ivanova 3. simfoniju teikts, ka, negribēdams būt necik moderns, viņš iekļāvies “lielās romantiskās mūzikas gultnē” (J. Vītoliņš, *Mūzikas Apskats*, 1938, Nr. 10/11), tad tomēr *Mūzikas vēsturē* Jānis Ivanovs jau raksturots kā “mēreni moderns” (J. Vītoliņš 193: 594).

Rezumējot var teikt – atšķirībā no šodien dominējošā uzskata, laikabiedru skatījumā romantisma estētikas un stilistikas ietekme 20.–30.gadu latviešu mūzikā nebūt netiek akcentēta, drīzāk pat raksturota kā laikmetam neatbilstoša. Un radošie “ierosinātāji” daudz lielākā mērā tiek saskatīti tā brīža modernās mūzikas procesos.

Nobeigums. Modernisms, romantisms un interpretācija

1932. gada nogalē tiek izdotas Jāņa Kalniņa *Trīs dziesmas jauktam korim* ar Jāņa Sudrabkalna dzeju¹⁶. Skatot tās kordziesmas vēsturiskās attīstības kontekstā, Jēkabs Poruks norāda – dziesmas iezīmējot jaunu posmu latviešu kordziesmā. Jau tas vien, ka Kalniņš komponējis Sudrabkalna dzeju, novelkot līniju starp viņu un priekštečiem, kam robežu apzīmējis Rainis. Un Poruks turpina:

“Jaunam vīnam jaunu trauku; jo vairāk vēl mākslā, kur trauks no vīna nav šķirami. Kas te nu ir trauks, kas vīns? Kas “nesvarīga” forma un kas “svarīgais” saturs”? Riskējot nokļūt neauglīgu estetizētāju kategorijā, recenzentam šķiet, ka nebūtu vērts par šiem darbiem tik daudz runāt, ja forma viņus nepaceltu pāri daudziem idejiski “dziļākiem” ražojumiem. (...) Šīs dziesmas rāda līdz šim pie autora neredzētu tehnisku briedumu, arhitektoniku, plašo elpu. Stils, kas tuvojas patiesai monumentalitātei.” (J. Poruks, *Mūzikas Apskats*, 1933, Nr. 1)

Norādījis, ka visas dziesmas ir teju diatoniskas, Poruks saka – neraugoties uz to, no Melngaiļa Kalniņu šķir bezdibenis. Jo dziesmas skan drīzāk “bahiski”, ne “etnogrāfiski”. Iemesls tam – polifonijas izmantojums. Visas trīs sākas ar “īstām” fūgas tēmām, kam seko *fugato* izvedums. Kalniņš šajās dziesmās atklājoties kā principiāls kontrapunktiķis, garīgi radniecīgs Hindemitam, teic Poruks. Un piebilst:

“Lai Hindemita vārds nebiedē lasītāju: dziesmās nav nekā “briesmīga”. Kalniņš, laikam, būs pārvarējis uz visiem laikiem savu atonālismu, kā to pārvar Vakareuropā tā autori.” (J. Poruks, *Mūzikas Apskats*, 1933, Nr. 1)

16 Jāņa Kalniņa *Trīs dziesmas* ar Jāņa Sudrabkalna dzeju: *Pētera gailis, Apsniegošā pilsēta, Pasaka par Piķamici*.

Poruks prognozē, ka dziesmas caurmēra koriem vēl ilgi būšot “grāmata ar septiņiem zieģeļiem”. Jo neparastas šķitīšot gan jaunās “neromantiskās” harmonijas, gan grūti intonējamās intervālu secības. Un min, ka visas trīs dziesmas tobrīd esot dziedājusi vien *Dziesmuvara*¹⁷.

Vienu no Jāņa Kalniņa dziesmām ar Sudrabkalna dzeju – *Apsniegošā pilsēta* – izmantošu kā ilustrāciju hipotēzei, ka paradums uz 20.–30.gados radušos latviešu mūziku lūkoties kā primāri un galvenokārt romantiskās tradīcijas turpinājumu, iespējams, ietekmē tās atskaņošanas prakses šodien. Jo, sekojot procesiem koncertdzīvē, nereti ir šķitis, ka tolaik radīto darbu interpretācijas ir nevēlami romantizētas, tādējādi ne tikai kavējot citu stilistisko ierosinātāju atklāsmi, bet pat mainot skaņdarba vēstījumu, jēgu un arī uztveri.

Apsniegošo pilsētu Latvijas Radio fonotēkā var atrast sešās interpretācijās¹⁸. Piecās no tām *Apsniegošā pilsēta* izskan tā, it kā dziedāta tiktu gadus desmit, divdesmit agrāk komponēta kora balāde – maksimāli akcentējot ik epizodes un tēla pašvērtību, tos it kā pietuvinot tuvplānos, nevairoties eksaltētu žestu un triumfējoši pilnskanīgu kulmināciju. Un tikai vienā ierakstā (Cēsu pils koris un diriģente Marika Austruma), šķiet, varam nojaust, kā šīs dziesmas varētu būt vēlēties dzirdēt Jānis Kalniņš pats. Šī ieraksta temps ir krietni raitāks par pārējiem (pat par minūti, pusotru, kas, runājot par kora miniatūru, ir krietni ievērojama atšķirība). Vēl šim ierakstam ir itin kā monohromāks kolorīts, jo teksta tēlu rosinātās tematiski atšķirīgās epizodes nu veido monolītu, arhitektoniski skaidru un viegli pārskatāmu struktūru, kur galveno balstu funkciju veic tieši polifonie posmi. Un šajā interpretācijā *Apsniegošā pilsēta* izskan nevis kā nacionālā romantisma tradīcijās komponēta balāde, bet gan kā eleganta, nepretencioza, nepārprotami modernistiska polifona skice.

Līdzīgas pārdomas par atskaņojuma stilistisko neatbilstību iecerei dažkārt ir raisījuši arī aplūkojamā perioda solodziesmu, simfoniskās un opermūzikas atskaņojumi. Varbūt, nevairoties dēvēt dažu labu pirmās brīvvalsts laika komponistu viņam absolūti atbilstošajā vārdā par “mēreno modernistu”¹⁹, tiktu veicināta atskaņotājmākslinieku vēlme šajā mūzikā meklēt vēl citus un citādus rakursus, nevis tikai romantisku kvēli, patosu un nostalgiju? Katrā ziņā tāds būtu vēlējums.

17 1925. gadā dibinātā Latvijas Universitātes jauktā kora *Dziesmuvara* pirmais diriģents no 1925. gada līdz 1927. gadam bija Alfrēds Kalniņš. Laikā no 1927. līdz 1944.gadam *Dziesmuvaru* vadīja Ādolfs Ābele, kura vadībā koris koncertēja arī Norvēģijā, Zviedrijā, Somijā, Dānijā, Igaunijā u.c. valstīs. Sava laika kordziedāšanas etalons.

18 Jāņa Kalniņa dziesmas ar Jāņa Sudrabkalna dzeju *Apsniegošā pilsēta* ieskaņojumi Latvijas Radio fonotēkā (pieaugošas hronometrāžas secībā): Cēsu pils koris, diriģente Marika Austruma: 3:53. Nr. J-27351.2. / Jauniešu koris *Skali*, diriģente Gunta Paškovska: 4:11. Nr. J-11677.8. / Rīgas kamerkoris *Ave Sol*, diriģents Imants Kokars: 4:32. Nr.: J-2845.4. / Rīgas kamerkoris *Ave Sol*, diriģents Jurgis Cābulis: 4:53. Nr. J-37071.31. / Latvijas Radio koris, diriģente Edgars Račevskis: 5:09. Nr. J-32946.15. / Koris *Latgale*, diriģents Edgars Znuņiņš.: 5:26. Nr. J-2244.1.

19 Kaut diskusijas par “mērenā modernisma” (no *moderate modernism* muzikoloģiskajā literatūrā angļu valodā) jēdziena lietošanas stilistikajiem un hronoloģiskajiem aspektiem vēl turpinās, piedāvājot arvien jaunus skatupunktus, tas tiek attiecināts arī uz 20.gs. starpkaru perioda mūziķiem, piemēram, uz Alfredo Kazellas tā dēvēto trešo, neoklasicistisko daiļrades periodu, kas aizsākās pēc 1920. gada (Spaič: 2020). Par tā lietojuma lietderību ir rakstīts arī latviešu mūzikas kontekstā (Kudiņš: 2021).

Un vēl dažas vispārinošas pārdomas par modernismu un tā iespējamajām izpausmēm latviešu mūzikā.

Pirmkārt, par neiztrūkstošu 20. gadsimta modernisma daļu šodien tiek atzīts tā dēvētais agrīnais modernisms, kurā iekļaujas 19. gadsimta pēdējā desmitgade un gadi pirms 1. pasaules kara (Taruskin 2010: I). Tātad, ja laikabiedri runā par Skrjabina vai impresionistu ietekmi ne tikai uz Jāni Zālīti, Alfrēdu Kalniņu bet arī Ādolfu Ābeli, Lūciju Garūtu, Volfgangu Dārziņu un pat Jāzepu Vītoli, viņi runā par agrīnā modernisma izpausmēm latviešu mūzikā.

Otrkārt, jāpatur prātā, cik būtiskas bija atšķirības starp modernistu “autor-rokrakstiem”, kā arī lokālām modernisma izpausmēm (franču, vācu, krievu, austriešu, itāļu), nekad nav bijis viena vienojoša, globāla modernisma. Un vienmēr pastāvējusi arī itin krasa “dažādo modernismu” norobežošana un “norobežošanās”, kā, piemēram tad, kad Stravinskis Šēnberga *Mēness Pjero* estētiku noraida kā pārlietu romantisku un emocionālu, vai kad Teodors Adorno Šēnberga un Stravinska daiļrades filozofiju raksturo kā nesamierināmi antagonistisku (Dambis 2003: 14, Adorno 2001).

Bez tam, stila attīstības līkloči pat modernisma ciltstēvus nereti aizveduši gluži tālu no viņu sākotnējiem centieniem. Lai atceramies, ka sākotnēji kaismīgais Šēnberga apoloģēts Hindemits divdesmito gadu vidū nonāk ekspresionismam diametrāli pretējā – paša atklātās “jaunās lietišķības” (*Neue Sachlichkeit*) un pēc tam arī “pielietojamās mūzikas” (*Gebrauchsmusik*) nometnē ar to antiromantiskajām tendencēm, prasības pēc vienkāršotas, prozaiskas mūzikas, pēc radošā darba amatnieciskuma (Dambis 2003: 30). Tādēļ loģisks šķiet secinājums – zināmu fragmentārismu un epizodiskumu nosaka jau pati modernisma iedaba.

Vēl jāatceras laika logāts. 20. gadsimta 20.–30. gadu gadu mijā modernisma ziedu laiki jau ir pagātne. Ne viens vien tolaik runā par modernās mūzikas krīzi, kad produkcija pārsniedz pieprasījumu, vai, sliktākajā gadījumā, pieprasījuma pēc nu jau neskaitāmo modernistu darbiem vairs nav vispār. Arī Latvijas presē par to 1932. gadā izsmēloši rakstīja modernās mūzikas norišu aculiecinieks Berlīnē Vladis Jakubēns (V. Jakubēns, *Burtnieks*, 1932, Nr. 11).

Kad 1935. gadā iznāk tobrīd jau Londonā mītošā Nikolaja Metnera grāmata *Mūza un mode, Mūzikas Apskatā* uz karstām pēdām par to referē Knuts Lesiņš, atsaukdamies arī uz šādām Metnera atziņām:

“Kas ir modernisms? [...] — Mode uz modi. Bet tā kā no modes iziet tikai tas, kas no modes dzimis, tad modernisti vienmēr ir viņas kaprižu vergi, kas vienmēr notiesāti būt par epigoņiem. [...] Mode mākslā vienmēr radot rutīnu. Katrs aparots un pilnīgs mākslas darbs esot modernāks par vāju un nepilnīgu. Mākslā visam jātiek pārdzīvotam nevis jaunā veidā, bet par jaunu.” (K. Lesiņš, *Mūzikas Apskats*, 1935, Nr. 11)

Ar visu iepriekšminēto vēlos uzsvērt – modernisma recepti stila, metodes, tehnikas, un kur nu vēl daiļrades estētikas vai mākslas darba sociālās funkcijas izpratnē tolaik

nebija viegli atšifrēt un vēl jo vairāk – pieņemt par savu. Latviešu komponistu attieksme pret modernismu un tā vilinājumiem 20.–30.gados ir līdzsvarota, izsvērtā un veselīgi kritiska; modernisma izteiksmes līdzekļu pārtvere atbilst skaņražu individuālajām iecerēm. Ir nepieciešamības noteikta, nevis modes diktēta. Jo, kā teicis amerikāņu muzikologs Ričards Taruskins:

“Ne katru radikālismu jāuzlūko kā modernismu. Un nebūt ne visam modernismam ir nepieciešami radikāli izteiksmes līdzekļi.” (Taruskin 2010: 3)

BIBLIOGRĀFIJA

PERIODIKA

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

Atbalsis. *Mūzika*, 1925 Nr. 3, 119.

Atskaņas. *Mūzika*, 1925 Nr. 5, 199.

Bištēviņš, Oļģerts. “Lolitas brīnumputna” pirmizrāde Nacionālā operā. *Mūzikas Apskats*, 1935, Nr.1, 20-21.

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

Brēms, M. Godalgotā mūzika radiofonā. *Latvijas Kareivis*, 24.03.1935.

Brēms, M. Māksla. *Lolita* tautas izrādē. *Latvijas Kareivis*, 27.02.1935.

Cīrulis, Jānis. Nacionālās mūzikas problēmas. *Mūzikas Apskats*, 1935, Nr.1, 2–5.

Cīrulis, Jānis. Jēkabs Graubiņš. *Mūzikas Apskats*, 1936, Nr.4, 97–102.

Eb. Lammasa 1.simfonija. *Hallo, Latvija*, 1938, Nr. 428, 4.

Dārziņš, Volfgangs. Mūsu jauno mūziķu stāvoklis. *Mūzikas Apskats*, 1933, Nr.2, 44–46.

Dārziņš, V. *Lolitas brīnumputna* mūzika. *Rīts*, 6.12.1934.

Dārziņš, V. Ko 34. gads devis latvju radošā mūzikā. *Rīts*, 23.12.1934

Dārziņš, V. Operā un koncertos. *Mūzikas Apskats*, 1937 Nr.5, 123–124.

Dārziņš, V. Operā un koncertos. *Mūzikas Apskats*, 1938 Nr.2, 58–59

Dārziņš, Volfgangs. Operā un koncertos. *Mūzikas Apskats*, 1938, Nr 5/6, 159–160.

Dārziņš, Volfgangs. Operā un koncertos. *Mūzikas Apskats*, 1938, Nr. 10/11, 257–258.

Frigs, J. Vēstule no ārzemēm. *Radio abonents*, 1932, Nr.2, 11.

Godalgotie latvju komponistu darbi. *Latvijas Radiofons*, 17.03.1935.

Graubiņš, Jēkabs. Maldu tekās. 6. Par ko piešķiramas Kultūras fonda prēmijas muzikā. *Daugava*, 1933, Nr. 9, 863–864.

Graubiņš, Jēkabs. Maldu tekās. 7. Vai prēmijas dabū labākie darbi? *Daugava*, 1933, Nr. 12, 1145–1147.

Graubiņš, Jēkabs. Jāņa Zālīša 10 solo dziesmas. *Daugava*, 1934, Nr.6., 572–575.

Graubiņš, Jēkabs. Kāpēc nerodas lieli latviešu komponistu skaņdarbi? *Mūzikas Apskats*, 1934, Nr. 9, 263–267.

Graubiņš, J. Nacionālā opera. *Domas*, 1935 Nr.1, 91 93.

Graubiņš, Jēkabs. Par latviešu oriģināloperu. *Mūzikas Apskats*, 1936 Nr.1, 7–12.

Hronika. *Mūzikas Apskats*, 1935, Nr. 6/7, 190.

Hronika. *Mūzikas Apskats*, 1938, Nr. 4, 119.

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

Jauni komponisti. *Rīts*, 15.12.1935.

Jauni latviešu simfoniski darbi. *Mūzikas Apskats*, 1935, Nr.1, 26.

Jauni latviešu simfoniskie darbi. *Mūzikas Apskats*, 1937, Nr. 6, 157.

Jurēvičs, Vidvuds. Mūsu radiofons un mūzika. *Mūzikas Apskats*, 1932, Nr.2, 40–45.

Jurēvičs, Vidvuds. Mūzikas dzīve decembrī. *Militārais Apskats*, 1934, Nr.1, 183–184.

Kalniņš, Alfrēds. Šķiroties. *Pēdējā Brīdī*, 20.10.1927.

Kamdēļ radiofonā nedzied mūsu komponistu dziesmu? *Teātra Nedēļa*, 1929, Nr.1, 11.

Ko jaunu sniegs radiofons? *Mūzikas Apskats*, 1933, Nr. 5, 157–158.

Kultūras fonda domes sēde. *Izglītības ministrijas mēnešraksts*, 1924, Nr. 2, 247.

Kultūras fonda domes sēde. *Valdības Vēstnesis*, 20.06.1924.

Kultūras fonda domes sēde. *Izglītības ministrijas mēnešraksts*, 1927, Nr. 4, 376–377.

Kultūras fonda domes sēde. *Valdības Vēstnesis*, 02.03.1928.

Kultūras fonda domes sēde. *Latvijas Kareivis*, 6.05.1930.

Kultūras fonda domes sēde. *Valdības vēstnesis*, 15.06.1933.

Kultūras fonda domes sēde. *Valdības Vēstnesis*, 09.05.1934.

Kultūras fonda domes sēde. *Valdības Vēstnesis*, 01.04.1937.

Kultūras fonda godalgas mūzikā. *Mūzikas Apskats*, 1939, Nr. 1, 28–29.

Kultūras fonda godalgas zinātnē, mākslā un žurnālistikā. *Latvijas Kareivis*, 12.03.1940.

Kultūras fonds godalgo. *Rīts*, 20.02.1935.

Kultūras fonda pabalsti. *Pēdējā Brīdī*, 04.03.1931.

Kultūras fonda pabalsti mūzikai. *Mūzikas Apskats*, 1935, Nr. 1, 26–27.

Kultūras fonda pabalsti mūzikas māksliniekiem. *Mūzikas Apskats*, 1936, Nr. 6/7, 189.

Kultūras fonda prēmijas 1935. gada skaņdarbiem. *Mūzikas Apskats*, 1936, Nr. 3, 88.

Kultūras fonda stipendijas mūziķu izglītībai ārzemēs. *Mūzikas Apskats*, 1937, Nr. 5, 125.

Latviešu skaņdarbi ārzemju izdevniecībās. *Mūzikas Apskats*, 1937, Nr. 5, 125.

Latvijas Radiofons rīko kompozīciju un raidlugu konkursu. *Radio Abonents*, 01.07.1934.

Latviešu mūzika Radiofonā. *Mūzikas Apskats*, 1938, Nr. 5/6, 164–166.

Lesiņš, K. Alfrēda Kalniņa solo dziesmas. *Mūzikas Apskats*, 1937, Nr. 2/3, 54–59.

Lesiņš, Knuts. Mode un mūza. *Mūzikas Apskats*, 1935, Nr. 11, 265–271.

Lesiņš, Knuts Ko pagājušais gads devis latvju mūzikai. *Mūzikas Apskats*, 1936, Nr. 1, 1–7.

Lesiņš, Knuts. Mūsu mūzikas lielie darbi. Volfgangs Dārziņš un viņa jaunais klavieru koncerts. *Mūzikas Apskats*, 1939, Nr. 2, 40–47.

Lesiņš, Knuts. Pagājušāgada mūzikas raža. *Mūzikas Apskats*, 1938, Nr. 1, 7–10.

Māksla. *Valdības vēstnesis*, 07.12.1934.

Melngailis, Emīlis. *Pro domo sua*. *Mūzikas Apskats*, 1936, Nr. 2, 55–56.

Muzikālījas. *Latvju Mūzika*, 1922, Nr.1/2, 16.

Nacionālā opera. *Latvijas Kareivis*, 26.05.1935.

Noteikumi par radiofona 3. sacensību jaunām latvju kompozīcijām un to godalgošanu. *Valdības Vēstnesis*, 01.02.1937.

Noteikumi par radiofona 3. sacensību jaunām latvju kompozīcijām un to godalgošanu. *Hallo, Latvija*, 1937, Nr. 376, 1.

Poruks, Jēkabs. Ādolfs Ābele. *Mūzikas Apskats*, 1932, Nr. 2, 33–39.

Poruks, Jēkabs. Jauna latviešu oriģinālopera. Jāņa Kalniņa “Lolitas brīnumputns”. *Mūzikas Apskats*, 1934, Nr. 11/12, 321–327.

Poruks, Jēkabs. Jāņa Mediņa jaunie skaņdarbi *Mūzikas Apskats*, 1935, Nr. 4, 105–109.

Poruks, Jēkabs. Jubilāra balva mūsu jaunās dziesmas pūram. Jāņa Zālīša 10 Solo dziesmas. *Mūzikas Apskats*, 1934, Nr. 4, 100–103.lpp.

Poruks, Jēkabs. Mūsu komponistu jaunā paaudze. *Mūzikas Apskats*, 1932, Nr.1, 3–9.

Poruks, Jēkabs. Jāņa Mediņa jaunais balets *Mīlas uzvara*. *Mūzikas Apskats*, 1935, Nr. 5, 137–141.

Poruks, Jēkabs. Jaunas vēsmas mūsu kordziesmā. Jānis Kalniņš. 3 dziesmas jauktam korim. *Mūzikas Apskats*, 1933, Nr.1.,7–10.

Radiofona godalgoti skaņdarbi. *Mūzikas Apskats*, 1936, Nr. 2, 61.

T-e. Kāda laikraksta ārkārtīgi aplama informācija par Rīgas radiofonu. *Radio abonents*, 01.04.1934.

J.V. Kultūras fonda šāgada laureāti kompozīcijā. *Mūzikas Apskats*, 1935, Nr.4, 114–116.

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

Vītoliņš, Jēkabs. Jāņa Mediņa *Sprīdītis*. *Mūzika*, 1927, Nr.3, 2–29.

Vītoliņš, Jēkabs. Kāda mūsu muzikāliju izdevniecības aizmirsta vajadzība. *Mūzikas Apskats*, 1932, Nr. 2, 59–60.

Vītoliņš, Jēkabs. Vai folklorismā mūsu mūzikas nākotne? *Mūzikas Apskats*, 1933, Nr. 6, 165–168.

Vītoliņš, Jēkabs. Pavasara muzikālās sezonas izskaņas. *Mūzikas Apskats*, 1933, Nr. 8, 242–243.

Vītoliņš, Jēkabs. Alfrēda Kalniņa jaundarbu vakars. *Mūzikas Apskats*, 1934, Nr. 4, 121.

Vītoliņš, Jēkabs. Latviešu mūzika Latvijas valsts laikā. *Mūzikas Apskats*, 1937, Nr. 10/11, 235–242.

Vītoliņš, Jēkabs. Jauni ievērojami latviešu skaņdarbu izdevumi. *Mūzikas Apskats*, 1938, Nr.2, 62–63.

Vītoliņš, Jēkabs. Jāņa Ivanova 3. simfonija. *Mūzikas Apskats*, 1938, Nr. 10/11, 246–251.

Vītoliņš, Jēk. Bagāta latviešu mūzikas piecgade. *Mūzikas Apskats*, 1939, Nr. 2, 33–39.

Zālītis, Jānis. Alfrēda Kalniņa tautasdziesmu vakars. *Jaunākās Ziņas*, 15.03.1923.

Zālītis, Jānis. Jāzepa Mediņa skaņdarbu vakars. *Jaunākās Ziņas*, 19.04.1929.

Ziediņš, Jul. Muzikālā dzīve Latvijā. *Mūzikas Nedēļa*, 1926, Nr. 22–23, 374–376.

LITERATŪRA

Adorno, T.V. (2001) *Filosofija novoj muziki*. Moskva: Logos.

Avots, Viesturs (2004). *Ulmaņlaiki*. Rīga: Jumava.

Dambis, Pauls (2003). *20.gadsimta mūzikas vēsture. Ceļi un krustceļi*, Rīga: Zvaigzne ABC.

Jakubone, Ināra (2021). 20. gadsimta 20.–30.gadi Latvijas mūzikas kultūrā un modernisms. Preses naratīvs un konteksti. *Mūzikas akadēmijas raksti*, XVIII. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, 9–38.

Kalns, Alfons (2004). *Janka*. Rīga: Valters un Rapa.

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

Klotiņš, Arnolds (2020). *Divatā ar tautasdziesmu*. Rīga: Zinātne.

Kruks, Sergejs. (2001) Hallo, šeit Rīga – radiofons. *Latvijas Arhīvi*, Latvijas Nacionālais Arhīvs, 50 – 61.

Kudiņš, Jānis (2015). Modernism as a Marginal Phenomenon in the Context of National Musical Culture: Some Local Historical Experiences in Latvia Between the Two World Wars. *Lietuvos muzikologija*, t.16. Vilnius: Lietuvos Muzikos ir Teatro Akademija, 40–51.

Kudiņš, Jānis (2018). Latvian Music History in the Context of 20th Century Modernism and Postmodernism. Some Specific Issues of Local Historiography. *Muzikološki Zbornik / Musicological Annual*. Vol. 54, No. 2. Faculty of Arts, University of Ljubljana, 97–138.

Kudiņš, Jānis (2021). Fragmentary and Moderate Modernism in Latvian Music History. Some Local Features and Peculiarities. *Culture Crossroads*, No. 19. Rīga: Latvian Academy of Culture, 125.

Mediņš, Jānis (1992). *Toņi un pušoni*. Rīga: Liesma.

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

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

Spaić, Maša (2020). Moderate Modernism as the *Third Way* in the Opus of Alfredo Casella. *New Sound: International Journal of Music*, Vol. 55, Iss.1, 47–69.

Taruskin, Richard (2010). *Music in the Early Twentieth Century. The Oxford History of Western Music*. New York: Oxford University Press.

Taurēns, Jānis (2017). Ierēdniecība. *15.maija Latvija*. Rīga: Latvijas mediji.

Torgāns, J. (2010). Latviešu mūzikas estētiski stilistisko aprišu apskats (1857–2007) *Latviešu mūzikas virsotnes*. Rīga: Zinātne, 255–272.

Vītoļiņš, Jēkabs (193_). *Mūzikas vēsture*. Rīga: Grāmatu draugs.

Vītoļiņš, Jēkabs (193_). *Mūzikas vēsture*. Rīga: Grāmatu draugs.

Zālītis, Jānis (1960) Latvju simfoniskās mūzikas vakars. *Raksti*. Rīga: Latvijas valsts izdevniecība. 7–69.

Zālītis, Jānis (1960) “Lolitas brīnumputna” pirmizrāde. *Raksti*. Rīga: Latvijas valsts izdevniecība.

Zālītis, Jānis. Jāzeps Mediņa skaņdarbu vakars. *Raksti*. Rīga: Latvijas valsts izdevniecība.

Zelmenis, Gints (2012). Latvijas republikas kultūras politika. 1918.–1934. g. Promocijas darbs. Rīga: Latvijas un Austrumeiropas jauno un jaunāko laiku vēstures katedra.

A COMPOSER'S WORK IN 1920S AND 1930S LATVIA: CULTURAL POLICY AND MODERNISM. NARRATIVE OF THE PRESS AND CONTEXTS

Ināra Jakubone

Summary

The article calls attention to the correlation between the work opportunities and the creative output of Latvian composers in the 1920s to the 1930s, which is examined and evaluated through the prism of the newly founded state's cultural policy, the general cultural milieu, and also modern international influences. The research was done mainly through the lense of the press of the period. As most of the music critics at that time were composers themselves; (Jānis Zālītis (1884–1943), Jēkabs Graubiņš (1886–1961), Jēkabs Poruks (1895–1963), Vidvuds Jurēvičs (1892–1945), Volfgangs Dārziņš (1906–1962), Jānis Cīrulis (1897–1962), Knuts Lesiņš (1909–2000)), a substantially deep insight into the problems the composers of the time faced and their professional aspirations can be found in concert reviews, analytical articles and other publications.

The contemporary musicological discourse is that the aesthetics and stylistics of the Romantic era dominated Latvian music of the 20th century interwar period, and the many and varied modernistic trends of the period left just an episodic and fragmented impact on it. Therefore, it was a surprise to realise that the narrative of the press from the twenties and thirties provided a rather different viewpoint. The emphasis then was clearly put on the correlation with current trends, and the aesthetic ideals and stylistic priorities of the composers very often were looked at and analysed with modernism as a frame of reference.

In this article, not only characterisations of the stylistic features of Latvian music of the time are referred to, but also the understanding of what was considered modern or even radical then. The evolution of such understanding is demonstrated by examples from the oeuvre of Jānis Zālītis, Alfrēds Kalniņš (1879–1951), Ādolfs Ābele (1889–1967), Jānis Mediņš (1890–1966).

Critics of the day linked different aspects of modernism with the music of young composers such as Jānis Kalniņš (1904–2000), Volfgangs Dārziņš (1906–1962), Oļģerts Bištēviņš (1907–1972) et al. The compositions of Jēkabs Graubiņš were defined as "aromantic", Jānis Ivanovs (1906–1983) was characterised as a "moderate modernist", Lūcija Garūta (1902–1977), Lauma Reinholde (1906–1986) and Paula Līcīte (1889–1966) – as greatly influenced by French modern (impressionist) music.

The statement made by Volfgangs Dārziņš in 1938 that "the overall romantic taste does not match the present day" supports the conclusion that the impact of Romanticism on Latvian composers was considered as inappropriate and inferior during the interwar period of the 20th century, and the creative impulses were frequently derived from modern music instead.

Concerning the correlation between creative output and work opportunities – in 1933, Volfgangs Dārziņš, one of the most promising young composers, wrote that it was not possible for a Latvian composer to make ends meet solely through the fruits of their creative labour, and just a few moments when one was not working could be spared for composing.

Three main support mechanisms provided for composer's work by the state were identified during the research process and analysed here to evaluate their contribution to the creative processes – the Culture Fund, Latvian Radio and the National Opera.

The National Opera was one of the altogether two music institutions (alongside the Latvian Conservatory) receiving direct, regular and quite substantial financing from the state. Its exceptional status was confirmed by a special law passed in 1920. Thus, stagings of practically all the newly composed Latvian operas (11), and ballets (4) were almost guaranteed, including subsequent author rights' payments. The composers presented by the National Opera during the interwar period were Alfrēds Kalniņš (2 operas), Jānis Mediņš (4 operas, 1 ballet), Jānis Kalniņš (3 operas, 2 ballets), Jāzeps Mediņš (1 opera), Jānis Vītolis (1 ballet), Mārtiņš Jansons (1 opera). Altogether, compositions by 6 Latvian composers were represented at the National Opera during the interwar period. However, in the 1930s, there were already more than thirty professionally trained active composers in Latvia, and that proportion indicates the somewhat limited assistance to composers' creative work provided by the National Opera. No opera was ever commissioned, and the critics indicated this shortcoming in their reviews.

The Culture Fund, founded in 1920, is considered to be the most important instrument of the state culture policy in the 1920s and 1930s. It should be noted that the range of institutions supported by the Culture Fund on a project basis was extremely large and varied, including not only schools, amateur theatres, but also prison libraries, anti-alcohol and sports societies, et al. In the music sector it supported not only educational establishments (music schools, People's conservatories), but also ensembles and amateur orchestras of regional culture societies and other organisations. Since 1924, the Culture Fund allocated 1500 – 4000 Latvian Lats (Ls) to reward the work of 3 to 5 composers per year. Proportionally, that was a small sum, since the total amount granted for the music sector might have surpassed even 76 000 Ls per year. The prizes awarded for music compositions ranged from 300 Ls to 1500 Ls, and rarely exceeded that amount (unique exception was the 3000 Ls award for Jānis Kalniņš' opera *Hamlet* in 1936). It should be noted that the prize money for painters, actors, writers, scientists was also as small.

It was not only the rather meagre amount available to support the composers that provoked criticism, but also the application procedure itself. Each composer had to submit an application specifying their compositions deserving the support. In a review Jēkabs Graubiņš characterised that as an unethical demand. He also criticised the Culture fund decision makers because they did not even consider the possibility of working pro-actively to promote development of genres still poorly represented in Latvia then. In 1933, ballet, opera, operetta, sacral choral music and instrumental

chamber music were defined as the “the biggest and most unpleasant gaps” by Jēkabs Graubiņš. However, no attempts were made to commission works in these genres.

In addition to the annual prizes for composition, the Culture fund supported the publication of scores. Most of them were published by local publishers, but in 1938 the Culture fund provided for the publication of symphonic scores by Ādolfs Ābele, Jānis Kalniņš, Jānis Mediņš and Jānis Vītolis by *Vienna's Universal Edition*. Two years later, the *Universal Edition* published selections of Latvian solo and choral songs, also with the financial support of the Culture fund.

Several composers received Culture Fund stipends for studies abroad. Conversely, these were never awarded to support composition studies, but only for attending conducting or piano classes.

An essential source of income for composers became Latvian Radio, founded in 1925 (named differently during the times – Radiophone, Riga Radiophone, Latvian Radiophone). Though initially the unsettled author rights payments were a constant subject of public discussion and disagreement, after some quite severe conflicts in 1929 and 1934, the Radio and composers finally came to an agreement regarding the payment amount. These clashes between the Radio and *Skaņražu kopa* – the organisation representing composers – were widely covered in press, most often taking the composers' side, indicating that broadcasting Latvian music on Latvian radio would be an indisputable obligation. In the beginning, several music critics indicated the insufficient proportion of Latvian music on the air when analysing the broadcast policy of Latvian Radio. This notably changed in the second half of the thirties, apparently in accordance with the ideological guidelines of a nation state and culture of the authoritarian regime of Kārlis Ulmanis (1934–1940). Also, the Radio orchestra, founded in 1926 and gaining full swing by 1931 when composer Jānis Mediņš became its artistic leader, was equally instrumental in securing favourable conditions for contemporary music performances.

In 1934, Latvian Radio announced the first competition for symphonic compositions with the goal “to increase the number of Latvian national scores available for radio broadcasts”. Two more competitions followed in 1935 and 1937.

The winning compositions were Jēkabs Graubiņš' (1886–1961) variations *Vītols' kokle*, Jāzeps Mediņš' (1877–1947) symphonic image *Autumnal Mood* and Lūcija Garūta's (1902–1977) *Meditation* in 1934; Jāzeps Mediņš' *Latvian Land*, Jānis Ivanovs' (1906–1983) suite *Latgallian Landscapes* and Ādolfs Skulte' (1909–2000) symphonic poem *Waves* in 1935; Jāzeps Mediņš' 2nd Symphony *In Springtime*, Pēteris Barisons (1904–1947) suite *Wreath of Flowers* and Eberhard Lammas's Symphony in 1937.

In spite of the fact that the announced prizes were very modest (300, 200 and 100 Ls in 1934 and 1935; 500, 300 and 200 Ls in 1937), the initiative had a very stimulating effect, and altogether 62 scores were handed in for the competition. The prospect of being performed by a professional symphony orchestra and broadcasted undoubtedly

was the true motivation for such a creative enthusiasm. When in 1939 Jēkabs Vītoliņš reminded the public that no composer could survive solely from their creative work, he had indicated that the Radio “consumed” a lot of Latvian music on a daily basis, and the author rights proved to be quite a substantial material basis for the composers’ work.

In conclusion, it should be noted that although the support provided by the state for creative work of composers could not be defined as satisfactory in the first two decades of the nation state, at least the National Opera, the Culture fund and Latvian Radio were supporting the creation of new music. This was music that tended to be contemporary in many different ways, even if not demonstrating the most radical facets of the modernistic searches of the time. A reconstruction of the contemporary insights and explanations of Latvian music in the 1920s and 1930s was done in this article with the hope that a new perspective for its readings could be found both musically and theoretically.