

# Mūzikas akadēmijas raksti

Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, 2014

XI

Mūzikas akadēmijas raksti, 11  
Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, 2014, 180 lpp.  
ISSN 978-9984-588-38-4

Sastādītāja un redaktore Baiba Jaunslaviete  
Konsultants Jānis Torgāns  
Angļu valodas tekstu tulkotājs un redaktors Egils Kaljo  
Makets: Kristīna Bondare  
Dizains: Dita Pence

**Redakcijas kolēģija:**

Boriss Avramecs (Rīgas Pedagoģijas un izglītības vadības akadēmija)  
Anda Beitāne (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)  
Tamāra Bogdanova (Rīgas Pedagoģijas un izglītības vadības akadēmija)  
Mārtiņš Boiko (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)  
Jons Brūveris (*Jonas Bruveris*; Lietuvas mūzikas un teātra akadēmija)  
Ēvalds Daugulis (Daugavpils Universitāte)  
Lolita Fūrmane (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)  
Ilma Grauzdiņa (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)  
Ingrīda Gūtberga (Bostonas Universitāte)  
Baiba Jaunslaviete (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)  
Jefims Jofe (*Efim Yoffe*; Levinska Izglītības koledža, Telaviva)  
Kevins K. Kārns (*Kevin C. Karnes*; Emorija Universitāte, Atlanta)  
Arnolds Klotiņš (Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts)  
Jānis Kudiņš (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)  
Tatjana Kuriševa (*Tatjana Kuryshva*; P. Čaikovska Maskavas Valsts konservatorija)  
Jeļena Ļebedeva (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)  
Georgs Pelēcis (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)  
Ilze Šarkovska-Liepiņa (Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts)  
Jānis Torgāns (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)  
Audrone Žuraitīte (*Audronė Žiūraitytė*; Lietuvas mūzikas un teātra akadēmija)

© Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija

K. Barona iela 1, Rīga LV-1050

© Valdis Bernhofs, Ivars Bērziņš, Mārtiņš Boiko, Deniss Hanovs, Karlīna Īvāne, Līga Pētersone, Laura Sūna, Indriķis Veitners,  
Diāna Zandberga, Terēze Ziberte-Ijaba, Inese Žune

© Musica Baltica, 2014  
Reģ. nr. 40103114067  
K. Barona iela 39, Rīga LV-1011, Latvija  
Tel.: +371 7275575, fakss: +371 7272755, e-pasts: musbalt@latnet.lv  
www.musicabaltica.com

## Saturs

Priekšvārds	4
-------------	---

## LATVIEŠU MŪZIKAS VĒSTURE

### Mārtiņš Boiko

Par raudu zuduma ideju latviešu 20. gadsimta humanitāro zinātņu literatūrā, it īpaši Pētera Šmita (1869–1938) un Jēkaba Vītoļiņa (1898–1977) rakstos	6
--	---

### Inese Žune

Maksis Brēms un viņa vieta Latvijas mūzikas kritikā 20. gadsimta 20.–30. gados	35
--	----

### Terēze Ziberte-Ijaba

Simfoniskā mūzika Latvijas Nacionālajā operā starpkaru periodā	49
--	----

### Diāna Zandberga

Latvijas un Ungārijas kultūrvēsturiskās attiecības mūzikas jomā	60
---	----

### Līga Pētersone

Pirmais latviešu klavieru trio Austrālijā (1928/1929): vēsturiskais fons, koncertdarbības vadlīnijas, skaņierakstu liecības	72
---	----

### Indriķis Veitners

Ārzemju džeza mūziķi Latvijā 20. gadsimta 20.–30. gados	88
---	----

## MŪZIKAS SOCIOLOĢIJA UN ESTĒTIKA

### Deniss Hanovs

<i>Opera seria</i> un Eiropas aristokrātijas kritika 18. gadsimta Apgaismības kultūrā	100
---	-----

### Ivars Bērziņš

Koncerts: rituāls, forma un ekonomika	117
---------------------------------------	-----

### Laura Sūna

Šlāgermūzikas nozīme vecāka gadagājuma cilvēku vidē Vācijā: latviešu diasporas un vāciešu piemērs	127
---	-----

## MŪZIKAS PSIHOLOĢIJA

### Valdis Bernhofs

Uzmanības komponentu un mūzikas parametru mijiedarbe dzirdes uzmanības treniņprogrammas AUT kontekstā	145
---	-----

## ATSKAŅOTĀJMĀKSLAS TEORIJA

### Karlīna Īvāne

Intonācijas dinamika atskaņotājmākslā. Mikrohromatisko skaņaugsstumu precizitātes pētījums Ģerģa Liģeti alta sonātes <i>Hora lungă</i> interpretācijās	162
--	-----

Īsas ziņas par publikāciju autoriem	176
-------------------------------------	-----

## Priekšvārds

*Mūzikas akadēmijas rakstu* jaunais krājums turpina 2013. gada laidienā aizsākto tematikas dažādošanu, iekļaujot plašu starpdisciplināru pētījumu klāstu. To veicinājusi JVLMA Pirmās zinātniskās konferences *Mūzikas pētījumi* dalībnieku piesaiste – rakstu autoru vidū ir gan JVLMA mācībbspēki un doktoranti, gan Latvijas Kultūras akadēmijas, Latvijas Universitātes, Rīgas Pedagoģijas un izglītības vadības akadēmijas un Rīgas Stradiņa universitātes pārstāvji; katrs no viņiem, atbilstoši savai zinātnisko interešu sfērai, ienes atšķirīgu skatījumu uz mūzikas procesiem.

Krājuma pirmā rubrika – *Latvijas mūzikas vēsture* – aptver hronoloģisko spektru no 13. gadsimta līdz mūsdienām. Pirmo no šiem poliem pārstāv **Mārtiņa Boiko** raksts: meklējot atbildi uz jautājumu, vai latviešu tradicionālajā mūzikā pastāvējis raudu žanrs, autors analizē krusta karu laikam veltītos seno hroniku fragmentus, kā arī to interpretācijas 19.–20. gadsimta zinātniskajā literatūrā. Savukārt otrā hronoloģiskajā polā ir **Diānas Zandbergas** pētījums par Latvijas un Ungārijas mūzikas sakariem, kas skar dažādu laikposmu, tai skaitā 21. gadsimta norises.

Visplašāk šajā krājuma sadaļā aplūkoti Latvijas mūzikas procesi starpkaru periodā, t. i., 20. gadsimta 20.–30. gados. **Inese Žune** iepazīstina lasītājus ar nepelnīti aizmirstu personību – Maksī Brēmu, vienu no savulaik ievērojamākajiem mūzikas kritiķiem. Pētījums raksturo gan viņa ieguldījumu starpkaru perioda mūzikas publicistikā, gan likteni jau pēc Otrā pasaules kara. **Terēzes Zibertēs-Ijabas** raksts turpina jau iepriekšējā laidienā aizsākto simfoniskās mūzikas institūciju darbības analīzi: šoreiz uzmanības centrā ir LNO orķestra loma 20.–30. gadu Latvijas koncertdzīvē.

Interesanta sasauce veidojas starp vairākiem pirmās rubrikas rakstiem, kuri katrs savā veidā vēsta par Latvijas iekļaušanos pasaules mūzikas procesos. Blakus jau pieminētajam D. Zandbergas rakstam te izceļams **Indriķa Veitnera** pētījums par ārzemju džeza pārstāvju viesošanos Rīgā 20.–30. gados; tā tapšanā izmantots bagātīgs preses materiālu un citu avotu klāsts. Savukārt **Līga Pētersone** iztīrījusi latviešu mūziķu Viļa Ilstera, Arvīda Noriņa un Ēvalda Berzinska koncertdarbību Austrālijā (1928/1929), kur trijotne uzstājusies ar nosaukumu *The Imperial Russian Trio*; analizēti arī vēsturiskie apstākļi, kas rosinājuši māksliniekus meklēt darbu ārzemēs.

Rubrika *Mūzikas estētika un socioloģija* krājumā *Mūzikas akadēmijas raksti* ietverta pirmoreiz. **Deniss Hanovs** analizē 18. gadsimta *opera seria* saiknē ar Apgaismības laikmeta estētiskajām un arī politiskajām nostādnēm. Gluži citam vēstures periodam veltīts **Ivara Bērziņa** raksts par koncerta fenomenu tirgus ekonomikas

apstākļos; tas atspoguļo gan atziņas, kas kristalizējušās zinātniskās literatūras studijās, gan autora ilggadējo praktiķa pieredzi kultūras menedžmenta jomā. Savukārt **Laura Sūna** pievērsusies vienai no pagaidām mūzikas socioloģijas rakursā vismazāk pētītajām vecumgrupām – vecāka gadagājuma cilvēkiem; rakstā daudzpusīgi aplūkota šlāgermūzikas nozīme viņu ikdienā.

Krājuma divi pēdējie materiāli piesaka *Mūzikas akadēmijas rakstos* vēl neaprobētu tematiku. Rubrikā *Mūzikas psiholoģija* publicēts **Valda Bernhofs** pētījums par skolēnu (mūzikas skolu audzēkņu) uzmanības problēmām dzirdes analīzes jomā un to iespējamo risinājumu ar treniņprogrammas AUT palīdzību. Arī šajā gadījumā teorētiskās nostādnes izklāstītas ciešā sasaistē ar raksta autora ilggadējo praktiķa pieredzi – šoreiz mūzikas pedagoģijas laukā. Rubrikā *Atskaņotājmākslas teorija* lasāms **Karlīnas Īvānes** raksts, kas iztirzā mikrohromatisko intonāciju un tās izpausmes Ģerģa Ligeti alta sonātē *Hora lungă* (1994). Ņemot vērā, ka mikrohromatika laikmetīgajā mūzikā ienāk aizvien noteiktāk un biežāk, šīs tēmas izpēte ir patiesi aktuāla gan interpretācijas, gan klausītāja uztveres aspektā.

Krājuma sastādītāja  
Baiba Jaunslaviete

# LATVIEŠU MŪZIKAS VĒSTURE

## PAR RAUDU ZUDUMA IDEJU LATVIEŠU 20. GADSIMTA HUMANITĀRO ZINĀTŅU LITERATŪRĀ, IT ĪPAŠI PĒTERA ŠMITA (1869–1938) UN JĒKABA VĪTOLIŅA (1898–1977) RAKSTOS<sup>1</sup>

Mārtiņš Boiko

### Ievads

Ikkatrā kopainu sniedzošā lietuviešu tradicionālās mūzikas aprakstā raudām (bēru, līgavas, rekrūšu raudām) ir ierādīta svarīga vieta kā patstāvīgam žanram, īpašam muzikālās izteiksmes un emocionālās izpausmes veidam. Tas pats sakāms par latviešu austrumu kaimiņiem: arī baltkrievu un krievu tradicionālajās kāzās un bērēs raudām, apraudāšanas ierāžām ir nozīmīga loma. Igauņu gadījumā var norādīt uz labi dokumentētajām setu raudām<sup>2</sup>. Kad nu kārtā pienāk latviešiem, tad nākas pieņemt faktu, ka latviešu tradicionālās mūzikas un folkloras arhīvos un kolekcijās nav raudu dokumentāciju. Šis apstāklis nozīmē izņēmumstāvokli kaimiņtautu kultūru kontekstā. Latviešu zinātniskajā literatūrā sastopami vien īsi izteikumi par to, ka senatnē raudas bijušas, taču laika gaitā izzudušas vai izskaustas. Šādu izteikumu tad gan nav trūkums: sevišķi bieži tos atrodam darbos, kas tapuši drīz pēc Pirmā pasaules kara un Otrajam pasaules karam sekojošajos gadu desmitos. Autoru vidū ir dažādu nozaru pārstāvji – folkloristi un arheologi, vēsturnieki un literatūrzinātnieki, filologi un muzikologi<sup>3</sup>. Šajā raibajā pulkā netrūkst nedz nacionālistisku romantiķu, nedz ortodoksālu ļeņiniešu-staļiniešu, gadās arī pa kādam citkārt stingri kritiski strādājošam zinātniekam. Turklāt pēc Otrā pasaules kara raudu vēsturiskā zuduma ideju turpināja paust gan latviešu padomju, gan trimdas zinātnieki. Visam šim pulkam tātad kopīga ir pieķeršanās domai par raudu bijumu un vēlāko zudumu. Arī tas, ka gandrīz visi pamatojumam piesauc divus noteiktus viduslaiku hroniku (Indriķa hronikas un Atskaņu hronikas) fragmentus<sup>4</sup>. Un vēl kāda vienojoša iezīme: neviens no autoriem neveic nedz vēsturisku, nedz filoloģisku vai muzikālantropoloģisku šo fragmentu analīzi. Neuzdodot nekādus jautājumus, uz tiem tiek projicētas gatavas nozīmes un iztulkojumi. Šādas prakses ilgstamības un noturības dēļ var runāt par veselu interpretācijas tradīciju. Raksta uzdevums ir minētās tradīcijas dekonstrukcija. Centrālā vieta ierādīta latviešu raudu zuduma idejas autoram Pēterim Šmitam, un samērā plaši aplūkots arī mūzikas zinātnieka un folklorista Jēkaba Vītoliņa rakstītais. Vītoliņš pelnījis īpašu uzmanību kā viens no aktīvākajiem un iespaidīgākajiem raudu

<sup>1</sup> Ši raksta tapšanu darīja iespējamu Valsts Kultūrkapitāla fonda programmas *Nacionālās identitātes veicināšana* ietvaros saņemtais finansējums (2013). Raksts papildina un attīsta pētījumā *Die These der verlorenen Klage in der lettischen geisteswissenschaftlichen Literatur des 20. Jahrhunderts. Eine interdisziplinäre Fallstudie (Tēze par zaudētajām raudām latviešu 20. gadsimta humanitāro zinātņu literatūrā. Starpdisciplinārs gadījuma pētījums; Boiko 2014)* izklāstīto.

<sup>2</sup> Par lietuviešu raudu uzbūvi un funkcionēšanu skat.: Boiko 2008: 162; Čiurlionytė 1966: 132–138; Sauka 1982: 117–125; u. c. Baltkrievu un krievu raudas aprakstītas un kontekstualizētas, piemēram, šādos darbos: Muharinskaya & Jakimenka 1993: 110–119; Mahler 1935. Lielākā autoram zināmā publicētā setu raudu kolekcija atrodama izdevumos: Pino & Sarv 1981 un 1982.

<sup>3</sup> Rindu 1918. gadā uzsāc Pēteris Šmits, viens no sava laika redzamākajiem latviešu folkloristiem. Viņa pēdās drīz vien iet literatūrvēsturnieks Teodors Zeiferts, arī reliģijas zinātnieks Ludvigs Adamovičs, viens no nopelniem bagātākajiem starpkaru perioda latviešu arheologiem Eduards Šturms u. c. Pēc Otrā pasaules kara svarīgākie autori ir muzikologs Jēkabs Vītoliņš, filologs un folklorists Arturs Ozols, folklorists Ojārs Ambainis un muzikoloģe Vizbulīte Bērziņa (abi pēdējie 1989. gadā virkni noslēdz). Autoru un rakstu uzskaitījumu hronoloģiskā secībā skat. pielikumā *Autori, viņu raksti un grāmatas ar izteikumiem par raudu vēsturisko zudumu raksta beigās.*

<sup>4</sup> Līdzās abiem hroniku fragmentiem, sākot ar 20. gs. 50. gadu beigām, vairāku autoru tekstos raudu zuduma idejas atbalstam tiek piesaukti arī daži 16. un 17. gs. avoti, kas it kā ziņojot par raudām (Ancelāne 1957: 580; Vītoliņš 1971: 287; u. c.). Arī latviešu mūzikas historiogrāfijas pamatlicēja Jāņa Straumes (1861–1929) raksts *Par latviešu tautas mūziku un seniem mūzikas instrumentiem* – pirmais teksts latviešu valodā, kurā plašāk aplūkots raudu jautājums – piemin dažus 16. un 17. gs. autorus (skat. Straume 1904: 549–551). Šo nedaudzo un problemātisko agro jauno laiku avotu un to interpretāciju iztirzājums apjoma ierobežojuma dēļ paliek kāda nākotnes pētījuma uzdevums.

zuduma idejas paudējiem pēc Otrā pasaules kara. Taču, lai sagatavotu lasītāju sekojošajam izklāstam, vispirms aplūkoti abi tik iecienītie hroniku fragmenti.

### Hroniku materiāls

Raudu zuduma idejas sakarā visbiežāk citētā vieta (uz to norādīts gandrīz vienmēr) ir fragments no Indriķa hronikas 14. nodaļa. Tajā aprakstīti bīskapa Alberta divpadsmitā kalpošanas gada, proti, 1210. Marijas gada<sup>5</sup> notikumi hronoloģiskā secībā. Šis ir koloniālo un vietējo spēku dramatisku militāru sadursmju laiks. Gada svarīgākais notikums ir kuršu uzbrukums Rīgai ap jūlija vidu, kas izvēršas par vienu no vācu bīskapu un ordeņa Livonijas misijas lielākajiem pārbaudījumiem 13. gadsimtā. Rīgas aplenkumam veltīta visai plaša sadaļa *De obsidione civitatis a Curonibus (Par kuršu aplenkumu)*. Indriķis ir aculiecinieks un stāsta no paša pieredzes. Lūk, konteksti, kas viņa stāstā ir svarīgi mūsu tēmas sakarā.

Kad nu bīskaps ar savu pavadoņību ir pametis Rīgu un, kā vai ik gadus, devies uz Vāciju, lai vervētu jaunus krusta karotājus, kurši, lībiešu sakūdīti, nolemj nopostīt Rīgu. 13. jūlijā (Sv. Margrietas dienā) tie aplenc pilsētu. Taču tā negaidīti saņem pastiprinājumu no saliešiem (Mārtiņsalā, tolaik sauktā vienkārši par Salu (*Holm* – hronikas tekstā), bija krustnešu nocietinājums un apmetne). Kurši atkāpjas:

*„Et cum undique circumdedissent civitatem et ignem copiosum incendissent, venientes Holmenses in equis suis ad Montem Antiquum et gladis suis hostibus comminantes ad civitatem ex alia parte declinant. Quos videntes Curones a civitate recedunt et collectis interfectis suis ad naves revertuntur et transita Duna triduo quiescentes et mortuos suos cremantes fecerunt planctum super eos“*  
(ChrL 1993: 138).

„Un, kad viņi pilsētu jau bija no visām pusēm ielenkuši un uzkūruši lielu uguni, pie Senā kalna<sup>6</sup> uz zirgiem ieradās salieši, draudēja ienaidniekiem ar saviem zobeniem un virzījās uz pilsētu no otras puses. Tos ieraudzījuši, kurši atkāpās no pilsētas, savāca savus kritušos un, atgriezušies pie kuģiem, pārcēlās pār Daugavu. Tur viņi trīs dienas vadīja mierā, sadedzināja savus mirušos un izpildīja *planctus* par tiem“  
(ChrL 1993: 139)<sup>7</sup>.

Atslēgvārdi te ir „izpildīja *planctus* par tiem“. Autori, kas citētajā fragmentā saskata apliecinājumu raudu bijumam kuršu, resp., senlatviešu repertuārā, domā, ka vārdam *planctus* šeit ir nozīme *rauda*<sup>8</sup>.

Anonīmā Livonijas Atskaņu hronika, kas Baltijas 13. gs. vēsturi vēsta vārsnās, sniedz otru iemīļotāko atsauču materiālu. Tas sastāv tikai no trim rindām:

<sup>5</sup>Indriķis, tāpat kā citi tālaika autori, gadu sāka nevis ar 1. janvāri (janvāra gads), bet ar Marijas pasludināšanas dienu – 25. martu (Marijas gads) (skat. Mugurēvičs 1993: 30).

<sup>6</sup>Senais kalns – stratēģiski svarīgs pakalns Rīgas pievārtē; 18. gs. beigās norakts.

<sup>7</sup>Šeit Ābrama Feldhūna tulkojums citēts nedaudz mainītā veidā: pēdējā teikuma beigās vārdi „apraudāja tos“ aizstāti ar vārdiem „izpildīja *planctus* par tiem“. Tas darīts, lai svarīgais latīņu termins *planctus* tulkojot netiktu priekšlaikus apveltīts ar vienu vai otru nozīmi.

<sup>8</sup>Raksta redakcijas un recenzēšanas gaitā vairāki kolēģi norādīja, ka viņiem šķiet neierasts termina vienskaitļa formas *rauda* izmantojums. Neielaižoties garākos pārspriedumos, piebildīšu: lai arī kāda būtu ikreizējā šī jēdziena lietojuma pieredze, vienskaitļa forma ir nepieciešama nozares terminoloģijas pilnīguma dēļ: tā mazina daudznozīmības un, attiecīgi, pārprotamības iespēju (piemēram, „blakus telpā atskanēja raudas“ nav tas pats, kas „blakus telpā atskanēja rauda“) un vērš latviešu gadījumu simetrisku attiecīgajai citvalodu terminoloģijai: angļu *lament* – *laments*, vācu *Klage* – *Klagen*, lietuviešu *rauda* – *raudos*, krievu *плач* – *плачи* utt. Kolēģu norādījums vienlaikus ir simptomātisks – tas signalizē par latviešu terminoloģijas fragmentārismu, kas saistīts ar reto pievēršanos raudu jautājumiem latviešu literatūrā. Šāda situācija savukārt veidojusies tāpēc, ka tradicionālās kultūras materiālos, resp., dokumentācijas raudu nav.

<sup>9</sup>Vārds *jāmersanc* šeit atstāts oriģinālvalodā, lai tulkojot netiktu apsteidzoši apvelīts ar vienu vai otru nozīmi. Šeit un turpmāk visu nepastarpināti citēto Atskaņu hronikas fragmentu tulkojumi mani. – M. B.

„Man hörte die Semegallen clagen  
und singen ouch den *jāmersanc*,  
den *Doblēn und Racken sanc*“  
(LRChr.AH 1998: 290, 11462–11464).

„Dzirdēja zemgaļus gaužamies  
un dziedam arī *jāmersanc*,  
ko dziedāja Dobeles un Raktes”<sup>9</sup>.

Citētās rindas ataino to, kādā stāvoklī pēc cīņām pie Sidrabenes 1290. gadā ir zemgaļu gars. Īsi pirms tam viņi bija piedzīvojuši divas smagas sakāves, zaudējot Dobeles un Raktes pilis. Hronikas autors te tāpat klāsta, ka zemgaļi pie Sidrabenes dziedājuši to pašu *jāmersanc*, ko pēc sakāvēm Dobelē un Raktē. Vārds *jāmersanc*, pēc daudzu autoru domām, nozīmē *rauda*, un šis fragments apliecinot, ka senatnē zemgaļiem bijušas bērū raudas.

Abi citētie fragmenti ir visai iemīloti dažādu žanru latviešu vēsturiskajā literatūrā – pateicoties to episkajam starojumam, literārajam iezīmīgumam un saiknei ar īpaši svarīgiem Latvijas vēstures notikumiem: kuršu uzbrukums Rīgai 1210. gadā bija viens no spēcīgākajiem vietējo iedzīvotāju prettriecieniem invāzijai, savukārt zemgaļu kauja pie Sidrabenes iezīmēja organizētas militārās pretestības beigas.

8

### Par termina *rauda* nozīmes versijām

Nedaudz atliksim nule aplūkoto fragmentu lietojuma izpēti, kā arī jautājumu, vai tos var uzskatīt par raudu bijuma indikācijām, un pakavēsīmes pie jautājuma par to, kas varēja rasties kāda interpreta – abstrakta lasītāja, raudu vēsturiskā zuduma idejas laikabiedra – prātā, viņam saskaroties ar terminu *rauda*. Citiem vārdiem, mēģināsim noskaidrot, kādi priekšstati, nojēgumi, asociācijas bija viņa rīcībā, semantizējot šo terminu – piešķirot tam saturu. (Šis jautājums nav mazsvarīgs, jo nošķiramas vairākas iespējas, un arī autori – raudu zuduma idejas paudēji – pārstāv dažādas versijas, turklāt dažkārt vien mājieni, sīkas leksiskas detaļas ļauj noprast, kura izpratne kurā gadījumā terminā *rauda* ietverta). Lūk, trīs galvenās iespējas.

1. Izglītota lasītāja rīcībā, bez šaubām, bija asociācijas ar Antīkās pasaules raudām, kādas tās zināmas, piemēram, no Homēra epikas. Šajā sakarā der paturēt prātā divas lietas: pirmkārt, šīs asociācijas aprobežojas ar *t e k s t a* formālajiem un satura aspektiem, jo to avotā neietilpst mūzika, un, otrkārt, *rauda* šajā gadījumā profilējas kā varoņepika. (Šai versijai fonā ir klasisko tekstu izmantojums ģimnāziju un universitāšu izglītībā.)
2. Vēlākais, kopš 19. gs. vidus ar *raudu* bieži vien saprata vienkārši žēlabainu, skumju dziesmu jeb dziesmu, kurā sūdzētas bēdas. Šo versiju atrodam, piemēram, savulaik arī Baltijā daudz lasītā ģeogrāfa, vēsturnieka un ceļojumaprakstu autora Johana



Georga Kola (*Johann Georg Kohl*, 1808–1878) grāmatā *Die deutsch-russischen Ostseeprovinzen, oder Natur- und Völkerleben in Kur-, Liv- und Esthland (Vācu-krievu Baltijas provinces jeb dabas un tautu dzīve Kurzemē, Vidzemē un Igaunijā, 1841)*<sup>10</sup>. Nodaļā *Von der Poesie und dem Gesange der Letten (Par latviešu dzeju un dziesmām)* – sajūsmīgā latviešu kā dzejnieku un dziesmu tautas tēlojumā – ietverta apakšnodaļa *Klagelieder (Raudu dziesmas)*. Tajā Kols ir gatavs kategorijā *raudas* plašā izpratnē iekļaut visas dziesmas, kas „satur jēlkādu sāpju un jēlkādu skumju jūtu izpausmi” (Kohl 1841: 162)<sup>11</sup>.

3. Visbeidzot, pastāv asociāciju un priekšstatu loks, ko iespaidojuši krievu un lietuviešu raudu paraugi. Šajā gadījumā darīšana ir ar diezgan konkrētiem priekšstatiem par raudu kā rečitātīvu, kas formas aspektā ir orientēts uz dalījumu teksta rindās un ko vairāk vai mazāk regulāri kā refrēns pārtrauc stilizēta raudāšana, šņuksti, nopūtas un/vai tml. Šādas raudas parasti ir improvizētas un gan saturiski, gan izteiksmes ziņā attiecinātas uz to vai citu konkrētu gadījumu. Ar retiem izņēmumiem izpildītājas ir sievietes. (No mūsdienu pētniecības viedokļa, runa šajā gadījumā ir par stila kategoriju *Austrumeiropas raudas*.)<sup>12</sup>

Lai saprastu, kāds saturs kuru reizi piešķirts terminam *rauda* raudu zuduma idejas pārstāvju izteikumos, svarīgas ir visas trīs versijas, taču no mūsdienu folkloristikas, etnomuzikoloģijas un mūzikas antropoloģijas viedokļa interesanta ir tikai trešā, jo izpratnei par raudu kā žēlabainu, skumju dziesmu (otrā, proti, Kola versija) ir maza apzīmējošā vērtība: tā ir pārlietu plaša un ved pie terminoloģijas daudznozīmības. Turklāt, ja rēķināmies ar pašsaprotamību, ka žēlabainas dziesmas ir ikkatrā kultūrā, tad šādu dziesmu pastāvēšanas apstiprinājumam senās hronikās nav lielas nozīmes. Savukārt pirmā versija – raudas kā varoņepika pēc antīkiem paraugiem – sakņota romantisma laikmeta priekšstatā, ka noteikti fenomeni (piemēram, tā pati varoņepika) pieder ikkatras nacionālās literatūras vēstures agrīnajam posmam. Daudzviet, tostarp pie latviešu kaimiņiem, joprojām sastopamas raudu tradīcijas, kas atbilst trešajai termina izpratnes versijai. Ja mūsdienās Baltijas vai Austrumeiropas zemju folkloristi vai mūzikas pētnieki izsakās par raudām, tad tie noteikti prātā tur raudas šajā trešajā nozīmē. Tā arī paver iespēju formulēt jēgpilnus jautājumus, piemēram, vai arī Latvija senatnē piederēja pie Austrumeiropas raudu areāla; vai hroniku fragmenti var kalpot par apliecinājumu kādreizējai Austrumeiropas raudu pastāvēšanai latviešu tradicionālajā mūzikā; u. tml.

### Par Austrumeiropas raudām

Rakstā *Raudas kā Austrumeiropas sieviešu tradicionālais žanrs* (nodaļa apjomīgā izdevuma *Inkerin intkuvirret. Ingridian Laments (Ingru raudas)*

<sup>10</sup> Kols jaunībā kādu laiku pavadījis Baltijā. 1830. gadā viņš „kā mājskolotājs un audzinātājs devās uz Kurzemi, kur strādāja sešus gadus – vispirms barona Manteifeļa, tad grāfa Mēdema ģimenē – un piedzīvoja aizraujošu, garīgi rosinošu laiku” (Wolkenhauer 1882: 426).

<sup>11</sup> Termina *rauda* plašā un izplūdusi nozīme, tāpat terminu *rauda* un *raudu dziesma* savstarpēji aizstājošā lietošana, kādu te redzam pie Kola, ir bieži sastopama latviešu folkloristikajā un vēsturiskajā rakstniecībā. Tā lielākoties negatīvi ietekmē izklāsta precizitāti un terminoloģijas kvalitāti.

<sup>12</sup> Asociatīva saikne ar Vecās Derības teksta daļām, kuras dēvē par raudām vai raudu dziesmām (piemēram, daļa psalmu), kas tad varētu būt ceturtnā, atkal fīri ar tekstu saistīta versija, ir izslēdzama, jo tā raudu zuduma idejas piekritēju un viņu lasītāju prātos nekādi nevarēja savienoties ar seno latviešu pagānismu.

ievadā) somu folkloriste Aili Nenola skicē sekojošu Austrumeiropas raudu izplatību:

<sup>13</sup> Izdevums, no kura aizgūts citāts, ir divvalodu, un citētās rindas atspoguļo angļu paralēltekstu, kas ir tulkojums no somu valodas. Somu oriģināltekstā šeit lietota daudzskaitļa forma (skat. Nenola 2002b: 28). Tādējādi precīzāks tulkojums būtu „pieder pie šīm Austrumeiropas t r a d ī c ī j ā m [retinājums mans – M. B.]”. Tas ir svarīgi, jo apvienojošs jēdziens *Austrumeiropas raudu tradīcija*, ņemot vērā Nenolas ieskicēto ļoti plašo ģeogrāfisko un kultūru aptveri, celtu pārāk lielu pretenziju uz viendabību.

<sup>14</sup> „The laments of the Balto-Finnic groups, that is, Karelians, Ingrians, Vepsians, and the Setu form their own group within the Eastern European traditions which have survived to the present day. The laments of other Finno-Ugric groups also belong to this Eastern European tradition (this includes the Komi-Zyrians, Mordvinians, Mari, Voguls and Hungarians [...]), as do those of the Slavs and Balts [...], as well as the Greeks and other Balkan peoples (for example the Albanians and Romanians)”.

10

<sup>15</sup> N. B.! Šī iemesla dēļ tipiska rauda etnomuzikoloģiskā skatījumā nav dziesma. Tai trūkst dziesmas galvenās pazīmes, proti, strofu formas. Tāpēc termina *raudu dziesma* attiecinājums uz Austrumeiropas raudām, stingri ņemot, ir aplamība.

„Baltijas somu [etnisko – M. B.] grupu, proti, karēļu, ingru, vepsu un setu raudas veido atsevišķu grupu Austrumeiropas tradīciju, kas saglabājušās līdz mūsu dienām, ietvaros. Citu somugru grupu (komi-zirjāņu, mordviešu, mariešu, mansu un ungāru [..]) raudas arī pieder pie šīs Austrumeiropas tradīcijas<sup>13</sup>, tāpat tas ir ar slāviem un baltiem [..], kā arī grieķiem u. c. Balkānu tautām (piemēram, albāņiem un rumāņiem)” (Nenola 2002a: 73)<sup>14</sup>.

Mūzikas antropoloģijā raudas tiek uzskatītas par iedarbīgu līdzekli sāpīgu emociju, ciešanu kanalizēšanai. Tipiskas Austrumeiropas raudas pazīmes ir rečitācija, mainīgs melorindu garums, ciešanu akustisku izpausmju – stilizētu šņukstu, vaidu, nopūtu, elsu utt. – iestarpinājumi (pēdējā īpašība gan nav obligāta, tomēr visai raksturīga). Forma ir stihiska (no gr. *stichos* – rinda), resp., tā ir rindforma<sup>15</sup>. Teksts parasti ir t. s. prozas dzeja.

Turpinājumā citēts Baltkrievijas dienvidaustrumos pierakstīts bērū raudas piemērs, kur iepriekšminētās īpašības atspoguļotas ar nošu raksta palīdzību (starp citu, ja ignorē nošu zīmju semiotisko saturu, transkripciju var uztvert arī kā grafiski shematisku raudu raksturiezīmju atainojumu). Citētas trīs dažāda garuma melorindas. Kreizējās rindas garumu nosaka zilbju skaits tajā, un tas ik rindā ir citāds. Rindas atrodas variāciju attiecībās, kas ir improvizācijas pazīme. Katras rindas beigās vai arī, kā otrajā rindā, jau no vidus veidojas spējš melodijas kritums, balsij aizlūstot šņukstos:

♩ = 164

1. А га - лу - бчык мой да - ра - ге - не - (чкж мой),

2. А на - што ж ты нас па - ки - (дау, ку - да ж ты са - брау - ся)?

3. А ма - ма ж жы - ва - я, а ты ма - ла - дзе - нькі пай - шоу (ат нас).

1. piemērs. Bērū rauda par dēlu, pierakstīta Baltkrievijas dienvidaustrumos; dziedājis E. Gruzna (dz. 1920) no Maiskas ciema Gomeļas apgabala Žlobinas rajonā (Varfalameeva 1986: 463, nr. 23)

### Pēteris Šmits un latviešu raudu vēsturiskā zuduma idejas rašanās

Manā uzmanības lokā raudu problēma latviešu tradicionālajā mūzikā un folklorā atrodas kopš 1996. gada, kad sāku pētīt latgaliešu mirušo oficiju un bērū ieražas. Toreiz tika uzsākta raudām un raudu zudumam veltītu izteikumu kolekcionēšana. Līdz šim reģistrēti 16 gadījumi, kas sastopami dažādu nozaru zinātnieku (kopskaitā

14 autoru) darbos. Laika ietvaru veido Pēteris Šmits (1869–1938) 1918. gadā izdotā *Latviešu mitoloģija* un divas 1989. gada publikācijas – Ojāra Ambaiņa (1926–1995) *Latviešu folkloristikas vēsture* un Vizbulītes Bērziņas (dz. 1929) *Tautasdziesmas gājums*.

1918. gadā valodnieks un folklorists Pēteris Šmits (toreiz ķīniešu valodas profesors Austrumu institūtā Vladivostokā, bet labi pazīstams arī latviešu intelektuāļu vidē) izdeva savu ietekmīgo *Latviešu mitoloģiju*: pirmo plašāko attiecīgās tematikas darbu latviešu valodā<sup>16</sup>. Tajā lasām šādu aprakstu:

„Ļoti veca ieraša ir mirušo apdziedāšana dziesmās un šādas raudu dziesmas, kā ir vispārīgi pieņemts, pieder pie visvecākajām tautas dziesmām. Šo ierašu mēs sastopam jau no visvecākajiem laikiem un gandrīz pie visām tautām, par kurām ir mums plašākas ziņas. Tādas raudu dziesmas bijušas arī pie latviešiem un seniem prūšiem un vēl tagad ir uzglabājušās pie leišiem. Kaut arī mūsu tagadējās tautas dziesmās mēs sastopam tikai kādas atliekas no senajām raudām, tomēr viņas mums ir apliecinātas no vēstures. Jau Indriķa kronika stāsta, ka kurši 1210. gadā pēc nelaimīgas kaujas ar vāciešiem „sadedzināja savus mirušos un izpildīja raudas (*planctus*)”. Pēc Rīmju kronikas ziņām zemgalieši tikuši uzvārēti 1290. gadā, „žēlojušies un dziedājuši to pašu raudu dziesmu (*iamer sanc*), kuru jau dziedājusi Dobeles un Raķene“ (Šmits 1918: 50).

Citātā, kā tas raksturīgi latviešu 20. gs. literatūrai, termini *rauda* un *raudu dziesma* lietoti bez izšķirības. Vienīgi apgalvojums, ka šādas *raudu dziesmas* ir saglabājušās pie lietuviešiem, liecina, ka Šmits ar *raudu/raudu dziesmu* te domā fenomenu, kas, lietojot mūsdienu terminoloģiju, tiktu attiecināts uz Austrumeiropas raudām.

Iepriekšcītētais fragments ir pirmā šo rindu autoram zināmā raudu zuduma idejas parādīšanās. Tā domāt vedina ne tikai tas, ka Šmits neatsaucas uz jēlkādiem priekštečiem<sup>17</sup>. Abus hroniku fragmentus viņš tika cilājis jau agrāk – 1908. gadā, rakstā *Par latviešu tautas dziesmu celšanos un vecumu*, kur tie pieminēti vienkārši kā latviešu tautas mūzikas agrīnas liecības. Ja zuduma ideja tolaik būtu cirkulējusi zinātnes vidē vai arī būtu jau bijusi Šmita prātā, viņš to būtu izklāstījis, taču nekas tamlīdzīgs nenotiek:

„Apskatījuši vispārīgos pārsapņējumus par tautas dziesmu celšanās laikiem, pāriesim tagad uz liecībām no vēstures. Indriķis savā kronikā nerunā par latviešu dziedāšanu, bet tikai piemin kādu spēli ar lielu kliegšanu (*ludum cum clamore magno*) un bruņu sišanu [...] un pie kūrēm žēlošanos par miroņiem (*planctum* [...]). Tikai par vāciešiem runājot viņš runā par dziedāšanu; tā, p. p., Beverinas priesteris dzied un spēlē uz pils vaļņa cīņas laikā pret igauņiem [...], un pēc uzvaras pār krieviem vācu kareivji griežas dziedādami uz mājām atpakaļ [...]. Kroniķis tikai nebūs gribējis latviešu un vācu dziedāšanu nosaukt ar vienu vārdu. Drusku skaidrāki par latviešu dziedāšanu jau izteicas Rīmju kronika [...]:

*Man horte die semegallen clagen  
Und singen auch den iamer sanc,  
Den Doblen und Racken sanc.*

<sup>16</sup> Šmits atstājis paliekošas vērtības darbus vairākās nozarēs. Starptautiski viņš pirmām kārtām pazīstams kā Austrumāzijas (ķīniešu, mandžūru, tungusu) valodu filologs. Viņa darbs *Опыт мандаринской грамматики с текстами для упражнений (Praktisks līdzeklis mandarīnu valodas gramatikā ar vingrinājumu tekstiem)*, 1902) ir izdevums, ar kuru sākās modernā krievu sinoloģija. 1984./85. gadā Hamburgā klajā laists divsējumu izdevums *Peter Schmidt: Gesammelte Arbeiten zur Tungusologie und Mandjuristik (Kopoti darbi tungusoloģijā un mandžūristikā)* bibliogrāfa Hartmūta Valrāvensa (*Hartmut Walravens*) redakcijā. Mazāks un mazāk zināms ir Šmita pienesums baltu filoloģijā. Latvijas sabiedrībai viņš pirmām kārtām pazīstams kā folklorists – tilta figūra, kas vieno latviešu folkloristiku periodā pirms un pēc Pirmā pasaules kara (Ķencis 2012: 106). Šmits vairākkārt ieņēmis svarīgus vadošus amatus: piemēram, no 1923. līdz 1925. gadam viņš bijis Latvijas Universitātes Filoloģijas fakultātes dekāns un Filologu biedrības priekšsēdētājs, no 1924. gada līdz mūža beigām – Latviešu folkloras krātuves kolēģijas loceklis.

<sup>17</sup> Šmits ar literatūras un avotu norādēm rīkojas visai taupīgi un patvaļīgi. Taču, pārņemot raudu zuduma ideju, arī vēlākie autori nemin savus priekšgājējus, piemēram, to pašu Šmitu: ar šo ideju apietas tā, it kā tā būtu kāda vispārzināmība – vispārējs dotums, kas acīmredzams ikkatram, kurš ieskatīties hronikās. Rodas iespaids, it kā pastāvētu vārds neizteikta vienošanās, ka nav svarīga tās izcelsme, kas to izgudrojis un ko par to teikuši dažādi autori.

Dzirdēja zemgaliešus žēlojamies  
Un dziedam to pašu bēdu dziesmu,  
Kādu dziedāja Dobeles un Raķenes" (Šmits 1908: 104–105)

Indriķa hronikas frāzi *fecerunt planctum* Šmits šeit tulko kā „žēlošanās par miroņiem“, Atskaņu hronikas *jāmersanc* – kā „bēdu dziesma“. Nekur neparādās jēdzieni *rauda* vai *bēru rauda*<sup>18</sup>. Tādējādi 1908. un 1918. gada interpretācijas būtiski atšķiras. Redzams arī, ka Šmits abus hroniku fragmentus ilgstoši turējis savā redzeslokā, un kaut kad pirms 1918. gada viņa uzskati par tiem piedzīvojuši izmaiņas. Kas bija noticis? Kas lika viņam mainīt domas?

1906. gadā klajā laista grāmata, uz kuru Šmits savos rakstos arvien no jauna atsaucas – Oto Bekeļa (*Otto Böckel*, 1859–1923) *Psychologie der Volksdichtung* (*Tautas dzejas psiholoģija*). Bekelis, dzimis hesenietis, bija politiskā antisemitisma protagonistu ķeizariskajā Vācijā<sup>19</sup>. Viņš vāca un pētīja pirmām kārtām savas dzimtās Hesenes zemes folkloru. Bekeļa folkloristisko darbību motivēja viņa romantiski nacionālistiskā pārliecība, tomēr viņa *Psychologie der Volksdichtung* nevar klasificēt kā nepastarpināti antisemitisku vai frontāli politizētu. Šajā darbā antisemitisms parādās vien netieši – kā ebreju folkloras ignorēšana, savukārt autora politisko nostāju atspoguļo plakātiski tautisks optimisms un zemniecības vitalitātes lielīšana. Toreizējo vācu humanitāro zinātņu caurmēra snieguma kontekstā Bekeļa *Psychologie* [...] vērtējama kā teorētiskā ziņā izteikti vāja – par spīti tās pretenzijai uz piederību folkloristikas bāzes literatūrai, kā to uztvēra, piemēram, arī Šmits<sup>20</sup>. Lai varētu saprast Šmita problēmsituāciju pēc viņa iepazīšanās ar šo Bekeļa grāmatu, nepieciešams vēltīt dažus vārdus tajā izklāstītajām idejām.

Bekelis tematizē fundamentālus jautājumus – tādus kā „tautas dziedāšanas izcelsme“, „tautasdzejas būtība“, „tautasdziesmas rašanās“ u. tml. Taču teorētisku pamatojumu vietā (viņa teorētiskās tēzes vienmēr paliek rudimentāras) tiek sniegtas garas īpaši atlasītu piemēru virknes, kas balstās viņa pašā vai (visbiežāk) atstāstītā citu autoru pieredzē. (Piemēru virknes ir tas, kas grāmatai piešķir apjomīgumu un šķietamu solidumu, un patiesībā piemēri arī ir interesantākā tās sastāvdaļa.) Nodaļā *Tautas dziedāšanas rašanās* izklāstīta evolucionāra shēma – tipiska 19. gs. *attīstītvēsture* (*Entwicklungsgeschichte*) ar lineāru gaitu no vienkāršā uz sarežģītāko. Dziedāšanai, tautasdziesmai par savu „rašanos jāpateicas dvēseles savīļņojumam, jūtu pārpilnībai“. Viss, ko „dababērns piedzīvo kā prieku un ciešanas [...], tam izvilina dziesmveida skaņas: viņš rikojas instinktīvi kā dzīvnieks vai bērns, kas uz visiem no ārpuses nākošajiem rosinājumiem atbild ar skaņām. Šis neartikulētās skaņas, kas ir nepastarpināta un tīra jūtu izpaušme, mēs dēvējam par „saucieniem“. Tajos ir kodols tam, ko mēs saucam par tautas dziedāšanu, tautasdzeju vai tautasdziesmu“ (Böckel 1913: 1).

<sup>18</sup> Starp citu, visai vērtīgs ir Šmita novērojums, ka hronists „nebūs gribējis latviešu un vācu dziedāšanu nosaukt ar vienu vārdu“ (Šmits 1908: 105). Diemžēl viņš nemeklē iemeslus, kāpēc tas tā.

<sup>19</sup> „Pēc Berlīnes kustības apsūkuma [Berlīnes kustība – antisemitiska politiska kustība 19. gs. 80. gados – M. B.] Oto Bekelis, Hesenes zemes, kas atrodas rietumcentrālajā Vācijā, „zemnieku ķēniņš“, atkal iedvesa dzīvību antisemitiskajā vēlēšanu politikā, ieviešot jaunu populistiskās aģitācijas stilu ar lāpu gājieniem, bļausīgiem brīvdabas mītiņiem un nemīlīgu kampaņu rīkošanu“ (Levy 2005: 75).

<sup>20</sup> Te pat nebūtu jāpiesauc tādi kalngali kā Makša Vēbera reliģijas socioloģija vai mūsdienu vācu kultūras zinātne (*Kulturwissenschaft*) sagatavojošie Ernsta Kasirera un Georga Zimmeļa darbi. Pat Bekeļa grāmatas iznākšanas laikā jau pazīstamā kultūras loku teorija (*Kulturkreislehre*) iepretim viņa rudimentārajiem teorētiskajiem uzstādījumiem vērtējama kā nesalīdzināms intelektuāls un teorētisks sasniegums.

Sauciens, proti, „mentālā satraukuma īsa, nepastarpināta izpausme“, Bekeļa skatījumā ir „pirmā un senākā dzejas forma“ (Böckel 1913: 2) – sava veida pirmforma un vienlaikus arī sākumpunkts viņa evolucionistiskajā shēmā. Bekelis izšķir „prieka saucienu un sāpju saucienu [resp., kliedzienu – M. B.]“ (Böckel 1913: 4). Pēdējais ir „galvenokārt saglabājies bērnu raudās“ (Böckel 1913: 11). Tādējādi bērnu raudas Bekelis pozicionē pieņemtās pirmformas – sāpju sauciena/ kliedziena – tiešā tuvumā. Nodaļas *Bēru raudas* sākumā viņš deklarē: „Mirusos apraudāt dziesmā ir cilvēces sensena ieraža: šāda rauda bija svēts pienākums pret mirušo. Tā atrodama jau senākos laikos un pie gandrīz visām tautām, par kurām mums ir kas tuvāk zināms“ (Böckel 1913: 97). Cauri visai nodaļai kā refrēns vijas bērnu raudu izžušanas motīvs:

„Pie Septiņkalnes sakšiem ap pagājušā [19. – M. B.] gs. vidū bērnu raudas vēl bija visur izplatīta ieraža“ (Böckel 1913: 101).

„Vācijas impērijā mūsdienās bērnu raudu pēdas vairs nekur nevarētu būt pierādāmas“ (Böckel 1913: 102).

„Pie angļiem šai ieražai ir jābūt izzudušai jau agri“ (Böckel 1913: 103).

„Sardīnijas salā bērnu raudu ieraža [...] reiz bija parasta pie augstiem un zemiem“ (Böckel 1913: 108).

„Portugālē ieraža, ka raudu sievas apraud mirušo, senos laikos bija ļoti izplatīta“ (Böckel 1913: 109).

„Arī Spānijā bērnu raudas agrāk bija it visur parastas“ (Böckel 1913: 110).

Bekeļa teksts implicē, ka bērnu raudas vismaz kā vēsturisks, izzudis fenomens ikvienai kultūrai ir obligātas. Tiem, kuri, līdzīgi Šmitam, Bekelim dāvā uzticību kā zinātnes autoritātei un tic, ka mākslā ir spēkā evolucionāra lietu kārtība, latviešu gadījums, resp., raudu neesamība, rada problēmu. Šmits, šķiet, būs uzskatījis, ka ar savu hroniku fragmentu iztulkojumu viņš latviešu folkloras vēsturi ir saskaņojis ar Bekeļa shēmu un no tās izrietošo neērto jautājumu atrisinājis. Nu arī par latviešiem, līdzīgi kā angļiem, varēja teikt, ka bērnu raudu ieraža pie viņiem ir izzudusi jau agri<sup>21</sup>.

Taču centieni par varītēm iekļaut latviešu gadījumu Bekeļa shēmā nepagāja Šmitam bez sekām: viņš par to samaksāja ar pretrunu savā latviešu sēru izturēšanās aprakstā. Arī mūsdienās plaši izplatīts, it īpaši starp vecākās paaudzes latviešiem, ir teiciens (senāk ticējums), ka pie liķa nav pieņemami raudāt – mirušajam gulēšana kapā tā tiek darīta grūta un nemierīga. Šmitam šis motīvs bija labi zināms, un viņš par to raksta savā *Latviešu mitoloģijā* gandrīz blakus raudu zuduma idejas izklāstam (skat. Šmits 1918: 53–54). Tādējādi viņa tekstā viens otram līdzās parādās divi savstarpēji izslēdzoši uzstādījumi: vispirms tiek stāstīts par (zudušām) raudām (izturēšanās, kas ietver stilizētu raudāšanu vai ir tuva tai), pēc tam – minēts sens tautas ticējums, kas nopeļ šādu izturēšanos, sauc to par nevēlamu un tādu, no kuras jāvairās (šis ticējums, domājams, balstās uzskatā, ka raudāšana pie liķa var izrādīties bīstama, jo nemierīgi, neapmierināti mirušie var nākt traucēt dzīvajo mieru un nodarīt tiem postu). Šo kļūmīgo stāvokli apzinoties,

<sup>21</sup> Ideja par bērnu raudu universalitāti vai pat obligātumu (vismaz vēsturiskā aspektā) nepalika tikai Bekeļa un viņa sekotāju rūpests. Tādas izteikumus kā „reiz universālās, mājās izpildāmās bērnu raudas“ (Lloyd 1995: 407), „bērnu raudas kā universāla tautas tradīcija“ (Ajuwon 1981: 272) u. tml. tikai ap tūkstošgades miju sāk nomainīt piesardzīgāki formulējumi, piemēram: „Bērnu raudas, kaut arī tās iezīmē universālu faktu, nav atrodamas visur pasaulē [...]“ (Porter 2001: 181).

Šmits mēģina samierināt pretrunu ar apgalvojumu, ka raudāšanu un vaimanāšanu esot izpildījušas raudu sievas un ka tā pēc savas dabas esot bijusi tīri formāla, brīva no emocionalitātes. Šis nu nav nekāds veiksmīgais risinājums: nedz no Šmita minētajām raudām, nedz raudu sievām latviešu tradicionālās kultūras mutvārdu mantojumā nav ne miņas<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Šajā vietā der pievērst uzmanību vēl kādam aspektam: pretruna, kuru Šmits tik bezpalīdzīgi cenšas dzēst, satur hipotētisku raudu problēmas atrisinājumu. Proti, ja pieņemam, ka minētais ticējums reiz bija spēcīgs tabu, tad raudas kā žanrs nemaz nevarēja rasties/ieviesties. Atrodoties uzskata varā, ka raudām ir jābūt jebkurā kultūrā, Šmits varēja šo iespēju uzskatīt par nedibinātu; iespējams arī, ka viņš to pat nepamanīja.

Tas, cik ļoti Šmits bija pieķēries Bekelim, redzams, piemēram, viņa rakstīnā *O. Bekeļa tautas dzejas psiholoģija un latviešu tautas dziesmas*, kas publicēts populārajā avīzē *Mājas Viesis* 1909. gada 12. augustā un vērsts pret modernismu latviešu literatūrā (skat. Šmits 1912). Tajā pārstāstītas dažas Bekeļa idejas, tādas kā tautas dzejas optimisms, tautas dzejas dzīvotspēja u. c., un tās projicētas, no vienas puses, uz latviešu tautas dzeju un, no otras, uz latviešu moderno literatūru (ne jau par labu pēdējai). Par raudām te nav runas, taču kļūst skaidrs, ka Šmits, vēlākais, 1912. gadā bija iepazinis Bekeļa *Psychologie der Volksdichtung* un atklājis tajā sev svarīgas domas. Liekas arī, ka ieradumu kādas idejas pamatojumam veidot garas ārēji saderīgu, dekontekstualizētu, dažādu kultūru piemēru virknes Šmits būs pārņēmis no Bekeļa.

### Raudu zuduma idejas recepcija

Bekeļa grāmatas ierosinātā Šmita ideja neizraisīja nekādas diskusijas. Taču sākās tās reproducēšana neregulāros intervālos un parasti ar atsaucēm uz Indriķa un Atskaņu hroniku. Reprodukcijas vienmēr ir īsas – tikai nedaudzi teikumi – un bez kādas kritikas vai analīzes, kā arī nekad nenorādot raudu zuduma idejas izgudrotāju un/vai citus priekšgājējus. Tajā pat laikā tās nekad nav burtiskas: idejas kodolam parasti tiek piemināti kādi skaidrojumi un/vai komentāri. Arī terminā *rauda* ieliktais saturs, ciktāl nu tas kuro reizi ir *uztaustāms*, mēdz atšķirties. Iezīmējas vairākas pieminēšanas vērtas tendences.

Literatūrzinātnieki Teodors Zeiferts (1865–1929) un Arvīds Dravnieks (1904–1977) apgalvo, ka bērnu raudas ir izspiedušas no aprites baznīcas dziesmas – nekādi pierādījumi gan pievienoti netiek (Zeiferts 1922: 54 un Dravnieks 1946: 6–7).

Dravnieks un arheologs Eduards Šturms (1895–1959) viduslaiku raudas iztēlojas kā epiku (Šturms 1938: 95 un Dravnieks 1946: 6). Latviešu svaigi konstruētās romantiskās kultūridentitātes *vārīgā vieta* jau kopš tautiskās atmodas sākuma ap 19. gs. vidu bija tādas autentiskas tautas epikas trūkums, kas līdzinātos dienvidslāvu, senģermāņu vai antīkajai varoņdziesmai. Dravnieks un Šturms tādējādi glābj augstākajā mērā vēlamu epiku, ieprolicējot to zudušajās raudās. Arī folklorists Kārlis Straubergs (1890–1962), šķiet, prātā tur epiku, kad raksta, ka bērnu raudas cildināja kritušo darbus (Straubergs 1956: 104).

Sākot ar 20. gs. 50. gadu vidu, par raudām un raudu zudumu raksta galvenokārt folkloristi un muzikologi (pēdējos pārstāv tautas mūzikas pētnieks Jēkabs Vītoļiņš un Vizbulīte Bērziņa). Folkloristu gadījumā rodas iespāids, ka zuduma ideja tiem vērtīga, jo palīdz izvairīties no latviešu neveiklā izņēmumstāvokļa, resp., nodrošināt latviešu folkloras žanru un stilu kopainas pilnīgumu. Iespēja, ka bēru raudas varētu nebūt kādas nacionālās folkloras sastāvdaļa, pat netiek apspriesta<sup>23</sup>.

Groteska svārstišanās redzama cenzora Jaņa Niedres (1909–1981) tekstos. Niedre – staļinietis ar trūcīgu izglītību, taču jo kaismīgu misijas apziņu (skat. Kubuliņa 2000/2001) – pēckara dekādēs nodarbojās ar *smadzeņu iestādīšanu* latviešu intelektuāļiem. Šī uzdevuma veikšanai viņš sarakstīja grāmatas *Latviešu folklorā* (1948) un *Latviešu literatūra I. Feodālo attiecību laikmets. Feodālisma sairuma un kapitālisma tapšanas periods* (1952). Pirmajā no tām Niedre apgalvo, ka latviešu bēres raudāšanas vietā notiekot nelaiķa cildināšana (Niedre 1948: 97); dažus gadus vēlāk, otrajā grāmatā – vulgārmarksistiskā latviešu literatūras vēstures pārrakstījumā – viņš runā par bēru raudām un to zudumu<sup>24</sup>. Un izmanto tās, lai pamācītu, ka pie latviešiem bijis izplatīts bēru raudu „paveids, līdzīgi kāds pazīstams slāvu tautām” (Niedre 1952: 31).

Kā rāda šis īsais ieskats, raudu zuduma ideja, kaut vienmēr ļoti īsi izklāstīta, tomēr ik pa laikam ņemta dažādu ideju un tendenču dienestā<sup>25</sup>. Tas gan nenozīmē, ka vienmēr būtu saskatāmas kaut kādas ideoloģiskas vai tml. tendences un ka tādas vienmēr noteikti pastāv. Viens no šādiem gadījumiem bez ideoloģiskā zemteksta ir raudu zuduma ideja Jēkaba Vītoļiņa, ja tā drīkst izteikties, izpildījumā.

### Raudu zuduma ideja Jēkaba Vītoļiņa rakstos

Jēkabs Vītoļiņš (1898–1977), līdzās Lijai Krasinskai (1911–2009), Nilsam Grīnfeldam (1907–1986) un Vladimiram Muzaļevskim (īstajā uzvārdā Bunimovičs; 1894–1964), ieņem ļoti svarīgu vietu latviešu muzikoloģijas institucionalizācijas laikā (20. gs. 40 gadu otrās puses)<sup>26</sup> un agrīnajā vēsturē. Nosaukto personu lokā viņa stāvoklis ir īpašs. Vītoļiņš ir vienīgais, kurš starpkaru periodā bijis nozīmīgs neatkarīgās Latvijas mūzikas izglītības un mūzikas dzīves aktors, un kā mūzikas zinātnieks viņš bija sevi pieteicis (un lielā mērā arī īstenojis) šajā laikā. Vītoļiņš vairākkārt papildinājis izglītību ārzemju universitātēs – gan Vīnē (1929 un 1931), gan Sorbonā (1937)<sup>27</sup>. Tādējādi šis autors Latvijas PSR muzikoloģijā pārstāvēja citādu pieredzi nekā nule nosauktie viņa laikabiedri. Salīdzinot ar tiem, viņš arī daudz vairāk strādāja ar latviešu historiogrāfiskajiem, etnogrāfiskajiem, folkloristiskajiem, literatūrzinātnes pētījumiem un vēstures avotiem, resp., daudz labāk tos pārzināja.

<sup>23</sup> Skat.: Ancelāne 1957: 580, Ozols 1968: 276, Vītoļiņš 1971: 287, Vītoļiņš 1972: 43, Rozenbergs 1977: 37 un Ambainis 1989: 8–9.

<sup>24</sup> Izsakoties par šo jautājumu un pieminot Indriķa hroniku, Niedrem gadās kļūdiņa: viņš sajauc kuršu uzbrukuma gadu ar Rīgas dibināšanas gadu. Tā nu viņam sanāk, ka kurši uzbrukuši Rīgai tās dibināšanas (1201.) gadā (skat. Niedre 1952: 31).

<sup>25</sup> Arī lietuviešu folkloristikā abas Livonijas hronikas dažkārt izmantotas kā lietuviešu/baltu raudu prakses agrīnas liecības (skat. Čiurlionytė 1966: 132–133 un Dundulienė 1990: 72). Apjoma ierobežojumu dēļ šie piemēri te netiks iztirzāti.

<sup>26</sup> LPSR Valsts konservatorijā 1946. gadā tika izveidota Mūzikas vēsturiski teorētiskā katedra.

<sup>27</sup> Jēkaba Vītoļiņa dzīvesgājuma dati šeit smelti no viņa 1965. gadā publicētās īsbiogrāfijas (skat. Bērziņa 1965).

<sup>28</sup> LPSR Zinātņu akadēmijas Folkloras institūts (izveidots 1945. gadā kā 1924. gadā dibinātās Latviešu folkloras krātuves pēctecis) 1956. gadā tika pārsaukts par Valodas un literatūras institūta Folkloras sektoru. 1992. gadā tas atguva sākotnējo nosaukumu – Latviešu folkloras krātuve.

Savā mūziķa un zinātnieka izaugsmē Vītoliņš jau starparkaru laikā bija visai cieši saistīts ar tautas mūziku. 1946. gada rudenī viņš kļuva par LPSR Zinātņu akadēmijas Folkloras institūta<sup>28</sup> līdzstrādnieku. Drīz pēc tam viņš tautas mūzikas (tolaik sauktas par mūzikas folkloru) pētniecības laukā izvirzījās par galveno *spēlētāju*, jo divi pētnieki, kas sevi bija spēcīgi pieteikuši šajā jomā agrāk – Jēkabs Graubiņš (1886–1961) un Jūlijs Sproģis (1887–1972) – padomju režīmam nebija tikami un katrs savā veidā tika izslēgti no zinātnes un, plašāk, kultūras dzīves procesiem (skat. par to Boiko 2006: 16). Līdz ar to bija izveidojusies situācija, kurai agrāk vai vēlāk bija jāved pie tā, ka Vītoliņam kā zinātniekam, no kura viņa pozīcija prasīja konceptuālu pieeju latviešu tautas mūzikai, bija jāizsakās par raudu jautājumu. Tomēr viņa pirmie (šo rindu autoram zināmie) izteikumi raudu sakarā raudu zudumu un hroniku materiālu vēl tieši neskar. Runa ir par nedaudzām vietām Vītoliņa zinātņu kandidāta un mākslas zinātņu doktora disertācijās.

Pirmā no tām – *Вопросы изучения латышской народной музыки (на материале народных песен Лиепайской этнографической области)* (*Latviešu tautas mūzikas pētniecības jautājumi (balstoties uz Liepājas etnogrāfiskā apgabala tautasdziesmu materiālu)*) – aizstāvēta 1956. gadā, otrā – *Исследования в области латышской народной музыки (Пētījumi latviešu tautas mūzikas jomā)* – 1961. gadā, abas Ļeņingradas konservatorijā. Abi šie darbi ietver aptuveni sešas mašīnraksta lappuses garu nodaļu *Похоронные песни (Bēru dziesmas)*. To teksts ir gandrīz identisks. Šī iemesla dēļ turpinājumā abas nodaļas aplūkotas kā viena vienība.

Raksturojot termina *rauda/raudas* lietojumu, jāsecina, ka Vītoliņš, gandrīz Kola garā, par raudām dēvē dziesmas, kas pauž skumjas un sūdz kādas bēdas. Viņš raksta:

„No 34 melodiju variantiem ar dažādiem tekstiem, kas sistematizēti šajā sadaļā, ne mazāk par 28 variantiem ir bēru dziesmas, kuras tika izpildītas te kā simboliskas bēru rotaļdziesmas mirušo vāķējot, te atkal kā liriskas bēru raudas“ (Vītoliņš 1955: 264; 1959: 295)<sup>29</sup>.

Kādā citā vietā Vītoliņš lieto smagnēju terminoloģisku konstrukciju *мелодии-плачи похоронных песен* („bēru dziesmu melodijas-raudas“). Tā parādās šādā kontekstā:

„Bēru dziesmu melodijas-raudas, no kurām daudzas ir piesātinātas ar lielām, dziļi sērām jūtām un tajā pašā laikā ir apveltītas ar ļoti konkrētu un pilgtu muzikālu tēlainību [...]“ (Vītoliņš 1955: 267; 1959: 297)<sup>30</sup>.

Arī šis termins un tā konteksts rāda, ka starp raudām un skumju pilnām bēru dziesmām robeža vilkta netiek.

Īpašu Vītoliņa uzmanību izpelnījusies bēru dziesma *Raudimis, raudimis šis vakariņis*, kuru savulaik *Latvju tautas mūzikas materiālu* 3. sējumā (1907) publicējis Andrejs Jurjāns (1856–1922). Abās pieminētajās disertācijās tā raksturota šādi:

<sup>29</sup> „Из 34 вариантов напевов с разными текстами, систематизированных в этом разделе, не менее 28 вариантов являются похоронными песнями, которые исполнялись то как символически похоронные хороводные песни при бодрствовании у усопшего, то как лирические похоронные плачи.“

<sup>30</sup> „Мелодии-плачи похоронных песен, многие из которых насыщены большими, глубокими скорбными чувствами и вместе с тем обладают очень конкретной и яркой музыкальной образностью [...].“



„[...] sevišķi spilgti izteikts bērnu dziesmas raksturs piemīt variantam „Raudimis, raudimis šis vakariņis“ [...] – īstai bērnu raudai pēc savām intonācijām: pa pusei deklamatoriskām, pa pusei dziedātām, nepastarpināti augošām no teksta“ (Vītoliņš 1955: 265; 1959: 296)<sup>31</sup>.

2. piemērs (Jurjāns 1907: 73–74, nr. 103)

Pie šīs dziesmas un tās raksturojuma Vītoliņš atgriežas savos vēlākajos izteikumos par latviešu raudām, par kuriem tūdaļ būs runa.

Nākošais laikposms, kad Vītoliņš pievēršas raudām, ir 20. gs. 60. gadu beigas un 70. gadu sākums. Šoreiz veidojas pat vairāku izteikumu virkne dažādos izdevumos. Visplašāk viņš izsakās sērijas *Latviešu tautas mūzika* sējumā *Bērnu dziesmu cikls. Bēru dziesmas*, precīzāk, ievadrakstā nodaļai *Bēru dziesmas*:

„Par jau iedibinātām bērnu ieražām XIII gadsimtā, laikā, kad senlatviešu ciltis cīnījās ar vācu iebrucējiem krustnešiem, stāsta Indriķa Livonijas hronika un Atskaņu hronika. Cīņās kritušos sadedzināja, no tiem šķīrās ar raudu dziesmām. Kritušos sadedzināja un par tiem vaimanāja kurši pēc sava uzbrukuma Rīgai 1210. gadā, savus nonāvētos apraudāja lībieši un zemgaļi, raudu dziesmas saviem kritušajiem dziedāja zemgaļi Raktē, Dobeļē, Sidrabenē. Šīs vēsturiskās liecības par bērnu dziesmām akcentē galvenokārt bērnu raudas, domājams, latviešu bērnu ieražu dziesmu senāko, primitīvāko slāni, kas savāktajā bērnu dziesmu materiālā saglabājies ļoti maz“ (Vītoliņš 1971: 285–286).

Pēc dažām rindkopām Vītoliņš raudu tēmu turpina:

„Tiešas bērnu raudu dziesmas un raudu ieražas, kādas pazīstamas, piemēram, krievu folklorā (*плачи*), latviešu bērnu dziesmās nav saglabājušās. Tomēr tāda dziesma kā „Raudimis, raudimis“ [...], ko Jurjānu Andrejs pierakstījis Grobiņā 1891. gadā, pusdziedāta, pusteikta, ir tipiska raudu dziesma gan pēc satura, gan pēc melodijas raudu intonācijām. Tam nerunā pretī šīs dziesmas izmantošana arī kāzu ieražās, ligavu no mājām izvadot“ (Vītoliņš 1971: 287).

Kā liecina pirmais citāts, Vītoliņš te jau pilnībā pieslēdzies raudu zuduma diskursam, kādu to savulaik aizsāka Šmits. Atliek vien minēt, kāpēc tas nav noticis jau agrāk, piemēram, viņa disertācijās, jo grūti iedomāties, ka šis diskurss viņam tolaik vēl nebūtu bijis pazīstams.

Citāti arī skaidri rāda, ka Vītoliņš tagad ir precīzi novērtējis attiecības starp krievu un lietuviešu raudām, no vienas, un latviešu vokālo bērnu mūziku, no otras puses, izslēgdams to, ka šīs jomas varētu būt kādā aspektā pielīdzināmas vai savstarpēji saistāmas. Visbeidzot, otrais

<sup>31</sup> „[...] наиболее ярко выраженный характер похоронной песни имеет „Плакать, плакать в этот вечер“ (232), настоящий похоронный плач по своим интонациям, полудекламационным, полураспетым, непосредственно вырастающим из текста.“

citāts apliecina Vītoliņa pieķeršanos dziesmai *Raudimis, raudimis* kā *kompromisa materiālam*, ko viņš vienlaikus sauc par „dziesmu” un par „tipisku raudu dziesmu” (disertācijās Vītoliņš tās sakarā runā par „īstu bērnu raudu” – „настоящий похоронный плач”). Salīdzinot ar agrākajiem izteikumiem par *Raudimis, raudimis*, iezīmējas kāda jauna nianse: Vītoliņš ir pamanījis, ka tāds pats melodiskais materiāls sastopams arī kāzu ieražās, resp., kā kāzu dziesmas melodija. Viņaprāt, šis apstāklis gan nerunānot pretī tam, ka šī esot „tipiska raudu dziesma gan pēc satura, gan pēc melodijas raudu intonācijām”. Tomēr pretruna šeit pastāv, turklāt nopietna.

Ja Vītoliņš bija pamanījis, ka attiecīgais materiāls lietots arī kāzās, tad jājautā: vai ir iespējams, ka viņam būtu paslīdējis garām, ka īstenībā šeit ir darīšana ar īsti multifunkcionālu melodisko materiālu? Šī melodija ar tās strikto, smagnējo ritmu, grodo arhitektoniku un noslēgto formu pieder pie samērā plaša radniecīgu melodiju loka, kuru izplatība, spriežot pēc Melngaiļa un Jurjāna krājumos atrodamajām transkripcijām, aptver Kurzemes rietumu piekrasti no Būtiņģes (līdz 1921. gadam Rucavas pagasta daļa, pēc tam un tagad Lietuvas teritorija) dienvidos līdz Ventas pagastam ziemeļos<sup>32</sup>. Šī loka melodijas parādās dažādās funkcijās un, attiecīgi, ar dažādiem tekstiem. To vidū ir kāzu dziesmas, bērnu rotaļas<sup>33</sup>, multifunkcionālas galda dziesmas u. c. Tādējādi nav pamata versijai ar tekstu *Raudimis, raudimis* piedēvēt kādu stilistisku raudu/raudu dziesmas specifiku. Domājot šajā kontekstā par Vītoliņu, nav skaidrs, vai šeit darīšana vienkārši ar pētnieka kļūdu, vai viņa nespēju kļūdu atzīt, kam būtu vajadzējis notikt tad, kad viņš pamanīja, ka melodija nav funkcionāli viennozīmīga un, attiecīgi, tās stilistiskās īpašības nevar atvasināt no saiknes ar bērēm un atvadu žēlabām.

It kā kopsavelkot savus uzskatus par raudu jautājumu, plašajā pārskata rakstā *Tautas mūzika*, kas publicēts kā nodaļa grāmatā *Latviešu mūzikas vēsture* 1972. gadā, Vītoliņš kodolīgi formulē:

„Bēru raudas, kā tās tipiskas, piemēram, krievu un arī lietuviešu folklorā, latviešu tautas dziesmās nav saglabājušās, lai gan par tām ir seni vēsturiski norādījumi no XIII gadsimta un dažas bērnu dziesmu melodijas to raksturam ļoti tuvas, nosacīti varētu tikt sauktas par raudām” (Vītoliņš 1972: 43).

Tātad, pēc Vītoliņa domām, senlatviešiem vēl 13. gs. ir bijušas tādas raudas, kādas mūsdienās atrodamas pie krieviem un lietuviešiem (mūsdienu terminoloģijā – Austrumeiropas raudas). Taču tās izzudušas. Neskatoties uz to, dažas bērnu dziesmu melodijas esot zudušajām raudām raksturā tik tuvas, ka tās (gan ar atrunu) tomēr varot saukt par raudām (šķiet, Vītoliņš domājis to pašu *Raudimis, raudimis* u. tml.).

Iespējams tomēr, ka Vītoliņa ceļš uz šo kopsavilkumu nav bijis gluži taisns. Tā domāt vedina daži viņa nedaudz agrāki izteikumi, ko

<sup>32</sup> Skat., piemēram: Melngailis 1951: 22, nr. 80 (Aizpute); 29, nr. 126 (Alsunga); 34, nr. 219 (Venta); 114, nr. 1048 (Venta); 198, nr. 909 (Būtiņģe); 234, nr. 852 un 853 (Nīca); Jurjāns 1912: 38, nr. 41 (Grobiņa) u. c.

<sup>33</sup> Piemēram, *Zvejnieka amats* – skat. Melngailis 1951: 234, nr. 852 (Nīca); Vītoliņš 1971: 325, nr. 66 (Nīca).

atrodam krievu valodā publicētajā grāmatiņā *Латышская народная песня (Latviešu tautas dziesma)*. Tā laista klajā 1969. gadā, Vissavienības izdevniecības *Советский композитор (Padomju komponists)* sērijā *Фольклорная библиотека любителя музыки (Mūzikas mīļotāja folkloras bibliotēka)*:

„Bēru dziesmas apveltītas ar dziļu sēru, sāpju, žēlabu izteiksmi. Taču vienlaikus tās ir ļoti savaldīgas, tām nav raksturīga jūtu pārspīlētība. Varbūt tāpēc latviešu tautas mūzikā nav attīstījušās vai arī nav saglabājušās īstas bēru raudas. Tiesa, 13. gs. Indriķa Livonijas hronikā ir pieminētas senlatviešu cilšu – kuršu un latgaļu – bēru raudas“ (Vītolīšs 1969: 67)<sup>34</sup>.

Vītolīšs šeit uzmanīgi pauž viedokli, ka latviešu bēru mūzikas atturīgums, tās savaldīgā daba signalizē par tāda ētosa esamību latviešu sērošanas kultūrā, ka ir ļoti grūti tās ietvaros iedomāties „īstas bēru raudas“. Tomēr, kā Vītolīšs liek saprast citāta pēdējā teikumā, tās esot pastāvējušas, jo vēstures avots – 13. gs. Indriķa hronika – vēstot par raudām.

### Raudu zuduma ideja un Vilis Biļķins

Ciktāl man izdevies noskaidrot, ir tikai viens pētnieks, kas savulaik izteicies kritiski par raudu pieminējuma iespēju hronikās, precīzāk – par iespēju, ka Atskaņu hronikas populārās rindas varētu būt raudu izpildījuma prakses atspoguļojums. Runa ir par vēsturnieku Vili Biļķinu un viņa rakstu *Par baltu tautu dziedāšanu un dziesmām no 9. līdz 13. gadu simtenim* (1949)<sup>35</sup>. Pēc dažām piezīmēm raksta sākumā, kas veltītas seno baltu skaistuma izpratnei un prūšu un kuršu episkajiem dziedājumiem, Biļķins pievēršas Atskaņu hronikas trīsrindei un izsakās par iespēju, ka attiecīgā hronikas vieta varētu vēstīt par raudām/raudu dziesmām:

„Atskaņu hronikas autors stāsta, ka bijušas dzirdamas zemgaliešu vaimanas un ka Dobeles un Rakes piļu ļaudis dziedājuši raudu dziesmas.

11462 *Man hörte die Semegallen clagen  
und singen ouch den jāmersanc,  
den Doblên und Racken sanc.*

(LRChr.AH 1998: 290, 11462–11464). [...] Tamlīdzīgi autors piemin dziedāšanu arī citos hronikas pantos. Par patiesību viņa vārdos mēs varam uzskatīt tikai to, ka zemgaliešiem ir bijušas dziesmas. [...] Jāsaka, ka zemgaliešu raudu dziesmas ne autors, lai gan viņš notikumu laikā atradās Livonijā, ne arī kāds cits ordeņa loceklis vai vācietis nav dzirdējis, jo visdramatiskāko ciņu laikā ap Dobeli un Rakti Zemgalē varēja ierasties tikai ar ļoti stipru karaspēku, un tik tuvās attiecībās neviens nevarēja nonākt ar zemgaliešiem, lai dzirdētu viņu raudu dziesmas. Zinot, ka šejienes tautām ir dziesmas, un zinot, ka ciņas ap Dobeli un Rakti ir pašas dramatiskākās no ciņām Livonijā, autors varēja rakstīt, ka zemgalieši dziedot raudu dziesmas, lai rādītu lasītājiem un klausītājiem dzīvāku ainu par Vācu ordeņa ieroču darbības sekām Zemgalē“ (Biļķins 1949: 206–207).

<sup>34</sup> „Похоронные песни несут в себе глубокое выражение скорби, боли, жалобы. Но вместе с тем они очень сдержанны, им не свойственна преувеличенность чувства; может быть, поэтому в латышской народной музыке не развились или не сохранились настоящие похоронные плачи. Между тем в «Ливонской хронике» XIII века Генрика Ливонского встречается упоминание о похоронных плачах древнелатышских племен – куршей и латгалов.“

<sup>35</sup> Vilis Biļķins (1884–1974) studēja vēsturi Latvijas Universitātē, kur viens no viņa nozīmīgākajiem skolotājiem bija Leonīds Arbuzovs juniors. Pēc universitātes beigšanas (1927) Biļķins strādāja par vēstures skolotāju Rīgā un Jelgavā, no 1935. līdz 1944. gadam – par Rīgas pilsētas Vēstures arhīva direktoru. Viņa pētnieciskās prioritātes bija Indriķa un Atskaņu hronika, kuršu un zemgaļu brīvības cīņas, kā arī latviešu dzimtļaužu bēgšana uz Rīgu 15.–17. gs. (Švābe 1950–1951: 269 un Eglītis 1972).

Pat ja pieļaujām, ka ziņas par *jâmersanc* būtu varējušas sasniegt hronistu pa apkārtceļiem, iebilst Biļķinam diezin vai ir iespējams: grūti iedomāties, ka kāds nepiederīgais toreiz būtu varējis ierasties pie zengāļiem vai atrasties viņu tiešā tuvumā un gūt nepastarpinātu pieredzi. Tāpēc ar Atskaņu hronikas rindām nav iespējams pamatot kādus tālākejošus slēdzienus.

Jābrīnās, ka Biļķins ne minētajā, ne arī kādā citā savā rakstā nekomentē Indriķa termina *planctus* sakaru ar raudām un raudu zuduma ideju. Tā nevarētu būt nejaušība: spriežot pēc tā, kā viņa raksti apgādāti ar latviešu zinātniskās literatūras norādēm, autors bija visnotaļ informēts par publikācijām, kurās jēlkādā aspektā apspriestas Livonijas hronikas. Turklāt, ja jau viņš izsakās par *jâmersanc*, tad der atcerēties, kas tas un termins *planctus* gandrīz visos izteikumos par raudu zudumu parādās kopā. *Planctus* nepieminēšana rakstā par baltu tautu dziedāšanu ir jo uzkrītošāka tāpēc, ka citādi Biļķins šeit kuršiem velta daudz uzmanības. Varbūt viņš *planctus* saistīšanu ar raudām uzskatīja par tik acīm redzami aplamu, ka neturēja par vajadzīgu to komentēt? Raudu jautājumu Biļķins apiet arī divos savos rakstos, kuros īpaši aplūkots 1210. gada kuršu uzbrukums Rīgai<sup>36</sup>. Tomēr viena no šīm publikācijām, proti, 1957. gada raksts *Draudi un uzbrukumi Rīgai tās pirmajā gadu desmitā* (Biļķins 1957).

<sup>36</sup> *Kuršu uzbrukums Rīgai* (Biļķins 1936) un *Draudi un uzbrukumi Rīgai tās pirmajā gadu desmitā* (Biļķins 1957).

„Redzēdami, ka cīņas apstākļi vēršas uz nelabvēlīgo pusi, kurši pārtrauca kauju. Viņi savāca savus kritušos biedrus, sakāpa kuģos un aizbrauca uz Daugavas otru krastu. Še kurši sadedzināja bērū ceremonijā savus kritušos un 16. jūlijā devās kuģos uz savu zemi“ (Biļķins 1957: 26).

Termina *planctus* atbilsme Biļķinam tāpat ir „bērū ceremonija“. Arī Alberts Bauers (1864–1961) savā 1959. gada hronikas vācu tulkojumā *fecerunt planctum* tulko kā „sēru svinības“ (*Trauerfeier*) (HLChr 1959: 115). Resp., abi autori raksta par nenoteiktu rituālu norisi un nevis par kādu mūzikas stilu vai žanru<sup>37</sup>.

<sup>37</sup> Grāmatā *Kursa un kuršu cīņas* (1967) Biļķins līdzīgā kontekstā raksta: „Še kurši uzturējās trīs dienas un sadedzināja ceremonijā uz bērū sārta savus kritušos biedrus“ (Biļķins 1967: 42).

Tas viss, protams, nevairo ticamību, ka šajā Indriķa hronikas un attiecīgajā Atskaņu hronikas fragmentā runa ir par raudām. Taču, pirms no šīs idejas atvadāmies, terminu *planctus* un *jâmersanc* lietojums hronikās jāizskata, pārbaudot katru šo terminu parādīšanās reizi atsevišķi.

### Indriķa *planctus*

Indriķa hronikas 1955. gada izdevumā Leonīds Arbuzovs juniors un Alberts Bauers vārdiem „*fecerunt planctum super eos*“ pievieno norādi uz

teikumu „*curaverunt autem Stephanum viri timorati et fecerunt planctum magnum super illum*“<sup>38</sup> no Apustuļu darbos ietilpstošā stāsta par Stefana nomētāšanu ar akmeņiem (*Ap. d. 8:2*) (HLChr 1955: 115). Tādējādi pausts uzskats, ka Indriķa „*fecerunt planctum super eos*“ ir attiecīgo Bībeles vārdu „*fecerunt planctum magnum super illum*“ variācija.

Tieši Biļķins savā 1928. gada grāmatā *Die Spuren von Vulgata, Brevier und Missale in der Sprache von Heinrichs Chronikon Livoniae (Vulgātas, breviāra un misāles pēdas Indriķa Livonijas hronikas valodā)* pirmais tika novērtējis to, cik liels bijis Vulgātas iespaids uz Indriķa valodu un domāšanu. Biļķina pētījums rāda, ka, ieskaitot atkārtojumus, hronikā atrodami vismaz 775 citāti. Turklāt, pēc viņa domām, nav iespējams sastādīt hronikā sastopamo Vulgātas citātu pilnu sarakstu, jo bieži vien nevar noteikt, vai ir darīšana ar citātu, vai hronista paša vārdiem. Šie rezultāti, kas tāpat nav galīgi, ļauj apgalvot, ka nebūs daudz viduslaiku hronistu, kuri Bībeli citē tik bieži (Biļķins 1928: 70). Arī Arbusovs izsakās, ka Indriķis savā domāšanā un rakstīšanā bijis „pilnīgi Bībeles teicienu varā“ („*ganz in biblischen Wendungen befangen*“) un lietojis „vietas no Vulgātas visās stadijās – no veselu teikumu un teikumu daļu iestarpinājumiem savā tekstā līdz atsevišķu Bībeles teicienu un dažādu izteikumu imitācijai“ (Arbusow 1950: 109).

1210. gada kuršu uzbrukuma epizode nav vienīgā un hronoloģiski arī ne pirmā, kur parādās vārds *planctus*. Hronikas 2. nodaļas sākumā (II, 1) Indriķis stāsta par bīskapa Meinarda apglabāšanu (1196. vai 1197. gads):

“*Celebratis secundum morem exequiis et episcopo qualicunque Lyvionum planctu et lacrimis sepulto de successore tractatur et ad Bremensem metropolim pro persona ydonea mittitur*” (HLChr 1959: 10–11).

„Kad atbilstoši paražai bija nosvinētas bēres un bīskaps, līviem – lai arī ko tie sirdī domāja – *planctus* izpildot un asaras lejot, apglabāts, notika sarunas par pēcnācēju un tapa sūtīts uz Brēmenes metropoli pēc piemērota cilvēka” (ChrL 1993: 53)<sup>39</sup>.

Nākamreiz vārds *planctus* parādās nodaļā par mestra Venno un viņa priesteru Johannesu noslepkuvošanu (XIII, 2), domājams, 1209. gada vasarā. Indriķis vēsta par abu bērēm un jaunā mestra Folkvīna iecelšanu:

„*Et sepulto cum magno planctu fideli ac pio magistro suo Wennone cum sacerdote non minus pium ac benignum et omnibus virtutibus repletum Volquinum in locum suum restituerunt*” (HLChr 1959: 98–99).

„Viņi ar lielu *planctus* apglabāja savu uzticīgo un dievbijīgo mestru Venno līdz ar priesteri un viņa vietā iecēla ne mazāk dievbijīgo, laipno un visiem tikumiem apveltīto Folkvīnu” (ChrL 1993: 127)<sup>40</sup>.

Arī šiem abiem gadījumiem Arbusovs un Bauers atrod paralēles Vulgātā<sup>41</sup>. Turklāt kļūst skaidrs, ka starp Indriķa *planctus* un kuršiem vai, plašāk, pagāniem, nepastāv nekāda ekskluzīva saikne: divos no pavisam trim gadījumiem *planctus* tiek izpildīts, sērojot par kristiešiem (vienā gadījumā – bīskapu, otrā – ordeņa mestru), un vienā no tiem

<sup>38</sup> „Dievbijīgi vīri Stefanu apglabāja un noturēja lielu *planctus* par viņu” (tulkojums mans – M. B.).

<sup>39</sup> Vārdu „*planctus* izpildot” ievietojums Feldhūna tulkojumā šeit mans. – M. B.

<sup>40</sup> Vārdu „ar lielu *planctus*” ievietojums Feldhūna tulkojumā šeit mans. – M. B.

<sup>41</sup> Skat.: HLChr 1955: 8 un 67; paralēle II, 1 ir *Mozus 1:10*, paralēle XIII, 2 (arī kuršu epizodei) ir *Ap. d. 8:2*. Par pēdējo skat arī: Biļķins 1928: 10.

izpildītāji ir kristieši (ordenbrāļi). Tikai vienā gadījumā, stāstā par kuršu uzbrukumu, gan izpildītāji, gan tie, par kuriem *planctus* noturēts, ir pagāni.

<sup>42</sup> Skat.: *Hieronymi Vulgata* (URL: <http://www.intratext.com/x/lat0001.htm>; pēdējoreiz atvērts 2014. gada 31. augustā).

<sup>43</sup> Rindkopa kompilēta no: Georges 1918: 1728; Lewis & Short 1879: 66. Jāpiebilst, ka viduslaikos ar terminu *planctus* mēdza apzīmēt arī reprezentatīvu galma vai garīgās literatūras un mūzikas žanru (skat. Dronke 1986: 27–30).

Vulgātā *planctus* ir bieži sastopams termins<sup>42</sup>. Indriķa hronikā tas pārņemts no Vulgātas. Sākotnēji (klasiskajā latīņu valodā) šis vārds nozīmēja skaļu, skanīgu, šalcošu sišanu/dauzīšanu. Šādai izpratnei radniecīga ir nozīme „ar vaimanāšanu saistīta sišana pa krūtīm, rokām un gūžām kā sēru zīme“. Semantisks tālākveidojums ir „skaļa sērošana“, „vaimanāšana“ un, beigu beigās, „raudu dziesma/rauda“<sup>43</sup>.

Svarīgi ņemt vērā vēl kādu apstākli: lai arī kas vēsturiski stāvētu aiz Vecās un Jaunās Derības termina *planctus*, liturģiskā prakse, kādu to tika piedzīvojis Indriķis, nepazīna raudas vai bērū raudas šo jēdzienu oriģinālajā, tautiskajā nozīmē. Proti, no baznīcas tekstiem, kuros termins *planctus* lietots un no kuriem Indriķis to tika aizguvis, viņš nevarēja smelties šim vārdam saturu, kas ietvertu kaut ko, kas kaut cik līdzinātos Austrumeiropas bērū raudām. Vai ārpus liturģiskās prakses viņa pieredzē pastāvēja kāds avots, kas būtu viņam ļāvis šo terminu piepildīt ar šādu saturu? Un, ja tāds arī pastāvēja, vai viņš tam būtu izvēlēties Bībeles terminu?

Kā nule parādīts, Indriķis terminu *planctus* projicēja uz būtiski atšķirīgām situācijām. Acīmredzot tas viņa izpratnē bija pietiekami nenoteikts, atvērts un plašs, visdrīzāk – vispārināts apzīmējums rituālām sēru darbībām un/vai reakcijām, kādas seko šādā vai citādā nozīmē svarīgām nāvēm.

Šajā kontekstā nozīmīgi izgaismojas XII nodaļas vieta, kurā Indriķis stāsta par igauņu izturēšanos pēc tam, kad latvieši (Feldhūna tulkojumā – leti) 1208. gada novembrī un decembrī bija nežēlīgi nopostījuši Sakalas novadu (XII, 6):

„*Sed Estones propter tantam suorum interfectionem ad persequendum Lethtos venire non presumebant, sed tristia funera a Leththis sibi iniecta multis diebus colligentes et igne cremantes, exequias cum lamentationibus et potationibus multis more suo celebrabant*“ (HLChr 1959: 94).

„Taču igauņi, zaudējuši tik daudz savu cilvēku, neuzdrošinājās letus vajāt, bet dienām ilgi vāca kopā nožēlojamus liķus, sadedzināja tos un pēc savas paražas ar *lamentationes* un dzīrēm nosvinēja bēres“ (ChrL 1993: 123)<sup>44</sup>.

<sup>44</sup> Vārdu „ar *lamentationes*“ ievietojums Feldhūna tulkojumā šeit mans. – M. B.

Pievērsīsim uzmanību, ka Indriķis šeit nelieto vārdu *planctus*, bet gan saturiski daudz noteiktāko *lamentatio* – vaimanas, gaudas, raudas (daudzskaitļa nominatīvā *lamentationes*), kas hronikā nekur citur neparādās. Zīmīgi arī, ka nedz Biļķins, nedz Arbužovs un Bauers izteikumam „*exequias cum lamentationibus et potationibus multis more suo celebrabant*“ nemin Vulgātas atbilstmes: šoreiz tie ir hronista paša vārdi. Turklāt Indriķis šeit raksta – „*more suo*“ („pēc savas paražas“), tā pasvītrotot, ka šeit ir darīšana ar igauņu pašu savdabīgu ieražu. Šī tad nu ir vienīgā vieta, kas paver iespēju diskusijai par raudu prakses atspoguļojumu hronikā.

## Atskaņu hronikas *jâmersanc*

Līdzās *jâmersanc* hronikā atrodama arī forma *jêmerliche sanc*. Viena vai otra varianta izvēli, šķiet, noteikušas pantmēra prasības. *Jêmerliche sanc* parādās divreiz un hronikas pirmajā pusē, *jâmersanc* – tikai tās beigu daļā, turklāt vienmēr pēdējā zemgaļu kara kontekstā. Pirmoreiz forma *jêmerliche sanc* atrodama posmā, kas, domājams, stāsta par 1219. gada rudens vai 1219./20. gada ziemas notikumiem (ordenmestrs tolaik bija Folkvīns), kad Imeras<sup>45</sup> apkārtne vācieši, latvieši un lībieši esot sakāvuši igauņus:

*„sie sprâchen: nû ist der gotes vlûch  
vollenclîch an uns argân:  
daz wir den cristen hân getân  
daz ist uns wol vergolden.  
bliben ungescholden  
ir gote, daz was ân ir danc.  
sie brâchten jêmerlîchen sanc  
iren kinden und iren wîben.  
die Letten und die Liven  
die wâren helde unvoerzaget:  
beide an dem strîte und an der jaget  
entwurchten sie die heidenschaft.  
des half in got mit sîner craft“*  
(LRChr.AH 1998: 66: 1140–1147).

„Tie [igauņi] teica: «Nu ir Dieva lāsts pavisam pār mums nācis: ko mēs kristiešiem tikām darījuši, tas ir mums pilnā mērā atmaksāts.» Palika nevainoti viņu dievi, ka tas bija, pateicoties viņiem [tā noticis]. Tie pārnesa *jêmerlîchen sanc* saviem bērniem un sievām. Latvieši un lībieši, tie bija varoņi bezbailīgi: gan kaujā, gan arī vajāšanā tie apkāva pagānus. To viņiem palīdzēja Dievs ar savu spēku.“

Forma *jêmerliche sanc* te parādās pretnostatījuma ietvaros: no vienas puses, sakautie igauņu pagāni, kuru mutēs hronists liek izmisušas rindas – savas vainas un kristiešu Dieva varas atzīšanu; proti, zaudētāji, kas saviem bērniem un sievām pārnes savu sakāvi un *jêmerlîchen sanc*. No otras puses, brašie, varonīgie latvieši un lībieši, kuri kauj un deldē pagānus un kuriem Dievs pats palīdz ar savu spēku. Tiek tātad rādīts, cik daudz labāks ir nesen kristīto latviešu un lībiešu stāvoklis, salīdzinot ar pagāniskajiem igauņiem. Forma *jêmerliche sanc* šeit kalpo minētās opozīcijas, kura jāsaprot visnotaļ viduslaiku duālisma garā, iezīmēšanai.

Otreiz vārds *jêmerliche sanc* parādās nodaļā, kurā aprakstīts žemaišu uzbrukums 1258./59. gada ziemā uzbūvētajai Dobes ordenpiliij (tās atrašanās vieta vēl arvien nav droši zināma). Pils aizstāvēšana izrādās sekmīga. Sadaļa beidzas ar žemaišu aiziešanas tēlojumu. Dažs nāvīgi ievainotais tagad dzied „*vil jêmerlîchen sanc*“ – „ļoti žēlabainu dziesmu“. Šajā vietā minētais termins acīmredzot ir ironiska metafora mirstošo pēdējiem vaidiem un žēlabām:

*„ir tōten wûrten sie von dan.  
sie hatten manchen cranken man,  
der dâ sô gewundet was,  
daz er der wunden nicht genas:  
der sanc vil jêmerlîchen sanc.  
vor Dobên in alsô gelanc“*  
(LRChr.AH 1998: 160: 5473–5478).

„Savus nogalinātos viņi aizveda no turienes. Tiem bija dažs ievainots vīrs, kas bija tā savainots, ka viņa brūces nesadzija. Tas dziedāja *vil jêmerlîchen sanc*. Tā tiem izgāja pie Dobes.“

<sup>45</sup> Atskaņu hronikā – *Emere*, Valža Bisenieka veiktajā šī avota tulkojumā – Imera; Indriķa hronikā *Ymera* un Abrama Feldhūna veiktajā tās tulkojumā arī Imera. Domāta Jumāras apkārte (Jumāra ietek Gaujā dažus kilometrus lejpus Valmieras).

Forma *jâmersanc* vienmēr parādās sakarā ar 13. gs. 80. gadu otrās puses notikumiem un Zemgales iedzīvotāju zaudējumu un ciešanu tēlojumos. Visiem trim gadījumiem ir līdzīgs konteksts: zemgaļu izmisums, zaudējumi un nožēlojamība. Lūk pirmā *jâmersanc* ietverošā fragmenta vēsturiskā apkārtnē.

Kad nu ordenis ir sapratis, ka frontāls karš ar zemgaļiem izmaksās ļoti dārgi, turklāt uzvara tajā nebūt nav droša, tas ķeras pie terortaktikas. 1285./86. gada ziemā mestrs Villekins liek uzbūvēt Heiligenbergas pili dziļi zemgaļu zemes iekšienē – ienaidnieka teritorijā, lielā zemgaļu centra Tērvetes tiešā tuvumā. Kad pils gatava, Villekins ar savu karaspēku atgriežas Rīgā. Zemgaļu un žemaišu apvienotie spēki nesekmīgi mēģina pili iznīcināt. Pēc neveiksmīgā aplenkuma zemgaļi pamet Tērveti un nodedzina šo savu pili. Kādā hronikas vietā (10141–10163) aprakstīts, kā ordeņbrāļi ar saviem pēkšņajiem izskrējieniem no Heiligenbergas nocietinājumiem terorizē apkārtni. Apraksts attiecas uz laikposmu starp žemaišu un zemgaļu neveiksmīgo Heiligenbergas aplenkumu un zemgaļu uzbrukumu Rīgai, kas notika īsi pirms 1287. gada Lieldienām. Minētais hronikas fragments beidzas ar rindām:

*„sie wâren von der burc verladen.  
in quam dâ von sô manich schaden  
an gûte und an lûten,  
solde man ez allez dûten,  
sô wêre die rede gar zû lanc.  
sie sungen manchen jâmersanc  
nâch vrûnden und nâch mâgen.  
sie begunden lâgen,  
wie sie mit nôt vergulden daz“*  
(LRChr.AH 1998: 262: 10155–10163).

„Pils viņiem lika ciest.  
Tiem nāca no tās dažs zaudējums  
mantā un cilvēkos,  
ja būtu tas viss jāizstāsta,  
tad runa būtu pārāk gara.  
Tie dziedāja dažu *jâmersanc*  
pēc radiem un pēc draugiem.  
Tie sāka pārdomāt,  
kā varētu to atmaksāt.“

Šī tad nu ir vienīgā reize, kad *jâmersanc* liekas tieši attiecināts uz mirušajiem (taču arī uz sagūstītajiem), jo tie minēti tūlīt nākamajā rindā pēc termina. Ironiskā kārtā šis gadījums raudu zuduma idejas pārstāvju tekstos parasti paliek neminēts (izņēmums: Švābe 1923: 13), kas raisa šaubas, vai vairums idejas paudēju par to maz zinājuši.

1289. gadā sabiedrotie žemaišu un zemgaļu spēki postīja Rīgas arhibīskapijas zemes uz ziemeļiem no Daugavas. Pretēji sagaidāmajam, ka ordenis ieradīsies aizsargāt apdraudētos novadus, tas kopā ar saviem sabiedrotajiem uzbruka starplaikā vāji aizsargātajām zemgaļu pilīm Dobelei un Sidrabenei (11317.–11342. rinda). Trešajā dienā pēc tam, kad ordenis bija iznīcinājis Sidrabenes priekšpili un pašu pili izlaupijis, atgriezušies zemgaļi atklāja šausmīgos postījumus:

*„sie sungen dâ den jâmersanc  
ez was dâ nâch nicht zû lanc,  
ir hachelwerc sie bûweten wider.  
die brûder quâmen aber sider“*  
(LRChr.AH 1998: 287: 11334–11337).

„Tur viņi dziedāja *jâmersanc*.  
Ne pārāk ilgi pēc tam  
priekšpili tie uzbūvēja atkal.  
Taču brāļi drīz atkal atgriezās.“



Rinda „Tur viņi dziedāja *jâmersanc*“ šeit nav saistīta ar nogalinātajiem: autors to nepārprotami attiecina uz bezcerīgo stāvokli kopumā.

Beidzot nonākam pie slavenā fragmenta, kas tik bieži ticis izmantots kā zemgaļu raudu bijuma apliecinājums. To veidojošās rindas pieder pie plašāka zemgaļu stāvokļa tēlojuma pēc kaujām pie viņu pils Sidrabenes 1290. gadā (īsi pirms tam bija kritušas Dobeles un Raktes pilis). Sidrabene bija pēdējā no lielajām pilīm, kas vēl atradās zemgaļu rokās. Epizode ataino nepārtraukto pret Sidrabeni vērsto teroru. Rindas, kas stāsta par zemgaļu žēlabām un *jâmersanc*, ievada tēlojuma jaunu rindkopu:

„Man hôrte die Semegallen clagen  
und singen ouch den *jâmersanc*  
den Doblên und Racken sanc.  
betrûbet was vil sêre ir mût,  
daẓ man sô dicke nam ir gût.  
manchen ouch der hunger twanc,  
daẓ zwîvelhaft wart ir gedanc“  
(LRChr.AH 1998: 290: 11462–11468).

„Dzirdēja zemgaļus gaužamies  
un dziedam arī *jâmersanc*,  
ko dziedāja Dobeles un Raktes.  
Drūms bij' ļoti viņu prāts,  
ka tik bieži tiem mantu atņēma.  
Dažu arī māca bads,  
un izmisušas bija viņu domas.“

Rindkopa satur sekojošu domu gaitu: zemgaļi dziedāja *jâmersanc* drūmā prāta (nospiestā garastāvokļa) dēļ un tādu to vērtā tas, ka viņiem tik bieži atņēma mantu. Tomēr jāievēro, ka šī pasāža atrodas plašāka vardarbības un posta tēlojuma centrā un tāpēc *jâmersanc* šeit uztverams arī kā vispārinošs zemgaļu izmisuma simbols viņu bezcerīgajā stāvoklī.

Ļoti svarīgi, ka nedz *jâmersanc* sakarā, nedz arī vietās ar *jêmerliche sanc* nav atrodamas nekādas norādes uz saikni ar sēru norisēm – apglabāšanas vai kremācijas rituāliem, bērēm. Ja runa būtu par bērū raudām, tas būtu visnotaļ sagaidāms.

No 1288. līdz 1289. gadam Livonijas ordeņa mestrs bija Konrāds fon Hatšteins (*Konrad von Hattstein*), hronikā saukts Kūno (*Kûne*). Šis ir zemgaļu pēdējo kauju laiks. Hronika stāsta, ka Kūno, stājoties amatā, apmeklēja Livonijas pilis:

„Nicht lanc dar nâch ez geschach,  
daẓ meister Kûne wol besach  
die burge all in Nieflant.  
wâ sîne kumft wart bekant,  
man tet nâch gewonheit:  
ûf daẓ velt man zû im reit  
und brâchte in lieblich an gemach“  
(LRChr.AH 1998: 279: 10935–10941).

„Neilgi pēc tam notika,  
ka mestrs Kūno labi apskatīja  
visas pilis Livonijā.  
Kur tika zināms par viņa ierašanos,  
rīkojās pēc ieraduma:  
jāja uz lauka viņam pretī  
un mīļi aizveda uz telpām.“

Starp apmeklētajām pilīm nebija 1285./86. gadā celtās Heiligenbergas. Sakarā ar to hronika ziņo:

„der burge hette er nicht gesehn,  
ir name ûch dicke ist verjehn:  
der Heiligeberc was er genant  
und lac in der viende lant.  
ein her man haben solde,  
ob man mit vride wolde  
spîse und cleider brengen dar“  
(LRChr.AH 1998: 279: 10943–10949).

„To pili viņš netika redzējis,  
tās vārds jums bieži tika minēts:  
Heiligenberga tā saucās,  
un tā atradās ienaidnieka zemē.  
Veselai armijai bija jābūt,  
ja gribēja mierīgā kārtā  
ēdamo un drēbes nogādāt tur.“

Citāta trijās pēdējās rindās ietilpinātā doma atbilst Biļķina spriedumam, ka „[...] zemgalešu raudu dziesmas ne autors, [...] ne arī kāds cits ordeņa loceklis vai vācietis nav dzirdējis, jo visdramatiskāko cīņu laikā ap Dobeli un Rakti Zemgalē varēja ierasties tikai ar ļoti stipru karaspēku“ (Biļķins 1949: 207). Tādējādi hronika apstiprina Biļķina ieskatu, ka ārpusniekiem nepastarpināta zemgaļu raudu pieredze (ja pieņemam, ka viņiem tādas bija) nemaz nebija iespējama.

### Noslēgums

Kad uzsāku darbu pie šī pētījuma, pagaidu nosaukums bija aptuveni šāds: *Raudu problēma latviešu tradicionālajā mūzikā viduslaiku hroniku gaismā*. No šīs versijas ātri nācās atteikties – jau drīz kļuva redzams, ka viduslaiku hronikas nekādu gaismu uz raudu jautājumu nemet. Pat vairāk: atklājās, ka hronikas par „senlatviešu raudām“ vispār neko nesaka. Taču iespaidīgi vairāku nozaru pārstāvji gadu desmitus tika apgalvojuši pretējo, un gandrīz nevienam neiebilstot. Tā nu fokuss pārvietojās uz jautājumu par šo aplamo interpretāciju izcelsmi. Darba gaitā atklājās pārsteidzīgi, ne uz kādiem vēstures datiem vai analīzēm nebalstīti slēdzieni un akla sekošana autoritātēm.

Raudu zuduma ideju mums ir atstājis Pēteris Šmits. Tā atrada piekritējus ievērojamu folkloristikas, vēstures, literatūrvēstures un mūzikas zinātnes pārstāvju vidū. Teicamais filologs Šmits tautiskajā, nekomplicētajā Oto Bekelī, šķiet, atradis svarīgu uzskatu biedru un ceļa rādītāju folkloras jautājumos. Ar savu raudu zuduma ideju Šmits latviešu 20. gs. folkloristikā atstājis dziļus Bekeļa pēdu nospiedumus.

Uzmanību saista tas, ka raudu zuduma ideja bija spējīga plaukt un zelt 20. gs. 20. un 30. gados, neraugoties uz Leonīda Arbuzova juniora un Viļa Biļķina darbos jau visai attīstīto hroniku pētniecību. Kas stāv aiz šī apstākļa? Komunikācijas problēmas starp tālaika zinātniekiem? Vai varbūt tomēr nacionālā romantisma tālejoši iespaidotu humanitāro zinātņu nievājošā attieksme pret lietišķām avotu studijām?

Jēkabs Vītoļiņš bija viens no iespaidīgākajiem zuduma idejas paudējiem pēc Otrā pasaules kara. Viņa rakstos termins *rauda* piedzīvo

zināmu attīstību diferencētības un lielākas precizitātes virzienā, kas tomēr neved pie dažādu nozīmju pretrunīguma pārvarēšanas. Vītoliņa galvenā izteikšanās par raudām un raudu zudumu notika 20. gs. 60. gadu beigās un 70. gadu sākumā. Biļķina svarīgais 1949. gada raksts *Par baltu tautu dziedāšanu un dziesmām no 9. līdz 13. gadu simtenim* ar tajā izteikto kritiku par iespēju, ka Atskaņu hronikas epizode „Dzirdēja zemgaļus gaužamies [...]” būtu interpretējama kā vēstījums par bērū raudām, viņam, visticamāk, nebija zināms. Atliek vien minēt, vai tā iepazīšana būtu atstājusi iespaidu uz Vītoliņa spriedumiem.

Kas attiecas uz raudu žanru latviešu kultūrā, par to var teikt astrofiziķa Mārtina Rīsa (*Martin Rees*) vārdiem: „Pierādījuma neesamība nav neesamības pierādījums” (citēts no: Sagan 1997: 213). Šajā rakstā nav pētīts, vai senajiem latviešiem ir vai nav bijušas raudas, bet gan tikai tas, ka hronikas par tām neko nevēsta un ka to ziņas nevar izmantot kā raudu bijuma pierādījumu. Jautājums paliek atklāts. Ir tikai noskaidroti kādi maldi. Taču, un tas ir svarīgi – jo plaši izplatīti un dziļi iesakņojušies.

## ON THE CONCEPT OF THE LOST LAMENT IN 20<sup>th</sup> CENTURY LATVIAN HUMANITIES, WITH SPECIAL INSIGHT INTO THE CONTRIBUTION OF PĒTERIS ŠMITS (1869–1938) AND JĒKABS VĪTOLIŅŠ (1898–1977)

**Mārtiņš Boiko**

### Summary

The archives and collections of Latvian traditional music and folklore do not document any trace of laments. This is an exception in the context of the musical heritage of the cultures of Latvia's neighbours (Lithuania, Estonia, Belarus and Russia). In the early 20<sup>th</sup> century, this lack of laments became a concern among Latvian intellectuals. As if facing some kind of cultural defect, they rushed to close this “gap” by arguing that laments had previously formed a part of Latvian musical culture, but had vanished in later centuries. These intellectuals based this idea of the lost lament on several passages from the medieval *Chronicon Livoniae* (written by Henry of Livonia in the 1220s) and the *Livonian Rhymed Chronicle* (early 14<sup>th</sup> cent.) in which they found reason to believe that laments were known in the Latvian Middle Ages.

The concept of the lost lament was introduced by the influential linguist and folklorist Pēteris Šmits (1869–1938) in 1918 in his book *Latviešu mitoloģija* (“Latvian Mythology”). Šmits was deeply influenced by Otto Böckel's (1859–1923) *Psychologie der Volksdichtung* (1906), where the German folklorist and politician argued that the death lament

(*Totenklage*) has to be seen as an evolutionarily essential part of every folklore tradition. Even if there was no lament in a contemporary musical tradition, Böckel was convinced that it must have disappeared at some point in the past. Šmits applied Böckel's ideas to the Latvian case, thus "rescuing" it from being blamed as imperfect. His interpretation of the passages in the chronicles as containing evidence of the lost lament was passed undisputedly from one book to another until the late 20<sup>th</sup> century.

In the second half of the 20<sup>th</sup> century, the musicologist and folklorist Jēkabs Vītolīņš became the most influential advocate of the concept which has been presented in several of his studies of the late 1960s and early 1970s. Paradoxically, in one of his writings, in the small book *Латышская народная песня* ("Latvian Folk Song", 1969), in only a few words he expressed the supposition that the lament probably could not have developed in the context of the ascetic and restrained Latvian mourning behaviour and music.

A simple semantic and contextual analysis shows that the chronicles do not prove the existence of a medieval lament. And it is surprising that Šmits' concept could flourish in the context of an advanced chronicle research represented in the 1920s and 1930s by the historians Leonid Arbusow Jr (1882–1951) and Vilis Biļķins (1884–1974). It thus remains open to discussion if the surprising survival of Šmits' concept has to do with communication problems among Latvian intellectuals or with the tendency of some of them to adhere to national romantic interpretations of the Latvian past.

The case under discussion is symptomatic in many ways: it focuses the sources of ideas and the ways of thinking in the 20<sup>th</sup> century Latvian folkloristics, characterizes the interdisciplinary relations and registers ideological and other extra-scientific implications.

### Literatūra

Ajuwon, Bade (1981). Lament for the dead as a universal folk tradition. *Fabula. Zeitschrift für Erzählforschung* 22, Heft 1/2, S. 272–280

Ambainis, Ojārs (1989). *Latviešu folkloristikas vēsture. Pamatvirzieni un fakti*. Rīga: Zinātne

Ancelāne, Alma (1957). Latviešu bērnu ieražas. *Latviešu tautas dziesmas. Izlase*. 3. sēj. Sakārtojuši O. Ambainis u. c. Rīga: Latvijas PSR Zinātņu akadēmija, 575.–588. lpp.

Arbusow, Leonid Jr (1950). Das entlehnte Sprachgut in Heinrichs „Chronicon Livoniae“. Ein Beitrag zur Sprache mittelalterlicher Chronistik. *Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters* 8, S. 100–152

- Bērziņa, Dzidra (1965). Jēkabs Vītoļiņš. No: Oļģerts Grāvītis (red.). *Padomju Latvijas mūzikas darbinieki*. Rīga: Liesma, 610.–614. lpp.
- Biļķins, Vilis (1928) = Wilis Bilkins. *Die Spuren von Vulgata, Brevier und Missale in der Sprache von Heinrichs Chronikon Livoniae*. Rīga: Valters un Rapa
- Biļķins, Vilis (1936). Kuršu uzbrukums Rīgai. No: Teodors Zeids (red.). *Veltījums izglītības ministram un profesoram Dr. h. c. Augustam Tentelim, 23.XI.1876.–23.XI.1936*. Rīga: Ramaves apgāds, 36.–37. lpp.
- Biļķins, Vilis (1949). Par baltu tautu dziedāšanu un dziesmām no 9. līdz 13. gadu simtenim. *Ceļa Zīmes* 3: 205.–208. lpp.
- Biļķins, Vilis (1957). Draudi un uzbrukumi Rīgai tās pirmajā gadu desmitā. *Daugavas Vanagi* 5 (55): 20.–26. lpp.
- Biļķins, Vilis (1967). *Kursa un kuršu cīņas*. Lincoln: Pilskalns
- Boiko, Mārtiņš (2006). Latviešu muzikoloģija/mūzikas zinātne. Vēsture un problēmas. *Meklējumi un atradumi 2006*. Rīga: Zinātne, 7.–29. lpp.
- Boiko, Mārtiņš (2008). *Lietuviešu sutartines un to Baltijas konteksti*. Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts, Rīgas Stradiņa universitāte, Musica Baltica
- Boiko, Mārtiņš (2014). Die These der verlorenen Klage in der lettischen geisteswissenschaftlichen Literatur des 20. Jahrhunderts. Eine interdisziplinäre Fallstudie. In: Mati Laur und Karsten Brüggemann (Hrsg.). *Forschungen zur baltischen Geschichte* 9. Tartu: Akadeemiline Ajalooselts, S. 25–49
- Böckel, Otto (1913). *Psychologie der Volksdichtung*. Leipzig, Berlin: B. G. Teubner
- ChrL (1993) = *Indriķa hronika*. Ābrama Feldhūna tulkojums, Ēvalda Mugarēviča priekšvārds un komentāri. Rīga: Zinātne
- Čiurlionytė, Jadviga (1966) = Ядвига Чюрлионите. *Литовское народное музыкальное творчество* [Lietuviešu tautas muzikālā daiļrade]. Москва, Ленинград: Музыка
- Dravnieks, Arvīds (1946). *Latviešu literatūras vēsture*. [Eslingene]: Grāmatu Draugs
- Dronke, Peter (1986). *Poetic Individuality in the Middle Ages. New Departures in Poetry 1000–1150*. 2<sup>nd</sup> edition. London: Westfield College, University of London, Committee for Medieval Studies
- Dundulienė, Pranė (1990). *Senovės lietuvių mitologija ir religija* [Senatnes lietuviešu mitoloģija un reliģija]. Vilnius: Mokslas

- Eglītis, Alberts (1972). Latvijas vēstures tālo gadsimtu pētītājs vēsturnieks *Mag. hist.* Vilis Biļķins. *Londonas Avīze*. 1972. gada 2. jūlijs, 5.–6. lpp.
- Georges, Karl Ernst (1918). *Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*. Bd. 2. Hannover: Hahnsche Buchhandlung
- Grīns, Marģers, un Māra Grīna (1991). Latviešu mūža un aizmūža izpratne. *Latviešu tautas dzīvesziņa* 3: *Godi*. Rīga: Zvaigzne, 96.–111. lpp.
- Grīns, Marģers, un Māra Grīna (1992). *Latviešu gads, gadskārta un godi*. Rīga: Everest
- HLChr (1955) = *Heinrichs livländische Chronik*, bearbeitet von Leonid Arbusow und Albert Bauer. Hannover: Hahnsche Buchhandlung
- HLChr (1959) = Heinrich von Lettland. *Livländische Chronik*, neu übersetzt von Albert Bauer. Würzburg: Holzner
- Jurjāns, Andrejs (1907). *Latvju tautas mūzikas materiāli*. 3. grāmata: *Apdziedāšanās un citu dzīru dziesmu melodijas*. Rīgas Latviešu biedrības Mūzikas komisijas rakstu krājums. Rīga: A. Grothuss
- Jurjāns, Andrejs (1912). *Latvju tautas mūzikas materiāli*. 4. grāmata: *I. Rotaļu un dziedamo deju melodijas. II. Tautas instrumentu melodijas*. Rīgas Latviešu biedrības Mūzikas komisijas rakstu krājums. Rīga: A. Grothuss
- Klotiņš, Arnolds (2005). The music of Latvia. A brief historical overview. In.: Ināra Jakubone (ed.) *Music in Latvia*. Riga: Latvian Music Information Centre, pp. 2–11
- Kohl, Johann Georg (1841). *Die deutsch-russischen Ostseeprovinzen, oder Natur- und Völkerleben in Kur-, Liv- und Esthland*. Bd. 2. Dresden und Leipzig: Arnoldische Buchhandlung
- Kubuliņa, Anda (2000/2001). Jānis Niedre un latviešu pēckara folkloristika. *Letonica* 6/7: 154.–174. lpp.
- Ķencis, Toms (2012). *A Disciplinary History of Latvian Mythology* (Dissertationes Folkloristicae Universitatis Tartuensis 19). Tartu: University of Tartu Press
- Levy, Richard (ed., 2005). *Antisemitism: A Historical Encyclopedia of Prejudice and Persecution*. Vol. 1. Santa Barbara: ABC-CLIO
- Lewis, Charlton T., & Charles Short (1879). *A Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press
- Lloyd, Albert Lancaster (1995). Lament. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. Vol. 10. London: Macmillan; New York: Grove, pp. 407–410

- LRChr.AH (1998) = *Livländische Reimchronik. Atskaņu hronika*. [Vidusaugšvācu valodas oriģināls un] Valža Bisenieka atdzejojums no vidusaugšvācu valodas. Rīga: Zinātne
- Mahler, Elsa (1935). *Die russische Totenklage. Ihre rituelle und dichterische Deutung (mit besonderer Berücksichtigung des grossrussischen Nordens)*. Leipzig: Otto Harrassowitz
- Melngailis, Emīlis (1951). *Latviešu mūzikas folkloras materiāli*. 1. sēj.: *Korsa*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība
- Mugurēvičs, Ēvalds (1993). Priekšvārds. *Indriķa hronika*. Ābrama Feldhūna tulkojums, Ēvalda Mugurēviča priekšvārds un komentāri. Rīga: Zinātne, 7.–32. lpp.
- Muharinskaya, Lidija, & Tamara Jakimenka (1993) = *Лидия Мухаринская, Тамара Якіменка. Беларуская народная музычная творчасць* [Baltkrievu tautas muzikālā daiļrade]. Мінск: Вышэйшая школа
- Nenola, Aili (2002a). Introduction. In: Aili Nenola. *Inkerin itkuvirret. Ingrian Laments*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura/Finnish Literature Society, pp. 54–100
- Nenola, Aili (2002b). Johdanto [Ievads]. In: Aili Nenola. *Inkerin itkuvirret. Ingrian Laments*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura/Finnish Literature Society, pp. 11–53
- Niedre, Jānis (1948). *Latviešu folklorā*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība
- Niedre, Jānis (1952). *Latviešu literatūra I. Feodālo attiecību laikmets. Feodālisma sairuma un kapitālisma tapšanas periods*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība
- Ozols, Arturs (1968). Par latviešu tautasdziesmām. No: Arturs Ozols. *Raksti folkloristikā*. Rīga: Zvaigzne, 224.–279. lpp.
- Pino, Veera, & Vaike Sarv (1981). *Setu surnuitkud I* [Setu bērnu raudas I]. Tallinn: Eesti NSV Teaduste Akadeemia, Keele ja Kirjanduse Instituut
- Pino, Veera, & Vaike Sarv (1982). *Setu surnuitkud II* [Setu bērnu raudas II]. Tallinn: Eesti NSV Teaduste Akadeemia, Keele ja Kirjanduse Instituut
- Porter, James (2001). Lament. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. 2<sup>nd</sup> edition. Vol. 14. London: Macmillan; New York: Grove, pp. 181–188
- Rozenbergs, Jānis (1977). Garlībs Merķelis un latviešu folklorā. No: Vilma Greble (sast.). *Latviešu folklorā – žanri, stils*. Rīga: Zinātne, 11.–47. lpp.

Sagan, Carl (1997). *The Demon-Haunted World. Science as a Candle in the Dark*. New York: Ballantine Books

Sauka, Donatas (1982). *Lietuvių tautosaka* [Lietuviešu folklorā]. Vilnius: Mokslas

Straubergs, Kārlis (1956). Pie mūžības vārtiem. *Latviešu tautas dziesmas*. 9. sēj. Copenhagen: Imanta, 91.–104. lpp.

Straume, Jānis (1904). Par latviešu tautas mūziku un seniem mūzikas instrumentiem. *Vērotājs* 5: 548.–560. lpp.; 6: 648.–660. lpp.

Šmits, Pēteris (1908). Par latviešu tautas dziesmu celšanos un vecumu. *Rakstu krājums, izdots no Rīgas Latviešu Biedrības Zinību Komisijas*. 14. laidziens. Rīga: Latvju kultūra, 101.–112. lpp.

Šmits, Pēteris (1912). O. Bekeļa tautas dzejas psiholoģija un latviešu tautas dziesmas. No: Pēteris Šmits. *Etnogrāfisku rakstu krājums*. Rīga: J. Missiņš, 58.–65. lpp.

Šmits, Pēteris (1918). *Latviešu mitoloģija*. Maskava: Latviešu Rakstnieku un Mākslinieku Biedrība

Šturms, Eduards (1938). Hroniku un senrakstu ziņas par baltu tautu bēru parašām 13. un 14. g. s. *Tautas vēsturei. Veltījums profesoram Arvedam Švābem, 25.V.1888–25.V.1938*. Rīga: A. Gulbis, 84.–110. lpp.

Švābe, Arveds (red., 1950–1951). *Latvju enciklopēdija*. 1. sēj. Stokholma: Trīs zvaigznes

Varfalameeva, Tamara (1986) = Тамара Варфаламеева (ред.). *Пахаванні. Памінкі. Галашэнні (Беларуская народная творчасць)* [Bēres. Piemiņa. Raudas (Baltkrievu tautas daiļrade)]. Мінск: Навука і тэхніка

Vītoļiņš, Jēkabs (1955) = Яков Витолинь. *Вопросы изучения латышской народной музыки (на материале народных песен Лиенпайской этнографической области)* [Latviešu tautas mūzikas pētniecības jautājumi (balstoties uz Liepājas etnogrāfiskā argabala tautasdziesmu materiālu)]. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения [Mākslas zinātņu kandidāta disertācija]. Рига: Академия наук Латвийской ССР, Институт этнографии и фольклора; Государственная консерватория Латвийской ССР, Кафедра истории музыки

Vītoļiņš, Jēkabs (1959) = Яков Витолинь. *Исследования в области латышской народной музыки* [Pētījumi latviešu tautas mūzikas jomā]. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения [Mākslas zinātņu doktora disertācija]. Рига: Академия наук Латвийской ССР, Институт этнографии и фольклора; Государственная консерватория Латвийской ССР, Кафедра истории музыки



Vītoliņš, Jēkabs (1969) = Яков Витолинь. *Латышская народная песня* [Latviešu tautasdziesma]. Москва: Советский композитор

Vītoliņš, Jēkabs (1971). *Bērnu dziesmu cikls. Bēru dziesmas*. Rīga: Zinātne

Vītoliņš, Jēkabs (1972). Tautas mūzika. No: Jēkabs Vītoliņš un Lija Krasinska. *Latviešu mūzikas vēsture*. Rīga: Liesma, 7.–67. lpp.

Wolkenhauer, Wilhelm (1882). Kohl, Johann Georg. *Allgemeine Deutsche Biographie*. Hrsg. durch die Historische Commission bei der Königl. Akademie der Wissenschaften (München). Bd. 16. Leipzig: Duncker & Humblot, S. 425–428

Zeiferts, Teodors (1922). *Latviešu rakstniecības vēsture*. 1. sēj. Rīga: A. Gulbis

## Pielikums

### *Autori, viņu raksti un grāmatas ar izteikumiem par raudu vēsturisko zudumu*

- 1918 Pēteris Šmits. *Latviešu mitoloģija*. Maskava: Latviešu Rakstnieku un Mākslinieku Biedrība, 50. lpp.
- 1922 Teodors Zeiferts. *Latviešu rakstniecības vēsture*. 1. sēj. Rīga: A. Gulbis, 54. lpp.
- 1923 Arveds Švābe. Latvju dainu vecums. *Latvju Grāmata. Kritikas, Grāmatniecības un Bibliogrāfijas Mēnešraksts* 9/10 (septembris, oktobris), 13. lpp.
- 1937 Ludvigs Adamovičs. Senlatviešu reliģija vēlajā dzelzs laikmetā. *Vēstures atziņas un tēlojumi*. Rīga: Izglītības ministrija, 84. lpp.
- 1938 Eduards Šturms. Hroniku un senrakstu ziņas par baltu tautu bērū parašām 13. un 14. g. s. *Tautas vēsturei*. Rīga: A. Gulbis, 95. lpp.
- 1946 Arvīds Dravnieks. *Latviešu literatūras vēsture*. Eslingene: Grāmatu Draugs, 6.–7. lpp.
- 1952 Jānis Niedre. *Latviešu literatūra I. Feodālo attiecību laikmets. Feodālisma sairuma un kapitālisma tapšanas periods*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 31. lpp.
- 1955 Arturs Ozols. Par latviešu tautasdziesmām. No: Arturs Ozols. *Raksti folkloristikā*. Rīga: Zvaigzne, 1968, 276. lpp.
- 1956 Kārlis Straubergs. Pie mūžības vārtiem. *Latviešu tautas dziesmas*. 9. sēj. Kopenhāgena: Imanta, 104. lpp.
- 1957 Alma Ancelāne. Latviešu bērū ieražas. *Latviešu tautas dziesmas. Izlase*. 3. sēj. Rīga: Latvijas PSR Zinātņu akadēmija, 580.–581. lpp.
- 1969 Яков Витолинь. *Латышская народная песня*. Москва: Советский композитор, с. 67
- 1971 Jēkabs Vītoliņš. *Bērnu dziesmu cikls. Bēru dziesmas*. Rīga: Zinātne, 285.–286. un 287. lpp.
- 1972 Jēkabs Vītoliņš. Tautas mūzika. No: Jēkabs Vītoliņš un Lija Krasinska. *Latviešu mūzikas vēsture*. Rīga: Liesma, 43. lpp.

- 1977 Jānis Rozenbergs. Garlībs Merķelis un latviešu folklorā. No: Vilma Greble. *Latviešu folklorā – žanri, stils*. Rīga: Zinātne, 37. lpp.
- 1989 Ojārs Ambainis. *Latviešu folkloristikas vēsture. Pamatoirzieni un fakti*. Rīga: Zinātne, 8.–9. lpp.
- 1989 Vizbulīte Bērziņa. *Tautasdziesmas gājums*. Rīga: Zvaigzne, 18. lpp.

# MAKSIS BRĒMS UN VIŅA VIETA LATVIJAS MŪZIKAS KRITIKĀ 20. GADSIMTA 20.–30. GADOS

Inese Žune

## Mūzikas kritika Latvijā pirms Otrā pasaules kara

Līdzīgi kā daudzviet pasaulē, arī Latvijā muzikoloģijas sākotne ir cieši saistīta ar mūzikas kritiku. Jau 19. gadsimtā vietējo mūzikas dzīvi atspoguļo Rīgas vācu laikraksti *Nordisches Archiv*, *Rigisches Theaterblatt*, *Zeitung für Stadt und Land* (kopš 1894 *Rigasche Rundschau*), *Rigasche Zeitung*, *Rigaer Tageblatt* u. c.; sākot ar gadsimta otro pusi, mūzikas dzīves vērtējumi arvien biežāk parādās arī latviešu laikrakstos, piemēram, *Mājas Viesis*, *Latviešu Avīzes*, *Baltijas Vēstnesis*, *Dienas Lapa*. Pirmo mūzikas aprakstnieku vidū īpaši izceļami Juris Caunītis (1826–1861), Vīgneru Ernests (1850–1933), Nikolajs Alunāns (1859–1919), Straumes Jānis (1861–1929) u. c.<sup>1</sup>

Mūzikas kritika kā galvenā muzikoloģiskās izteiksmes forma saglabājas arī 20. gadsimta pirmajās četrarpus desmitgadēs. Jau kopš 19./20. gadsimta mijas ievērojami paplašinās tēmu loks: līdzās agrākajām pamattēmām (dziesmu svētkiem, tautiskuma izpausmēm, pirmo latviešu komponistu jaunrades izvērtējumam) tiek atspoguļota visa tā laika daudzpusīgā mūzikas dzīve – atsevišķu koru, kameramūzikas vienību un orķestru sniegums, operizrādes, mūzikas mācību iestāžu darbība un mūzikas dzīves notikumi Latvijas reģionos.

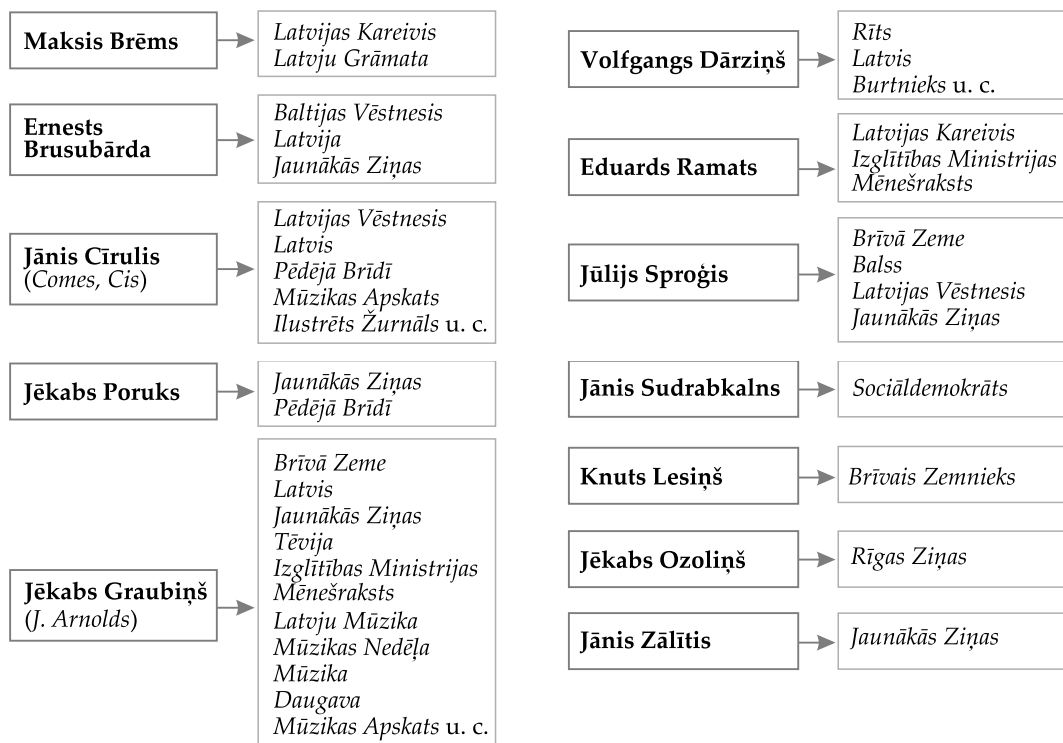
Īpašu uzplaukumu mūzikas kritika gūst 20. gadsimta 20.–30. gados. Šajā laikā pastāv ap 250 dažādu latviešu preses izdevumu, un lielā daļā no tiem skarti arī mākslas un kultūras jautājumi, tai skaitā mūzikas norises un personības. Laiku pa laikam tiek izdoti specializēti mūzikas žurnāli, piemēram, *Latvju Mūzika* (1921–1922, redaktors Bernhards Valle), *Mūzikas Nedēļa* (1923–1929), *Mūzika* (1925–1927) un *Mūzikas Apskats* (1932–1939). To slejās lasāmi plašāki apcerējumi par atsevišķiem komponistiem – Vīgneru Ernestu, Jurjānu Andreju, Jāzepu Vītolu, Alfrēdu Kalniņu u. c., tomēr nozīmīga vieta ierādīta arī mūzikas kritikai.

20. gadsimta 20.–30. gados Latvijas mūzikas dzīve kūsāt kūsāja: nereti vienā vakarā dažādās zālēs notika divi vai pat trīs ievēribas cienīgi koncerti un operizrāde. Arī presē šī rosība tika plaši atspoguļota. Reizēm par vienu un to pašu koncertu laikrakstos varēja lasīt pat 12–15 atsauksmes. Jānis Cīrulis, viens no tālaika mūzikas aprakstniekiem, atminas:

„[...] mūzikas kritiķim tolaik nemaz vieglas dienas nebija, īpaši, ja avīzes izdevēji negribēja vai nespēja algot otru mūzikas recenzentu. Tad nu šis mākslas soģis, noklausījies kāda dziedātāja programmas pirmo pusi konservatorijā, izmantodams starpbrīdi, steigšus vien tipināja uz Melngalvju zāli, kur koncertē kāds vijolnieks vai pianists, lai noķertu

<sup>1</sup> Plašāk par to skat.: Mārtiņš Boiko (2004). *Latviešu muzikoloģija/ mūzikas zinātne. Vēsturiski kritisks pārskats* (URL: <http://lmic.lv/core.php?pageId=724>; pēdējoreiz atvērts 2014. gada 1. septembrī).

koncerta beigu daļu. [...] Koncertantiem tas gan dikti nepatika, bet puslīdz erudītam kritiķim pietika ar dažiem numuriem, lai noteiktu mākslinieka īpatņo svaru un tehniku bez sevišķas kļūdīšanās“ (Cīrulis 1961: 98).



1. attēls. Latviešu mūzikas recenzentu darbība 20. gadsimta 20.–30. gados (nozīmīgākie autori un viņu pārstāvētie preses izdevumi)

Visai raibā 20.–30. gadu koncertdzīves aina dokumentēta Jāņa Cīruļa (1897–1962), Volfganga Dārziņa (1906–1962), Jēkaba Graubiņa (1886–1961), Jāņa Zālīša (1884–1943), Ernesta Brusubārdas (1880–1968), Jūlija Sproģa (1887–1972), Jēkaba Poruka (1895–1963), Eduarda Ramata (1888–1983), Jāņa Sudrabkalna (1894–1975), Knuta Lesiņa (1909–2000), Jēkaba Vītoļiņa (1898–1977) un vēl citu tālaika kritiķu recenzijās. Šie vārdi daudziem ir labi pazīstami. Taču līdzās viņiem nepelnīti aizmirst vēl kāds aktīvs mūzikas dzīves vērtētājs – **Maksis Brēms** (īstajā vārdā **Mārtiņš Bremmers**, sākumā parakstījies arī ar pseidonīmu *Tontano*). Mūzikas kritikas laukā viņš darbojies no 1920. līdz 1940. gadam. Brēma vārds reizēm lasāms laikrakstā *Latvis* un mēnešrakstā *Latvju Grāmata*, bet pirmām kārtām tas sastopams gandrīz ikvienā laikraksta *Latvijas Kareivis* numurā. Tādējādi pētniekiem itin bieži nākas saskarties ar Brēma spriedumiem par 20.–30. gadu mūzikas dzīves norisēm, kamēr to autora personība palikusi miglā tīta.



2. attēls. Mūzikas kritiķi 20. gadsimta 30. gados. No kreisās: Jēkabs Graubiņš, Mārtiņš Bremmers (Maksis Brēms), Jānis Zālītis un Ernests Brusubārda. Fotografija glabājas Rakstniecības un mūzikas muzejā.

Rakstniecības un mūzikas muzeja krājumā nonākuši vairāki Bremmera (Brēma) paša apkopotie recenziju krājumi, daži dzejoļi, kā arī atmiņas par savu dzīvi. Atsevišķi materiāli par šo mīklaino personību glabājas arī nesen iegūtajos Jēkaba Graubiņa arhīva materiālos, kas mudināja turpināt meklējumus vēl citur. Tie vainagojās panākumiem: Okupācijas muzejā izdevās noskaidrot Bremmera apcietināšanas un izsūtīšanas laiku; Latvijas Valsts arhīvā viņa izsūtīšanas lietā atradās dažādi personas dokumenti, kas deva iespēju precizēt dzimšanas datus; visbeidzot, Mārupes kapu pārvaldē izdevās noskaidrot Bremmera dzīves izskaņas laiku un apbedīšanas vietu.

37



3. attēls. Mārtiņš Bremmers (Maksis Brēms) dažādos dzīves periodos. Pa kreisi – fotoportrets, glabājas Rakstniecības un mūzikas muzejā. Pa labi – LR pases fotogrāfija, kopija glabājas raksta autores privātarhīvā.

## Mārtiņa Bremmera personība un dzīvesceļš

Mārtiņš Bremmers, kā norādīts viņa pasē (izdota Latvijas Republikā), dzimis 1891. gada 4. martā Limbažu novadā. Dzīves pirmie septiņi gadi pagājuši Skultes pagasta Stienes ciema *Ūdriņos*. Viņš pats atminas bērnības gadus kā dabas jaukuma un dziedoša skaistuma pilnus (Bremmers 1965: 4–6). Māte Anna bijusi visā apkaimē pazīstama dziesmu teicēja, bez viņas dziedājuma neztika ne kāzās, ne kristībās, ne bērēs.

No astoņu gadu vecuma Mārtiņš *pārvaldījis* ganāmpulku jūrnieka Anckalniņa *Erlausku* mājās un šajā laikā pamazām apguvis arī vijolspēli, ko viņam ierādījuši vietējie lauku muzikanti. Bremmers raksta:

„Jau no bērna dienām skaistums mani valdzināja harmoniskajā dabā. Maza zēna gados iemīlēju vijoli [...] spēļu, kā prasīja mana sirds, un bieži vien kā savas fantāzijas lidojumos, improvizēju veselās skaņu gleznas. Daudzkārt vērojot jūru, skaistu dabas skatu vai ziedošus dzimtenes dārzus, saklausīju mūziku, ko nepratu uz papīra pierakstīt“ (Bremmers 1965 : 48).

*Erlausku* saimnieks bijis mūzikā kaut cik izglītots un bieži muzicējis kopā ar saviem bērniem: „Pie ērģelītēm (harmonija) sēdēja mājas tēvs un viņa meita, četrrocīgi izpildot pavadījumu, bet solo balsi trompetes izpildījumā sniedza viņa dēls – Rīgas ģimnāzists“ (Bremmers 1965 : 7).

Skolas gaitas Mārtiņš Bremmers sācis Vidrižu pagastskolā. Tolaik to vadījis piebaldzēns Antons Goba, kas rūpējies par audzēkņu dziedāšanu korī, savukārt pie viņa kundzes Mārtiņš guvis pirmās iemaņas klavierspēlē. Izglītību zēns turpinājis Lēdurgas draudzes skolā, kur mūzikas skolotājs bijis draudzes ērģelnieks un koru vadītājs Georgs Moors – Jāņa Cimzes vadītā Vidzemes skolotāju semināra absolvents, kurš gan nav bijis draugos ar vijoli.

Kuplā Bremmeru ģimene šajā laikā dzīvojuši Vidrižu *Lejasozolu* mājās. Tur „spēlēt pēc notīm mani bija mācījuši *Lejasozolu* darba puisis Pētersons un *Lankšu* Kalniņu Kārlis. Tie bija lauku muzikanti un pēc mandolīnu spēles mācības grāmatām mācīja arī mani spēlēt“ (Bremmers 1965 : 9).

Māte jaunekli iekārtojusi sava paziņas Maldupa mērniecības un zīmēšanasursos Rīgā, to ietvaros viņš piedalījies zemes mērīšanas darbos Baltkrievijas teritorijā, vēlāk arī Zemgalē un Kurzemē. Paralēli tam 1910. gadā Bremmers uzsācis mācības arī Rīgas Ķeizariskajā mūzikas skolā pie vijolspēles skolotāja Kuno Bankvica (*Kuno Bankwitz*), un ar lielu pateicību viņš atceras arī mūzikas teorijas stundas pie Vsevoloda Češihina (*Всеволод Чешихин*), kurš parādījis, ka mūzikas zinātnieka darbs „prasa īpašu iedziļināšanos mūzikas radīšanas un atskaņošanas skaistumā“ (Bremmers 1965: 3). Pēc mūzikas skolas sekmīgas beigšanas jaunais censonis 1914. gada pavasarī iecerējis mūzikas izglītību turpināt Drēzdenē, taču šiem nodomiem svīttru pārvilcis Pirmais pasaules karš. Bremmers atceras:

„No vāciem sabijies Krievijas ķeizars liek latviešus dzīt bēgļu gaitās uz valsts iekšieni. Slēdz skolas, iestādes, uzņēmumus, evakuē bankas, fabrikas u. c. No mūsu skolas [Ķeizariskās mūzikas skolas – I. Ž.] Faiers un Ramats aizbrauc uz Maskavu, Alfrēds Ozoliņš, Paula Līcīte, Teodors Kalniņš, Jānis Reinholds uz Pēterburgu, Elza Žebranska – uz Kijevu, Valdmane, Kārlis Pūķis u. c. izklīst kur nu kurais“ (Bremmers 1965: 13).

Pats Bremmers kopā ar savu vijoli nonācis Polockā. Sākotnēji viņš apmeties pie vietējā ebreja Lerma:

„Dzīvoklītī neviens vairāk nedzīvoja, un šis klusais sirmgalvju pāris ar savu inteligento uzvešanos radija pavisam mājīgu sajūtu. Caurām dienām spēlēja savu vijoli, un vakaros Garnizona virsnieku klubā. Vairākkārt izpildīju arī solo priekšnesumus, vijolo literatūras miniatūras“ (Bremmers 1965: 15).

Drīz vien šī rimtā dzīve beigusies, jo Bremmers kā zemessargs ieskaitīts aizmugures medicīnas dienestā. Turpmāk viņš ar sanitāro vilcienu ceļojis no evakuācijas punktiem uz daudzām pilsētām Krievijas vidienē. Diendienā jauneklīs bijis spiests vērot ievainoto cilvēku ciešanas un guvis pārliecību: „[...] nedrīkst pieļaut, ka cilvēku tiesiskais stāvoklis dzīvot ir atkarīgs no brutālām cīņām. Cilvēkiem jābūt līdzīgiem ziediem savā daiļumā un dvēseles skaidrībā“ (Bremmers 1965: 20, 27). Bremmers palīdzējis cietušajiem un stiprinājis viņus ar savu vijoļspēli. Uzturēdamies Sanktpēterburgā, Maskavā un citās lielākajās pilsētās, viņš daudz apmeklējis koncertus, operizrādes, mākslas galerijas, kā arī papildinājies mūzikā – tostarp pie Jurjānu Andreja Harkovā un Ludviga Bētiņa Maskavā. „Šis laiks,“ viņš raksta, „deva man jaunus spēkus ticēt mūžīgā skaistuma sapnim, kas manā pārliecībā ne ar ko nav samaināms, ne salīdzināms“ (Bremmers 1965: 31). Jau tolaik pamazām brieda lēmums nākotnē kļūt par mūzikas kritiķi, taču lielā atbildības sajūta raisīja arī šaubas:

„Mūzikas kritiķa darbs varbūt ir viens no viskomplicētākajiem pienākumiem muzikāli sabiedriskajā laukā. Pirms to izvēlējos, es ilgi domāju, vai man pietiks izturības plašo zināšanu iegūšanā. Un tomēr, saziņā ar Jurjānu Andreju un daudziem viņa laipniem norādījumiem, pacietīgi rokoties mūzikas zinātnisko rakstu krājumos, turoties estētiski-ētiskā robežā, vērtējot pamatus, ko mūzikai zinātne sakrājusi par komponistiem un viņu darbiem, kā arī sekojot Jurjānu Andreja kritikām avīzē „Južnij Kraj“, es izšķīros“ (Bremmers 1965: 37).

1919. gada 20. martā Bremmers no Pēterburgas devies atpakaļ uz Latviju. Rīgas Latviešu teātra direktors Pēteris Ozoliņš uzaicinājis viņu kļūt par Rīgas pilsētas Pārtikas valdes Izdalīšanas nodaļas vadītāju, kas sekotu ASV piešķirto produktu sadalei bezpajumtniekiem, bāreņiem un veciem cilvēkiem, kuri palikuši bez iztikas līdzekļiem. Pēc ASV palīdzības komitejas likvidēšanas veidojās citas Sociālās apgādības iestādes, un Mārtiņš Bremmers turpināja tajās savu humāno darbu. Līdztekus viņš sekoja arī mūzikas norisēm un ar pseidonīmu *Maksis Brēms* pievērsās aktīvai kritiķa darbībai.

1945. gada 25. janvārī Mārtiņu Bremmeru apcietināja, inkriminējot naidīgu attieksmi pret padomju varu. Iemesls bija līdzdalība 1941. gada rudenī dibinātajā Tautas palīdzības organizācijā, kas uzturēja slimnīcas, sanatorijas un bērnudārzus, sniedza atbalstu komunistu terorā cietušajām ģimenēm un veidoja Baigā gada upuru kartotēku.

Par lietiskiem pierādījumiem *noziedzīgajā* darbībā tika atzīti divi laikrakstā *Tēvija* publicētie raksti par Tautas palīdzības organizācijas darbu un kādas Mildas Saulītes liecība, ka Bremmers viņu atļaidis no darba šajā institūcijā dēļ lojalitātes padomju varai. Kara tribunāls piesprieda Bremmeram desmit gadus ieslodzījuma Mordvijas soda nometnē, no kuriem piecus gadus nācās aizvadīt faktiski bez kādām cilvēka tiesībām. Pēc apelācijas iesnieguma saņemšanas Bremmera lieta skatīta arī 1946. gada 21. februārī Urālu augstākajā kara tribunālā, kur spriedums palicis nemainīgs<sup>2</sup>. Par šiem vissmagākajiem savas dzīves gadiem viņš rakstījis atmiņu grāmatu *Čekas važās*, kas diemžēl nav saglabājusies. 1955. gadā Bremmers atgriezies Latvijā, kur, pēc paša vārdiem, turpinājusies viņa garīgā trimda (Bremmers 1965: 48).

<sup>2</sup> Mārtiņš Bremmers. Latvijas Valsts arhīvs, Notiesāto personu fonds, 31. lieta.

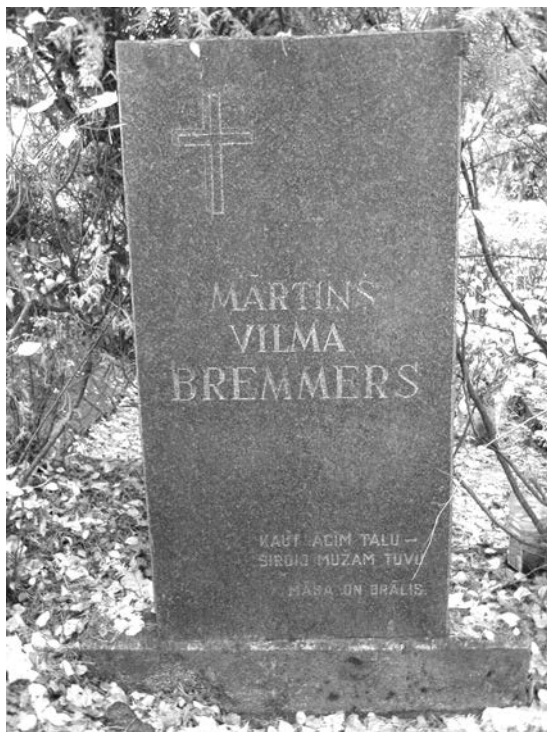
Mūža nogali kādreizējais mūzikas kritiķis pavadījis Mārupē, mājās ar poētisku nosaukumu *Ziedu klēpis*. Viņš cīnījies ar ieslodzījumā saņemto veselības problēmām, līdz 1968. gada 6. aprīlī noslēdzies viņa dzīves ceļš. Mārtiņš Bremmers atdusas Mārupes kapu kalniņā.

### Bremmera radošā darbība

#### Vispārējās aprises

Mārtiņš Bremmers sevi radoši apliecinājis vairākās jomās: viņš zīmējis vāku skolotāja, rakstnieka, mūziķa un dziedātāja Eduarda Ramata (pseidonīms *Eduards Lejgalietis*, 1888–1983) noveļu un skiču grāmatai *Dzīves ēnā* (Ramats 1914), interesējies par Latvijas senvēsturi un sarakstījis vēsturisku teiksmu *Jersikas karalis Visvaldis* (1940), skatu spēli trīs cēlienos *Zemgales karalis Viesturs un kauja pie Daugmales: Vesthards Rex Semigallum* (1942), skatuves spēli trīs cēlienos, četrās ainās ar pēcvārdu *Libijas ķēniņš Kaupo un tautas varone Vaidava* (1944),

atmiņu grāmatas. Bremmers ir arī dzejas krājuma *Jūtu pārdzīvojumu ēnas* (1945–1958) autors. Visi šie darbi palikuši rokrakstā un šobrīd glabājas Rakstniecības un mūzikas muzejā. Tāpat pēc dažām līdz muzejam nonākušām nošu lapām var spriest, ka Bremmers izmēģinājis roku arī kompozīcijā: piemēram, 1929. gadā tapusi literatūrvēsturniekam Alfrēdam Gobam (1889–1972) veltīta kordziesma *Meža vīriņš* ar Raiņa tekstu.



4. attēls. Mārtiņa Bremmera (Makša Brēma) un viņa māsas Vilmas kapa piemineklis Vecajos Mārupes kapos.  
Foto – Inese Žune



*Alfrēdam Gobam, Mārtiņam Bremmeram, Jēkabam Graubiņam*  
Viegli, jāsung!

**Meža vīriņš.**  
(Teksts Raiņa.)

Mūz. M. Bremmera - Brēma  
1929. g.

*mf* le - nāc ma - nā sē - ti - pā, za - las va - las ap - lo - kā,  
*mp* Es - tev slā - pes dzē - si - nā - šu, me - dus ra - sas bi - ķe - ri - ūem.  
*p* Sū - nas klā - šu at - du - sēt ma - go - ni - šu pa - la - dzi - gu.

Es - tev cel - šu mel - dru krē - šlu, pū - pē - di - ša spil - ven - ti - gu,  
Sēc - šu te - vim pa - vē - ni - ti, za - la zel - ta la - pi - pūm.  
Spā - rits glā - žu spār - ni - ūie - mi, vel - gu vē - ju vē - di - nās.

5. attēls. Mārtiņa Bremmera (Makša Brēma) kordziesma *Meža vīriņš* ar pašrocīgi rakstītu veltījumu Alfrēdam Gobam. Glabājas Rakstniecības un mūzikas muzejā, inventāra nr. 710186

Poētiska izteiksmes forma, īpaši dzīves nogalē, Bremmeram bijusi ļoti raksturīga. Arī saviem draugiem viņš itin bieži rakstījis veltījuma dzejoļus. Piemēram, Jēkabam Graubiņam veltītas šādas vārsmas:

„Balti mākoņi  
Sapņu baloži  
Lido plašā debess jūrā,  
Nesot gara dailes slāpes.

Sapņu baloži  
Mīļie mākoņi  
Mēta tavas dzīves pūrā  
Dailes mirdzumu un sāpes.

Klusi noliecies,  
Sirdī priecājies:  
Kāda harmoniska vija,  
Tava mūža melodija”.

*Mīļie mākoņi  
Jēkabam Graubiņam  
1958. g. 16. aprīlī.*

*Balti mākoņi,  
Sapņu baloži,  
Lido plašā debess jūrā,  
Nesot gara dailes slāpes.*

*Sapņu baloži,  
Mīļie mākoņi,  
Mēta tavas dzīves pūrā,  
Dailes mirdzumu un sāpes.*

*„Klusi noliecies,  
Sirdī priecājies:  
Kāda harmoniska vija,  
Tava mūža melodija”.*

*M. Bremmera.*

6. attēls. Mārtiņa Bremmera (Makša Brēma) dzejolis – veltījums Jēkabam Graubiņam 1958. gada 16. aprīlī, 72. dzimšanas dienā. Glabājas Rakstniecības un mūzikas muzejā (bez inventāra nr.)

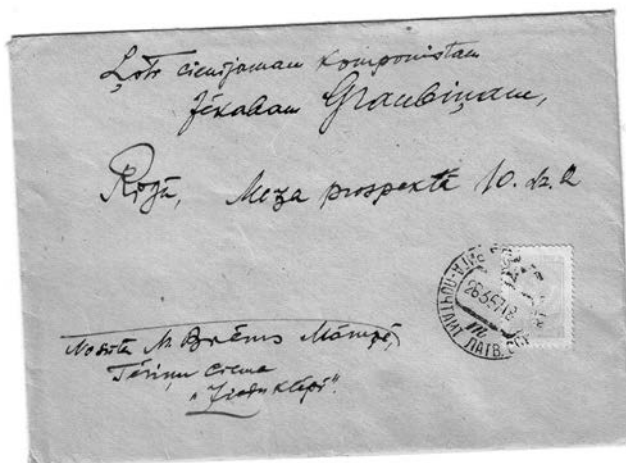
Jēkaba Graubiņa personā Bremmers saskatījis sev gara radnieku: abus vienojis arī izsūtīto liktenis un latvietības izjūta. Atgriezies no izsūtījuma, Mārtiņš Bremmers atkal kļuvis par aktīvu koncertapmeklētāju un pēc Graubiņa etnogrāfiskā uzveduma *Saulgrieži* noskatīšanās vēstulē viņam rakstījis:

Mīlo Jēkab!

Pēc divi gadu, kopš atkal esmu mājās pirmo reizi biju laudis kur man sūdzēja, kas man lasīdējas jaunā skatuiskā vēstulē "Richarda Jaquere" "Nobeldingu grāmētē pirmizrāde atgriezās. Kad latviski atpēcē kā arī "Saulgriežu" pirmizrāde notika 17. 18 un 19. martā, st. kas negādāt lietot bet kasī pārdarīja, ka mans ir pārdarījis. Varot vēl darīt uz 19. martā. Nodrošināju, ko nu es biju sūtījis, un labu pūcēt, kad savos "Saulgriežu" atkal uz gala? Jaunumsotāte, es atvairījos, bet tēve ar savu apņema un droši šis no domāja, do tas lauru vēstis to saprāt par izādē, mīcīti pārdarījis, no manim un tēca: "Ja, ja, 19. lēis sūtījis, un arī jals!" Un tā atļauja kopā man bye cā.

Jāgan, "Saulgriežu" izādē ierados kā vecs skatuisku lietu dārznieks - karstu sirdi, dzīvespriecīgu skatu. Tātāt, ka skatāmais dzīves ir tik jauns, jo vairāk tādēļ, patlams par ņem lieta ar tā amata spēris - kīto. Ar manku vērojam. Noveini launē manim spēris jaunumsotātes pilnsums. Tie tēca, no kēstīstot, cas mīcīstāns uz skaidru pēdē, kuzos ka mīcīstāns tālā pēdē pil "Saulgriežu", ka man pūcēt, lai tās pūcētām atvairīstā.

„«Saulgriežu» izrādē ierados kā vecs skatuves lietu dārznieks – karstu sirdi, dzīvespriecīgu skatu. Zinot, ka skatāmais dārzs ir tik jauns, jo vairāk tādēļ mīlams, paņēmu līdz arī sava amata šķēres – kritisku vērošanu. [...] Esmu ļoti priecīgs par uzveduma ideju un tās realizēšanu. Tāpat jāpriecājas par jaunajiem entuziastiem. Kas tik kuplā skaitā izgājuši meklēt patiesu skaistumu, ko dzīvē tik maz sastopam [...]. Jau daudzus gadus pazīstu Tevi kā patiesu mūziķi ar latvisku sirdi, tālab ļoti priecājos par jauniem panākumiem, kas uzzied «Saulgriežos»“ (Brēms 1957: 1).



7. attēls. Mārtiņa Bremmera (Makša Brēma) vēstule Jēkabam Graubiņam 1957. gada 20. martā (1. lapa un aplokсне). Glabājas Rakstniecības un mūzikas muzejā (bez inventāra nr.)

### Mūzikas kritiķa veikums

Mārtiņa Bremmera nozīmīgākā radošās darbības joma neapšaubāmi ir mūzikas kritika. Viņa veikums šajā laukā ir apmēram 2500 publikācijas, un viņš pats par tām raksta:

„Brīvās Latvijas laikā, no 1920. līdz 1940. gadam, tiku pie savas sirds gaišā prieka – dzīvoju mūzikā. Diendienā klausījos labu mūziku, rakstīju mūzikas kritikas, gan Rīgas latviešu avīzēs, gan *Latvju Grāmatā*. 1940. gadā, komunistiem ienākot, latviešu presi slēdza un tad es mūzikas kritiķa darbu pārtraucu. 20 gados sarakstītās kritikas apkopāju desmit sējumos<sup>3</sup>. Par pēdējiem pieciem gadiem (1936–1940) sakopota kritiku izlase ar kopēju nosaukumu *Meklējumi un maldī*“ (Bremmers 1965: 47).

Uz Bremmeru jeb Maksi Brēmu pilnībā var attiecināt viņa amatbrāļa Jāņa Cīruļa vārdus par mūzikas kritiķiem starpkaru perioda Latvijā; tie lasāmi Cīruļa atmiņu grāmatā *Muzikanta piezīmes*:

<sup>3</sup> Septiņi no šiem krājumiem glabājas Rakstniecības un mūzikas muzejā, inventāra nr. p118051–p118057.

„Latviešu mūzikas kritiķis savā centībā bijis tiešām nenogurdināms. Kur un kādos sarīkojumos viņš gan nav redzēts sēdam. Šovakar viņš, teiksim, gardinās ar Orlova, Hubermaņa vai Kreislera augsto mākslu, rītu atgaiņājas no aplamām notīm kāda iesācēja koncertā, bet parīt seko kādas labdarības biedrības mūzikas raibumiem vai korītim, kas dziesmu sāk C dūrā un nobeidz A dūrā. [...] Tā nu šis piektās rindas bruņinieks sēdēja un klausījās, reizēm pacilāts, aizgrābts, reizēm skumīgs, garlaikots un pagalam izmisis. [...] Tomēr savu galveno uzdevumu – celt mākslā apdāvinātos un drošos, drošināt bailīgos un pazemīgos, savaldīt pārgalvīgos, šaut iedomīgos un diletantus, mūsu mūzikas kritika ir veikusi“ (Cīrulis 1961: 99).

Bremmers izteicies, ka mūzikas kritiķim jā māca arī klausīties mūziku un jāprot dzirdēto skaidrot, izsaucot emocionālu pārdzīvojumu. Viņaprāt, kritika var būt divējāda: tā var analizēt vai radīt (Bremmers 1965 : 41). Spriežot pēc paša Bremmera rakstības stila, viņš par prioritāti nepārprotami uzskatījis otro aspektu. Šī kritiķa izteiksmes veids ir krāšņš, poētisks, epitetiem bagāts; nereti lasītāja acu priekšā tiek uzburta vesela aina. Piemēru vidū ir fragments no raksta izdevumā *Latvijas Kareivis* 1931. gada 28. oktobrī:

„Biju koncertā, kur miesās iespaidīgas dāmas jūsmoja par lēto pārtiku Rīgā un tik stipri sarunājās, ka man negribot bija jādzird spriedumi par koncertantam pasniegtām mantām, ko sanesa pilnu skatuvi. Trīs kurvji ar āboliem, vīnogām, banāniem. (Vienā ar braši paceltu galvu sēdēja pudele.) Dažādas kastītes un kastes (viss tas nemaz nemaksājot dārgi). Vidējā kastē esot barometrs, bet lielākā – galošas. Ap saiņiem un kurvjiem grieztas puķes, podos augošas krizantēmas. Tas tik bija koncerts; skatuve kā delikatesu veikals!“ (Brēms 1931)

43

Vai arī cits izteikums šajā pašā laikrakstā 1926. gada 8. augustā:

„Rīgas ziedošais centrs, Vērmaņa dārzs ir kā brīnumkauss, no kura pēc patikas var baudīt puķu smaržu reibinošo eleganci [...]. Sākot no rožu grupām līdz ledus puķītēm, ik zarā, liekas, notiek ziedu sacensība – vairāk un skaistāk ziedēt. Cilvēki bieži paiet garām to neievērodami, tāpat kā to neredz dārzā koncertējošā simfon. orķestra vadītājs Reidnics, kas orķestra atskaņojumos rāda bālu pačalošanu b e z z i e d o š a s p i l n s k a n ī b a s u n a i z r a u t ī b a s “ (Brēms 1926b).

Bremmers savās publikācijās ir aizrautīgs, kaismīgs latvietības un latviešu mūzikas aizstāvis. To apliecina, piemēram, viņa sirsnīgie un priekpilnie vārdi par dziesmu svētkiem, kas lasāmi 1926. gada 11. aprīlī laikrakstā *Latvijas Kareivis*:

„Tautas daiņu gars arvienu vēl stiprs, to nevar nomākt sīkie ikdienas aprēķini. Mūsu tautas dvēsele ir dziļi skaista, viņas bēgļu gaitās asarotās stīgas izskanējušas. Plaukstošās dzimtenes saulainos krastos latvietis realizē savus sendienu baltos sapņus. [...] to mums rāda sajūsma, ar kādu visi gatavojas uz nākošiem tautas skaistākajiem svētkiem, p a r g o d u m ū s u d z i e s m a i “ (Brēms 1926a).

Jūsmīgi un atzinīgi šis recenzents raksturojis Alfrēda Kalniņa un Jēkaba Graubiņa daiļradi; arī šo komponistu mūzikas apskatā viņš īpaši uzsver latvietības un tautiskuma idejas:

„Latviju bagātīgi pieskandinājusi Kalniņa mūza [..]. Bagāts ne ar zeltu un varu, bet dvēseles skaņu pērlēm, kas ar savu mirdzu rotā mūsu kultūras jauno ceļu. Latvijas skaņu māksla vēl ir bārenīte, lai viņa būtu droša kultūras ceļā; ir vajadzīgs iedvesmotājs un neatlaidīgs balstītājs, kāds bija Alfrēds Kalniņš“ (Brēms 1927b).

„Tiklīdz ko Graubiņš pieskaras tautasdziesmai, tūlīt jūtam, ka viņš pārnāk savās mājās. Nav nevienas paviršas dziesmiņas, nevienas takts, ko Graubiņš nebūtu mīlējis kā savu bērnu, ko nebūtu glāstījis ar svētošu roku, pirms pavada atpakaļ tautā“ (Brēms 1936).

Savukārt citam komponistam, Baumaņu Kārlim, Bremmers veltījis plašāku apcerējumu 102 lappušu apjomā. Tā ir grāmata *Mazi vārdi lielai dzīvei. Pārdomas un piezīmes par Baumaņu Kārli*, kas 1938. gadā izdota Rīgā, Oto Krolla apgādā.

Parasti sirsnīgais un jūsmīgais kritiķis savos vērtējumos tomēr reizēm varējis kļūt visai ass, jo bijis pārliecināts, ka kritikas uzdevums ir arī „uzstāties pret nevēlamām parādībām mākslā, vērot un veicināt tikai vērtīgas mākslas plaukšanu“ (Brēms 1930b). Tā, piemēram, vienā no recenzijām viņš asi un kodīgi vērtējis viesvijolnieka Leo Strokova koncertu Konservatorijas zālē 1927. gada 20. maijā:

„Ir nepiedodama nekaunība laist „koncertēt“ šādam ārzemniekam, kurš mūzikas ziņā ir tik lēverīgi paviršs, ka pat instrumentu kārtīgi neuzskaņo. Klausīties viņa spēli bij īsta dzirdes inkvizīcija. Siki sausais tonis bez plūduma, ar neestētiski grūstiem glissando, plēsīgiem akcentējumiem un forsējumiem, brīžiem sniedza skaņu tipisku gaudošānu. Dubultoni bez izņēmuma netīri, pasāžas sadzītas gubu gubās, ne ritma, ne loģikas, bez muzikāla prāta un apdoma“ (Brēms 1927a).

Nereti recenzents visai skarbi vērsies pat pret vispārārtītiem Latvijas mūziķiem:

„Ir netaisni mākslas kritikā meklēt tikai slikto, mazvērtīgo, bet tikpat nepielaižami ir, ja rūdīts mūziķis nesagatavojies stājas publikas priekšā. Ja Ādolfs Mecs līdztekus pedagoģiskajam darbam rīko koncertus, tos jāsaģatavo nopietnāk nekā to dzirdējām nupat Konservatorijā. [..] šķiebās intonācija, dubultoni, bez stila pārskatāmības, skaidrības, saburzīts priekšnesums“ (Brēms 1930c).

„Uz klaigāšanu ved dziedātgribētājus valsts konservatorijā kāds Korrado [Federiko Korrādo, Latvijas Konservatorijas pedagogs – I. Ž.]. Viņš jau trešo gadu niekojas ar pašslavināšanu par „del belcanto Italiano“ dziedāšanas meistaru. [..] Vienpusīgi dresējot tikai toni, dzenot augšējā reģistrā, Korrado visiem saviem audzēkņiem, kas ilgāki dzied pie viņa, ieplēš tembru; tas pieņem sausu, kokainu nokrāsu, trenēšanas mehānika nokauj kultūru. K. debitanti sniedza tikai saraustītas skaņu drumstalas, nedzirdējām neviena izprasta noslēgta dziedājuma, izņemot Bajāres, kura savu no dabas nostādīto skaisto balsi pirms mācīšanās pie K. bija jau krietni izglītojusi“ (Brēms 1930d).

„Apdāvināta spēlētāja un rakstītāja ir Lūcija Garūta, bet viņas rakstiem nav vadošas līnijas, satura skaidrākas izteiksmes: skaņas kaut kur atsitas, drūp, pazib plankums pēc plankuma, apdziest – it kā nekas nebūtu dzirdēts. Ar neskaidru nojautu tā tver pēc impresionistiskām vizijām, bet tvēriens paliek gaisā, visu laiku iespaidis, ka skaņas risinājumam nav kur atbalstīties“ (Brēms 1926c).

„Arveds Norītis pēc garāka starpbrīža atkal koncertēja Konservatorijas zālē. Viņa vijole skan teicami; liels, kupls tonis, droša, dziedošā kantilēna, noteikta frāze; kā sudraba kalumā līst teikumu rindas ar dinamisko gradāciju maiņām, ņirb ritmu raibums un tehniskās izdomas vieglums, bet neiedegas emociju dziļākas kvēles, nereibina spēles siltums. Tā vien liekas, ka Norīša „zelta“ pirksti raisa kristāla straumes, kas mirdz un vizuļo, bet nesilda“ (Brēms 1932).

Tai pašā laikā Bremmers patiesi priecājies par katru komponistu vai atskaņotāju, kurā sajutis īstu talantu un nesavtīgu ziedošanos mūzikai. *Latvijas Kareivja* 1930. gada 5. marta numurā viņš raksta par pianista Robēra Kazadezī (*Robert Casadesus*) vieskoncertu:

„Baltas rozes saņēma Roberts Casadesus savā koncertā Nacionālajā operā. Kā šīs rozes tīra, balta, reibinoša aroma pilna ir Casadesusa spēle. [...] tik daudz kulturela smalkuma, garīgas aristokrātijas sen nebijām jutuši uz koncerta estrādes“ (Brēms 1930a).

Savukārt poļu komponista Karola Šīmanovska (*Karol Szymanowski*) kompozīciju vakaru Latvijas Konservatorijā Bremmers 1927. gada 13. decembra laikrakstā *Latvijas Kareivis* raksturo šādi:

„Liels talants vienmēr izceļas ar māksliniecisku gatavību, to redzam arī pie Šīmanovska. Dziļa individualitāte, emocionāla izsmalcinātība visīstākā nozīmē. Neraugoties uz stilu un virzienu, viņa māksla vienmēr izjūtu balsfīta, izteiksmē vērtīgi saistoša, tādēļ, ka tā nav darināta, bet radīta“ (Brēms 1927c).

\* \* \*

Raksta noslēgumā gribētos citēt komponista un mūzikas kritiķa Jēkaba Graubiņa vārdus, kas lasāmi viņa vēl nepublicētajās piezīmēs *Mana laika sejas*. Šī teksta III burtnīcā 1957. gada 20. maijā viņš raksta:

„Maksis Brēms palicis tas pats vecais jūsmotājs par mākslu un māksliniekiem, kas bija agrāk. Sarakstījis tagad daudz jūsmīgu, bet neskaidru un daudzvārdīgu dzejoļu par savām pārdomām un izjūtām. Ideālists caur un caur: attieksmē pret sadzīvi, politiku, reliģiju, ētiku, mākslu utt. Bet man mūžam paliek iespaids no viņa kā no cilvēka, kurš visu skata kā caur pabiezu miglu: skata, skata, bet neko nesaredz skaidri, kādēļ ļoti bieži maldās un kļūdās. [...] Ar visu to Brēms kā nelabojams ideālists un jūsmotājs par visu labu un skaistu man ir simpātisks“ (Graubiņš 1957: 90–92).

Neskatoties uz šo Jēkaba Graubiņa kritisko piezīmi, tomēr jāatzīst, ka Bremmera rakstītais vairumā gadījumu sasaucas ar citu viņa spalvasbrāļu, tai skaitā paša Graubiņa recenzijās sniegto tā vai cita koncerta vērtējumu. Tas liecina, ka Bremmera teiktajam var uzticēties un viņa publikācijas par mūzikas norisēm Latvijā var sniegt patiesu to atspoguļojumu un vērtējumu.

Pats ticēdams mūzikas spēkam, Mārtiņš Bremmers atstājis vēstījumu, kas kā vadmotīvs vijas cauri visām viņa recenzijām: „Ar visu sirdi, līdz pat smalkākam nervam, lai runā tava mūzika, pat tad, ja tā runā bez vārdiem!...“ (Bremmers 1965: 40)

# MAKSIS BRĒMS AND HIS PLACE IN LATVIAN MUSIC CRITICISM IN THE 1920s AND 1930s

Inese Žune

## Summary

This paper is dedicated to one of the most active music critics in Latvian music history – Maksis Brēms (real name Mārtiņš Bremmers) who worked in this field from 1920 to 1940. One could read his name in the newspaper *Latvis*, the monthly periodical *Latvju Grāmata*, and almost every issue of *Latvijas Kareivis*, and that is why researchers often encounter his conclusions about music life at that time, though the character of the author remains unknown. Through the research of his character, we find vital new information about musical life and overall cultural-political tendencies during Brēms' life. The foundation of the paper is material about Brēms which is stored in the collection at the Literature and Music Museum in Riga – collections of his reviews, a few poems, as well his reminiscences of his own life and work. More material about Brēms' life were also found at the State Archives of Latvia.

The paper includes Brēms' life story (1891–1961), where, along with memories of childhood, professional work and the characteristics of his environment, particular attention is paid to the tragic end of his life – on January 25, 1945, Brēms was imprisoned on the charge of hatred of the Soviet regime – this was expressed in his participation in the autumn of 1941 founded People's Charity Organization, which helped maintain hospitals, sanatoriums, kindergartens, support for families that were victims of communist terror, and for maintaining an index of the victims of the Year of Terror (1940/41). The war tribunal sentenced Brēms to ten years in Mordovia Prison. After submitting his appeal, Brēms' case was reviewed on February 21, 1946 at the Ural High War Tribunal, where the verdict remained unchanged. Brēms wrote about these most difficult of his years in his book of reminiscences *Čekas važās* ("In the Clutches of the KGB"), which, sadly, has not made its way to us yet. In 1955 he returned to Latvia where, as he admits, he continues his spiritual exile. Brēms spent his final years in Mārupe, in a house with the poetic name *Ziedu klēpis* ("Lap of Flowers"). He struggled with health problems resulting from his imprisonment, until his life ended in 1968.

Along with his life story, the paper includes characterisations of Brēms' creative work in various fields – including composition and poetry, though the main focus is on his work in music criticism (altogether approximately 2500 publications). In the paper, they are discussed in the following respects:

- Publication style (often very poetic and romantic),

- His view of Latvian-ness in music (he strongly supported it, which correspond to the leading tendencies in cultural life at that time),
- Positive and negative aspects in Latvian music life (at Latvian as well as international artists' concerts) in Brēms' view.

Comments by Brēms contemporaries on his work are reviewed, among which are also critical notes. For example, the unpublished notes by composer Jēkabs Graubiņš *Mana laika sejas* ("Faces of My Era") [Volume III, May 20, 1957, stored at the Literature and Music Museum in Riga] say that the enthusiasm in this critic's expression often overshadows precision. Still, altogether the author of this paper concludes that Brēms' conclusions of musical life for the most part are in synch with the writings of other music critics. This confirms that one can rely on Brēms' notes and his publications of musical events in Latvia can provide a true reflection and evaluation of them.

### Literatūra un citi avoti

Boiko, Mārtiņš (2004). *Latviešu muzikoloģija/mūzikas zinātne. Vēsturiski kritisks pārskats* (URL: <http://lmic.lv/core.php?pageId=724>; pēdējoreiz atvērts 2014. gada 1. septembrī)

Bremmers, Mārtiņš = Maksis Brēms (1965). *Par sevi un savu darbu. Atmiņas (rokraksts)*. Rakstniecības un mūzikas muzejs (bez inventāra nr.)

Brēms, Maksis (1926a). Dziesmu svētkiem tuvojoties. *Latvijas Kareivis*. 11. aprīlis

Brēms, Maksis (1926b). Solistu vakars. *Latvijas Kareivis*. 8. augusts

Brēms, Maksis (1926c). Latvju modernistu vakars. *Latvijas Kareivis*. 19. oktobris

Brēms, Maksis (1927a). Ar mūzikas Švaukstu [..]. *Latvijas Kareivis*. 22. maijs

Brēms, Maksis (1927b). Alfrēds Kalniņš. *Latvijas Kareivis*. 15. oktobris

Brēms, Maksis (1927c). Karola Šīmanovska kompozīciju vakars. *Latvijas Kareivis*. 13. decembris

Brēms, Maksis (1930a). Baltas rozes [..]. *Latvijas Kareivis*. 5. marts

Brēms, Maksis (1930b). Sproģu Jūlijs. *Latvijas Kareivis*. 6. aprīlis

Brēms Maksis (1930c). Ir netaisni [..]. *Latvijas Kareivis*. 29. oktobris

Brēms, Maksis (1930d). Uz klaigāšanu [..]. *Latvijas Kareivis*. 30. novembris

Brēms, Maksis (1931). Augļi, pudele, barometrs un galošas. *Latvijas Kareivis*. 28. oktobris

Brēms, Maksis (1932). Arveds Norītis. *Latvijas Kareivis*. 2. marts

Brēms, Maksis (1936). Jēkaba Graubiņa dziesmas. *Latvijas Kareivis*. 5. maijs

Brēms, Maksis (1957). Vēstule Jēkabam Graubiņam. 1957. gada 20. marts. Rakstniecības un mūzikas muzejs (bez inventāra nr.)

Brēms, Maksis (1958). *Balti mākoņi* [..]. Veltījumdzejolis Jēkabam Graubiņam. 16. aprīlis. Rakstniecības un mūzikas muzejs (bez inventāra nr.)

Cīrulis, Jānis (1961). *Muzikanta piezīmes*. Toronto: Literatūra

Graubiņš, Jēkabs (1957). *Mana laika sejas*. 3. burtnīca (rokraksts). Dainas Graubiņas fonds. Rakstniecības un mūzikas muzejs (bez inventāra nr.)

Mārtiņš Bremmers. Latvijas Valsts arhīvs, Notiesāto personu fonds, 31. lieta

Ramats, Eduards (1914). *Dzīves ēnā*: noveles un skices. Rīga: Blāzmas



# SIMFONISKĀ MŪZIKA LATVIJAS NACIONĀLAJĀ OPERĀ STARPKARU PERIODĀ

Terēze Zībete-Ijaba

Eiropā veidojoties modernām nacionālajām valstīm, par vienu no galvenajām to kultūridentitātes izpausmēm kļuva operteātris. Augstu autoritāti šī institūcija iekaroja jau 19. gadsimtā lielākajās kultūras galvaspilsētās (Vīnē, Parīzē, Berlīnē), un arī pēc Pirmā pasaules kara jaunizveidotajās Eiropas valstīs operteātris bija būtisks valsts prestiža objekts. Jau drīz pēc Latvijas Republikas neatkarības proklamēšanas (1918) par vienīgo opermākslas centru mūsu zemē kļuva Nacionālā opera (turpmāk LNO), un visā starpkaru periodā tā bija Latvijas mūzikas institūcija *par excellence*.

Simfoniskā orķestra attiecības ar operu ir muzikoloģijā bieži skarta tēma. Vairāki pētnieki, viņu vidū Pauls Bekers monogrāfijā *The Story of the Orchestra (Stāsts par orķestri; Bekker 1936)*, Džons Spicers un Nīls Zaslavs monogrāfijā *The Birth of the Orchestra. History of an Institution, 1650–1815 (Orķestra dzimšana. Institūcijas vēsture, 1650–1815; Spitzer, Zaslav 2004)*, atklāj, kā tai vai citā laikmetā un kultūrā operteātra orķestri uztvēruši klausītāji, kādas metaforas izmantotas tā raksturojumos. Šie autori detalizēti aplūkojuši simfoniskā orķestra kā patstāvīgas institūcijas *emancipāciju*, pamazām iegūstot arvien lielāku neatkarību no operas un vokāli simfoniskajiem žanriem. Viena no atziņām, kas caurvij minētās monogrāfijas un svarīga arī LNO orķestra izpētes kontekstā: simfoniskais orķestris operteātrī veidojies kā pavadītāj kolektīvs un saikne ar šo funkciju joprojām ir visai cieša. Tomēr vienlaikus simfoniskā orķestra attīstības vēsture atspoguļo centienus apliecināt tā institucionālo patstāvību un neatkarību.

Pētniece Katrīna Tinleja Rorera rakstā par simfoniskā orķestra lomu operteātrī konstatē, ka savas attīstības pirmajā pusotrā gadsimtā (17. gadsimtā un 18. gadsimta pirmajā pusē) šāds orķestris nebija autonoma koncertorganizācija un nodarbojās gandrīz vienīgi ar skatuves darbu pavadīšanu (Rohrer 1986: 309). Jāatzīst, ka arī LNO orķestra repertuārā simfoniskā mūzika neieņēma nozīmīgu vietu uzreiz. Tas notika vien pamazām, tomēr joprojām saglabājot ciešu saikni ar opermūziku. Operteātru simfoniskajos koncertos atskaņotās operārijas, baletsvītas un uvertīras veido neatņemamu simfoniskā repertuāra daļu visā pasaulē. Arī citi operfragmenti bieži kļūst par simfoniskās mūzikas vērtībām: jau Kārļa Marijas fon Vēbera *Buroju strēlnieka (Der Freischütz)* 2. cēliena 4. ainā *Vilku grava* orķestris dažviet patstāvīgi pilda skatuves darbības ilustratora funkciju. Savukārt Riharda Vāgnera operās orķestris no fona veidotāja pats pārvēršas par stāstītāju. Piemēri ir koncertos bieži atskaņotie Vāgnera operu fragmenti *Zīgfrīda ceļojums pa Reinu (Dievu mijkrēslis)*, *Izoldes mīlasnāve (Tristans un*

*Izolde*), kā arī opermūzikas materiālā sakņotā simfoniskā poēma *Zigfrīda idille* un citi darbi. Ietekmei bijis arī pretējs raksturs: vairāki ievērojami simfoniskie opusi vēlāk pārtapuši muzikālā teātra darbos. Piemēram, Nikolaja Rimska-Korsakova simfoniskā svīta *Šeherezade* (1888) 1910. gadā Parīzē iestudēta kā patstāvīgs baletuzvedums Mihaila Fokina horeogrāfijā. Līdzīgu pārvērtību piedzīvojušas arī divas 20. gadsimtā tapušas latviešu klasiķu simfoniskās svītas: Jāzepa Vītola *Dārgakmeņi* (1924/1961<sup>1</sup>) un Pētera Barisona *Ziedu vija* (1937 /1962, 1965<sup>2</sup>).

<sup>1</sup> LPSR Valsts akadēmiskajā operas un baleta teātrī *Dārgakmeņi* piedzīvoja pirmizrādi 1961. gadā, Helēnas Tangijevas-Birznieces horeogrāfijā, bet jau iepriekš – 20. gadsimta 20. gados – svītas mūzika tika izmantota Beatrises Vigneris Ritmoplastikas skolas audzēkņu iestudējumos.

<sup>2</sup> Barisona simfoniskā svīta 20. gadsimta 60. gados piedzīvoja pat divus horeogrāfiskus iestudējumus – vispirms Rīgas Muzikālās komēdijas teātrī (1962) ar nosaukumu *Puķu svīta* un drīz pēc tam (1965) LPSR Valsts akadēmiskajā operas un baleta teātrī.

Simfoniskās mūzikas institucionāla piesaiste operateātriem arvien rosinājusi savdabīgu mijiedarbi starp teātru uzvedumiem un *tīri* simfoniskiem koncertiem. Operateātri institucionālā skatījumā lielākoties ir visai sarežģītas, kā arī dārgi uzturamas struktūrvienības, un simfoniskā mūzika tajās parasti neatrodas priekšplānā. Tā atbilst pavisam citiem mākslinieciskajiem un materiālajiem *imperatīviem* nekā patstāvīgā simfoniskā kolektīvā vai radiofona orķestrī:

- operateātra orķestra pamatfunkcija ir līdzdalība operu un baletu uzvedumos;
- operateātra orķestris ir atkarīgs no operateātra institūcijai atvēlētajiem finanšu līdzekļiem, kas nepieciešami, lai uzturētu opernamu un visu skatuves aprīkojumu.

Taču pieminētie *imperatīvi* nav traucējuši LNO rast veiksmīgu simbiozi starp orķestra pavadītājfunkciju un simfonisko muzicēšanu. Teātra darbība 20. gadsimta 20.–30. gados to spoži pierāda. Jau LNO dibinot, tās statūtos bija minēts pienākums ne vien iestudēt operizrādes, bet arī dzin piedalīties koncertos (*Noteikumi par Nacionālo operu* 1919). Tas nozīmēja, ka LNO, saskaņā ar dibinātāju ieceri, nedarbojās vienīgi kā teātris, bet arī kā koncertorganizācija, un vispirms – simfonisko koncertu organizētāja. Šis uzdevums pildīts visā LNO pastāvēšanas gaitā, lai gan ar dažādu intensitāti un sekmēm. Simfonisko koncertu loma LNO darbībā ne vienmēr bijusi vienlīdz liela, tomēr šādi koncerti kļuva par spilgtām lappusēm starpkaru perioda Latvijas mūzikas dzīvē. Diriģentu Teodora Reitera, Emīla Kupera, Jāņa Mediņa, Leonīda Vīgniera u. c. vadībā tajos atskaņota augstvērtīga simfoniskā mūzika gan ar pašmāju mākslinieku, gan izcilu ārzemju viesu piedalīšanos.

Operateātra kā institūcijas attiecības ar savu simfonisko orķestri starpkaru perioda Latvijā ir veidojušās situācijā, kas būtiski atšķiras no vairāku ārzemju autoru raksturotā Rietumeiropas konteksta 17.–19. gadsimtā (Bekker 1936; Rohrer 1986; Spitzer, Zaslav 2004), tomēr dažā ziņā vērojamas paralēles. Vispirms, operateātra simfoniskajam orķestrim nepārtraukti nācās apliecināt savas tiesības, *cīnīties* par iespējām rīkot patstāvīgus simfoniskos koncertus. Otrkārt, līdzās zināmam antagonismam bija vērojama arī operateātra un tā orķestra savstarpēja bagātināšanās – tā labvēlīgi ietekmēja gan repertuāra izvēli, gan LNO tēlu sabiedrībā kopumā.

LNO priekšteces – Latvju operas – darbības sākums 1918. gada latviešu presē tika izziņots divreiz: 15. septembrī un 15. oktobrī. Pirmajā no šiem datumiem notika nevis operizrāde, bet tieši s i m f o n i s k ā s mūzikas koncerts<sup>3</sup>, par ko 1918. gada 9. septembrī laikrakstā *Baltijas Ziņas* lasāma šāda vēsts:

„Latvju operas atklāšana notiks [..] Latviešu pilsētas teātri [tagadējā Nacionālajā teātrī. – T. Z.-I.] ar lielu simfonisku koncertu. Aiz dažiem iemesliem operas izrādes vēl nevar sākt, tādēļ pagaidām rīkos simfoniskos koncertus“ (-ks 1918).

Tādējādi Latvju operas darbību 1918. gada rudenī ievadīja simfoniskās mūzikas koncerts, kurā Teodora Reitera vadībā izskanēja tikai latviešu komponistu darbi – Alfrēda Kalniņa *Dziesma par dzimteni un Svētku uvertīra* (veltījums politiķim, arī Latvju operas mecenātam Andrejam Frīdenbergam), Jāzepa Vītola simfoniskā uvertīra *Sprīdītis* un tautasdziesmu apdares, kā arī Jāņa Mediņa un Jāņa Zālīša solodziesmas Malvīnes Vīgneres-Grīnbergas un Paula Saksa interpretācijā (Čeže 2008: 22). Izceļot savas pastāvēšanas dziļāko motivāciju – veicināt latviešu publikas mūzikas gaumes izkopšanu, 1918./1919. gada sezonas programmā tika iekļauts simfonisko koncertu cikls Latvju operas diriģenta Reitera vadībā: sešus koncertus bija paredzēts vēlīt klasikai, atlikušos sešus – laikmetīgajai mūzikai (Čeže 2008: 22).

Kopš 1919. gada 23. janvāra operas trupa darbojās bijušā Rīgas Pilsētas 1. teātra (vēlākajā LNO) ēkā, un februārī boļševiku varas iestādes piešķīra tai Padomju Latvijas operas nosaukumu. Taču jau augustā, nostiprinoties Kārļa Ulmaņa valdībai, jaunā institūcija tika pārdēvēta par Latvijas Nacionālo operu. Tiesa, juridiski šis prestižais nosaukums stājās spēkā vien 1922. gadā, kad Ministru kabinets apstiprināja jau iepriekš pastāvējušo LNO kā valsts operteātra statusu (*Latvijas Nacionālās operas statūti* 1922).

Pirmajos neatkarības gados Rīgas koncertdzīvē, arī simfoniskās mūzikas jomā, bija vērojams zināms panīkums. Mūzikas kritiķis Jēkabs Poruks par operas simfoniskajiem koncertiem rakstīja šādi:

„Simfoniskā mūzika līdz šim vēl nestāv uz drošiem pamatiem. Te jūtams itkā sastingums, salīdzinot ar citiem mūsu mūzikas novadiem. Simfoniskiem koncertiem ar labi sagatavotu un arī pietiekoši svaigu (tikai pietiekoši!) programmu ir gandrīz nejaušības raksturs pat galvas pilsētā, nerunājot par provinci. Kā agrāk, tā tagad šad tad pa koncertam sarīko operas orķestrs (lielākais un disciplinētākais Latvijā) vietējo un viesu diriģentu vadībā. Pirmos valsts pastāvēšanas gados šiem koncertiem piemita zināms svaigums, bija arī vairāk reālu ieguvumu, jutām zināmu trauksmi augšup. Vēlākos gados Operas (koncertu rīkotājas) darbība šinī virzienā itkā pagura, klausītājs, pa reizei piedzīvojot vilšanos un veltas gaidas, beidzot arī atsala“ (Poruks 1926: 43).

Šo *paguruma* tendenci ir iespējams konstatēt, arī vērtējot koncertu norises biežumu. 20. gadsimta 20. gadu vidū LNO orķestris, atšķirībā

<sup>3</sup> Savukārt 15. oktobrī Latvju opera pirmoreiz pulcēja skatītājus uz operizrādi – Riharda Vāgnera *Skrejošā holandieša* (*Klīstošais holandietis* – T. Z.-I.) iestudējumu.

no tā darbības pirmsākumiem (piemēram, 1918./1919. gada sezonas), rīkoja tikai divus simfoniskos koncertus gadā. Resp., operas darba specifikas un līdzekļu ierobežotā apjoma dēļ simfoniskā mūzika vairs īsti nepiederēja pie LNO darba prioritātēm. Līdz 1926. gadam simfoniskās mūzikas koncerti opernamā parasti notika pirmdienu vakaros, un mūziķi par līdzdalību tajos saņēma atsevišķu atalgojumu. Taču pēc LNO veiktajām administratīvajām reformām (1926) šāda līdzekļu piesaiste koncertu vajadzībām vairs nebija iespējama, savukārt spēlēt bez atsevišķas atlīdzības orķestra mūziķi nevēlējās. Turklāt LNO orķestra mūziķi stingri iestājās par pirmdienas kā nedēļā vienīgās brīvdienas saglabāšanu, līdz ar to ierobežojot simfonisko koncertu organizēšanas iespējas<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Pārskati par Nacionālās operas darbību 1930./31.–1932./33. sezonā. Latvijas Valsts vēstures arhīvs, 1632. fonds, 2. apraksts, 812. lieta.

Neraugoties uz tehniskām un organizatoriskām problēmām, LNO orķestra simfoniskie koncerti bieži kļuva par izciliem Latvijas mūzikas dzīves notikumiem. Atsevišķos gadījumos tie bija patiesi starptautiska mēroga koncerti, ar kuriem varētu lepoties jebkura Eiropas galvaspilsēta. Šajos koncertos piedalījās mākslinieki ar spožu starptautisku reputāciju. Viņu vidū izceļami pianisti Nikolajs Orlovs (*Николай Орлов*, 1892–1964<sup>5</sup>), Klaudio Arravs (*Claudio Arrau*, 1903–1991), Francs Osborns (*Franz Osborn*, 1905–1955), Karlo Ceci (*Carlo Zecchi*, 1903–1984), Artūrs Šnābelis (*Artur Schnabel*, 1882–1951) un Artūrs Rubiņšteinis (*Arthur Rubinstein*, 1887–1982); vijolnieki Jans Kubelīks (*Jan Kubelik*, 1880–1940), Fricis Kreislers (*Fritz Kreisler*, 1875–1962) un Žaks Tibo (*Jacques Thibaud*, 1880–1953). Līdzās Latvijas diriģentiem simfoniskos koncertus vadīja vairāki pasauleslaveni mākslinieki, piemēram, Hermanis Ābendrots (*Hermann Abendroth*, 1883–1956) un Oto Klemperers (*Otto Klemperer*, 1885–1973). 1931. gadā Latvijas Nacionālajā operā notika Aleksandra Glazunova (*Александр Глазунов*, 1865–1936) godināšana; pats komponists 27. martā vadīja simfonisko koncertu un 31. martā diriģēja savu baletu *Raimonda*.

<sup>5</sup> Ši mākslinieka radošās personības grandiozo vērienu apliecina jau tas, ka viņš 1924. gada 17. aprīlī Rīgā vienā vakarā atskaņoja divu komponistu – Pētera Čaikovska (op. 23) un Aleksandra Skrjabina (op. 20) – klavierkoncertus.

LNO rīkotie simfoniskie koncerti **20. gadsimta 20. gadu pirmajā pusē** aptvēra pietiekami plašu un pārdomātu komponistu un solistu loku. Tika spēlēti daudzi orķestra *zelta repertuāra* darbi, piemēram, Johanna Brāmsa Ceturtā simfonija, Ludviga van Bēthovena Trešā, Septītā, Astotā, Devītā simfonija, Aleksandra Skrjabina Otrā un Trešā simfonija, kā arī tolaik jaunā Sergeja Prokofjeva *Klasiskā simfonija*. Starp koncertžanra paraugiem izceļams Edvarda Grīga Klavierkoncerts, Bēthovena Ceturtais Klavierkoncerts un Vijolkoncerts, Pētera Čaikovska Vijolkoncerts, Čaikovska, Skrjabina un Prokofjeva klavierkoncerti. Citus žanrus pārstāvēja Bēthovena uvertīras *Leonora* nr. 3 un *Egmonts*, Igora Stravinska baletsvīta *Petruška*, Riharda Vāgnera uvertīra operai *Nirnbergas meistardziedoņi*, Riharda Štrausa simfoniskā poēma *Nāve un apskaidrība*, Čaikovska simfoniskā poēma *Frančeska da Rimini* un Anatolija Ļadova simfoniskā glezna *Apburtais ezers*.

Jāatzīmē dažas tālaika kontekstā sevišķi novatoriskas programmas. Piemēram, 1923. gada 1. februārī notika jaunās itāļu simfoniskās mūzikas vakars, kurā Atilio Brunjoli (*Attilio Brugnoli*, 1880–1937) LNO orķestra pavadībā spēlēja solopartiju savā Klavierkoncertā; skanēja arī Spartako Kopertīni (*Spartaco Copertini*, 1879–1952) divas *Mazās poēmas* (*Poemetti*), Ildebrando Piceti (*Ildebrando Pizzetti*, 1880–1968), Arnaldo Furloti (*Arnaldo Furlotti*, 1880–1958) u. c. autoru darbi (Zālītis 1923).

1925. gada 8. janvārī operas simfoniskais orķestris poļu diriģenta Gžegoža Fitelberga (*Grzegorz Fitelberg*, 1879–1953) vadībā spēlēja Artura Onegēra *Pacific 231*, kas neapšaubāmi bija latviešu publikas uztverē visai neparasts un moderns, Rīgai strauji tuvojošās urbanizācijas iedvesmots opuss – turklāt sacerēts pavisam nesen (1923!). Interesanta ir latviešu mūzikas kritiķu reakcija uz šo notikumu. Jēkabs Graubiņš dalās pārdomās laikrakstā *Latvis*:

„Autors sakās attēlojis šajā darbā iespaidu no modernās lokomotīves gaitas. Klausītājs, turpretim, tiek pavedināts uzņemt šo mūziku kā šādas lokomotīves gaitas un trokšņošanas atdarināšanu: elšana gaitas sākumā, gaitas pakāpeniska paātrināšanās, svilpieni, šņākoņa, sliežu klaboņa un beigās apstāšanās. Trokšņu imitācijai lietoti rafinēti skaņu skarbumi, tonalitāte dabīgi ignorēta, melodika reducēta līdz rudimentam, ritmika ārkārtīgi sarežģīta. [...] Nu uzmācas jautājums: vai tādai lokomotīves atdarināšanai bija pareizi izvēlēties smalko, izteiksmīgo simfoniskā orķestra aparātu? Kamdēļ tādiem smalkiem jūtu, noskaņu un nokrāsu instrumentiem kā vijolei, obojai, mežragam un citiem, likt atdarināt nejdzīgus trokšņus? [...] Es pielaižu tādu Pacifiku kā muzikālu joku, bet tajā pašā laikā sajūtu to kā pazeminājumu simfoniskam orķestrim“ (Arnolds 1925).

Citā rakursā šo koncertu apraksta vācu recenzents Gvido Hermanis Ekarts: publika uzņēmusi to ar tik nedalītu sajūsmu un ovācijām, ka skaņdarbs bijis jāatkārto. Ekarts uzsver, ka *Pacific 231* tapšana ir raksturīga mūsdienu laikmetam, „kur visaugstāk tiek nostādīts paātrinājums un enerģija, tādēļ šo laiku mūziku izsaka ar šādiem līdzekļiem“ (Eckardt 1925).

**20. gadsimta 20. gadu otrajā pusē** Latvijas Nacionālās operas simfoniskie koncerti pamazām apsīka. Tā, piemēram, 1926. gadā tie notikuši tikai divreiz: 19. jūnija koncerts bijis pilnībā veltīts latviešu komponistu darbiem, tajā izpildītas Jurjānu Andreja *Latvoju dejas*, Jāzepa Vītola uvertīra *Sprīdītis*, Ādolfa Ābeles simfoniskā glezna *Vizija* un *Ganu dziesma*, Jāņa Mediņa simfoniskais tēlojums *Imanta* un Jāzepa Mediņa Pirmā simfonija (Cīrulis 1926). Savukārt 27. novembrī Emīla Kuperā (*Emil Cooper*, arī *Emil Kuper*, 1877–1960) vadībā izskanējusi Pētera Čaikovska Ceturtā simfonija (Sudrabkalns 1926).

Koncertu intensitātes noplakums 20. gadsimta 20. gadu otrajā pusē bija vērojams ne vien LNO orķestra darbībā, bet arī Rīgas mūzikas dzīvē kopumā: spriežot pēc tālaika preses publikācijām, simfoniskie koncerti bija vāji apmeklēti un klausītāju interese par šo žanru – visai niecīga (skat., piem., Poruks 1928). Šī tendence nelabvēlīgi ietekmēja

arī komponistu jaunradi – ne velti 20. gadsimta 20. gadu beigās Latviju atstāja vairāki talantīgi mākslinieki (Alfrēds Kalniņš, Jānis Vītoliņš u. c.). Savukārt simfoniskās mūzikas jomā vienīgā ievērojamākā novitāte tolaik bija 1928. gadā sacerētais Jāņa Mediņa Čellkoncerts, kas turpmākajā dekādē, līdz pat 1938. gadam<sup>6</sup>, arī paliek vienīgā šāda žanra kompozīcija.

<sup>6</sup> Šajā gadā top Jāņa Ivanova Čellkoncerts.

LNO simfoniskās mūzikas koncerti tika atjaunoti 1929. gada 5. novembrī, kad diriģenta Georga Šnēfogta (*Georg Schnévoigt*, 1872–1947) vadībā izskanēja Riharda Vāgnera uvertīra operai *Nirnbergas meistardziedoņi*, Otorīno Respīgi simfoniskais tēlojums *Romas strūklakas* un Ludviga van Bēthovena Trešā simfonija (Zālītis 1929). Mūzikas kritiķis Jānis Sudrabkalns šai sakarā raksta:

“Pirmais simfoniskais koncerts, sacīts programmā. Patiesi, pirmais pēc ilgiem laikiem, pēc tik ilgiem, ka skaitīšana jāsāk no jauna. [...] Vai cenas nav par dārgām? Laikam gan. Jaunatnei, darba ļaudīm un trūcīgai inteliģencei, aprindām, kas vienmēr bijušas visrosīgākās vērtīgu izrikojumu apmeklētājas, tās patlaban gandrīz nepieejas” (Sudrabkalns 1929).

LNO cenu politika un koncertu vājā apmeklētība neapšaubāmi bija saistīta arī ar vispārējiem ekonomiskiem un politiskiem procesiem Latvijā un pasaulē. Pēc Volstrītas biržas kraha 1929. gadā pasaulē bija iestājusies Lielā depresija, kas nopietni iespaidoja arī Latvijas saimniecisko un kultūras dzīvi, tai skaitā LNO darbību. Krīzes laikā zināmu stagnāciju piedzīvoja LNO repertuārs, kuru īpaši ietekmēja tālaika publikas gaume un prasības: būtisku lomu guva tāds labāk *pelnošs* neakadēmisks žanrs kā operetes. 1932. gadā LNO iestudēja Paula Abrahama (*Paul Abraham/Pál Ábrahám*, 1892–1960) *Havajas puķi*. Izrāde guva ļoti lielus panākumus, un operas nams bija pilnībā izpārdots (Zālītis 1932a). Pateicoties tik lielai publikas atsaucībai, 1932.–1933. gadā tika iestudētas vēl citas operetes – Abrahama *Pavasara mīla* un *Balle Savojā*, Ralfa Benacka (*Ralph Benatzky*, 1884–1957) *Pie balto āzi*, Imres Kālmāna (*Imre Kálmán*, 1882–1953) *Silva* un Žaka Ofenbaha (*Jacques Offenbach*, 1819–1880) *Orfejs pazemē*. Jānis Sudrabkalns šo tendenci vērtē ar nožēlu:

„Šoziem dažs labs apstājies pie cēlajiem, gan applukušajiem, pilāriem Aspazijas bulvārī un nodomājis, ka uzrakstu nama frontonā vajadzētu grozīt: nevis Nacionālā opera, bet Nacionālā operete. Ir veselas nedēļas, kad repertuārā noturas vienīgi „Havajas puķe” un „Orfejs pazemē”. Vai pārņemt direkcijai vieglas gaumes iepotēšanu? Rīgas opera spiesta pakļauties publikai, lai varētu to piekļaut pie savas krūts. Un publikai tagad vajadzīga operete” (Sudrabkalns 1932).

Repertuāra izvēli tolaik reti notiekošajos LNO simfoniskajos koncertos raksturoja zināms konservatīvisms un vienpusība. Dominēja 19. gadsimta mūzika: bieži skanēja Vāgnera operuvertīras vai priekšspēles, Bēthovena<sup>7</sup> un Čaikovska darbi, savukārt 20. gadsimtu lielākoties pārstāvēja vien vairākkārt atskaņotā Skrjabina *Ekstāzes poēma*.

<sup>7</sup> Tiesa, Jānis Zālītis laikrakstā *Jaunākās Ziņas* 1932. gada 6. aprīlī pauž viedokli, ka Bēthovena simfonijas Rīgā neskan pietiekami bieži: „Rīgas nopietnajiem mūzikas draugiem vakar bija liela diena. Pēc vairākiem gadiem Nacionālajā operā atkal reizi skanēja simfoniju simfonija – Bēthovena Devītā. Kas Dante, Šekspīrs literatūrā, tas Bēthovens mūzikā. Zemēs, kur valda dziļāka muzikāla kultūra, vispārī kur plašāki, regulārāki izpaužas mākslas dzīves parādības, tur Bēthovena visas simfonijas var noklausīties ik gadus” (Zālītis 1932b).

**1932. gada nogale** iezīmējās kā jauns posms Rīgas mūzikas dzīvē, jo pirmoreiz LNO simfoniskajā koncertā apvienojās divi ievērojamākie Latvijas orķestri – Rīgas radiofona un LNO kolektīvi. Šī sadarbība realizējās diriģenta Alberta Koutsa (*Albert Coates*, 1882–1953) vadībā LNO zālē, kur 30. novembrī izskanēja Skrjabina *Ekstāzes poēma* un Bēthovena *Piektā simfonija* (Zālītis 1932c). Savukārt 1933. gada 15. septembrī slavenā diriģenta Oto Klemperera vadībā apvienotie simfoniskie orķestri izpildīja Stravinska baletsvītu *Petruška* un jau pieminēto, LNO simfoniskajos koncertos bieži atskaņoto Bēthovena *Piekto simfoniju* (Sudrabkalns 1933b).

Ievērojams notikums bija 1933. gada 18. novembra svētku koncerts, kurā LNO orķestris spēlēja tikai latviešu mūziku. Diriģentu Jāņa Kalniņa un Teodora Reitera vadībā izskanēja Jāzepa Vītola balāde korim un simfoniskajam orķestrim *Beverīnas dziedonis* (1891) un Vidvuda Jurēviča simfoniskais tēlojums *Lauztās priedes* (1932), kā arī vairāki jaundarbi: Ādolfa Ābeles simfoniskā poēma *Lāčplēša kaps* (1933), Volfganga Dārziņa poēma korim, tenoram un orķestrim *Daugavas vilņi* (1933), Pētera Barisona kantāte korim un orķestrim *Gaišā stunda* (1933) un Jēkaba Graubiņa leģenda soprānam, korim un orķestrim *Ciprese sērūle* (1932).

**1934. gada 15. maija apvērsums un sekojošais autoritārisma periods** ienesa būtiskas korekcijas arī LNO simfonisko koncertu repertuārā. Varas iestādes šajā laikposmā aicināja latviešu māksliniekus pievērsties *pozitīvismam*, atteikties no svešām ietekmēm un radīt nepārprotami nacionālus darbus. Valsts atbalsts rosināja zināmu spraigumu arī Latvijas komponistu jaunradē. Ulmaņa režīms īpaši akcentēja kultūras nozīmi saiknē ar Latvijas reprezentācijas pasākumiem, un LNO atkal kļuva par vienu no mūzikas dzīves galvenajām asīm. Pieaugot LNO simfonisko koncertu skaitam, tie ieguva arī lielāku popularitāti klausītāju vidū. Nereti šajos koncertos tika spēlēti tieši latviešu komponistu opusi, tai skaitā jaundarbi. Tā 1934. gada 15. novembrī pirmatskaņojumu Jāņa Mediņa vadībā piedzīvoja Volfganga Dārziņa Pirmais klavierkoncerts ar autoru pie klavierēm. Šajā pašā koncertā izskanēja Jāņa Kalniņa simfoniskā ainava *Brāļu kapos* (1931) un Jāņa Mediņa Trešā svīta (*Kurzeme; Vidzeme; Zemgale; Latgale*) (Zālītis 1934). 1936. gada 22. martā LNO orķestris un diriģents Isajs Dobroveins (*Иса́й Дობро́веев*, arī *Issay Dobrowen*, 1891–1953) iepazīstināja publiku vēl ar diviem pirmatskaņojumiem – Alfrēda Kalniņa Simfonisko poēmu (1931) un *Levadu pasacīnai* (1931), kā arī atkārtoti tika spēlēts Volfganga Dārziņa Pirmais klavierkoncerts (Zālītis 1936). Par ievērojamiem notikumiem arvien kļuva LNO ikgadējie svinīgie 18. novembra koncerti, kuru repertuārā regulāri bija iekļauta arī laikmetīgā latviešu mūzika: tā 1937. gada 18. novembrī Jāņa Kalniņa vadībā pirmatskaņota Ādolfa Skultes simfoniskā poēma *Brīvības piemineklis* (Lesiņš 1937). Savukārt 1939. gada 12. janvārī pirmatskaņojumu piedzīvoja Volfganga

Dārziņa Otrais klavierkoncerts (1938); diriģēja Teodors Reiters, un pie klavierēm bija pats komponists (1939).

LNO lomu latviskās kultūridentitātes stiprināšanā atspoguļo arī opereteātra līdzdalība Dziesmu svētku norisēs: 1938. gada 17. jūnijā, IX Vispārējo Dziesmu svētku ietvaros, šeit notika latviešu simfoniskās mūzikas koncerts Jāņa Mediņa un Jāņa Kalniņa vadībā. Programmā bija Jāzepa Vītola *Dramatiskā uvertūra* un *Dārgakmeņi*, Jāzepa Mediņa *Latvju zeme*, Jāņa Mediņa poēma *Pie baznīcas*, Alfrēda Kalniņa *Latvija*, Ādolfa Ābeles *Vientulība*, Jāņa Kalniņa *Latvju rapsodija* un Ādolfa Skultes *Brīvības pieminēklis* (Lesiņš 1938).

\* \* \*

Kopumā jāsecina, ka jau kopš LNO darbības pirmsākumiem opereteātris Latvijā tika uztverts kā prestiža institūcija. Tā, piemēram, Fēlikss Cielēns<sup>8</sup> savos memuāros norāda:

<sup>8</sup> Latvijas jurists, politiķis, rakstnieks un sabiedriskais darbinieks Fēlikss Cielēns (1888–1964) bijis ārlietu ministrs (1926–1928), kā arī Satversmes sapulces un visu četru pirmskara Saeimu deputāts, Latvijas Sociāldemokrātiskās strādnieku partijas biedrs. Izstrādājis 1944. gada 17. marta Latvijas Centrālās padomes memoranda tekstu.

„Opera kļuva par sava veida reprezentācijas centru. Gan vietējie cittautieši, gan ārzemnieki varēja apbrīnot, cik pēkšņi esam radījuši tik sarežģītu muzikālu vienību, kāda ir opera. Arī ārvalstu diplomāti bieži gāja operā un vērtēja mūsu sasniegumus mūzikas laukā. 18. novembra valsts svētkos operā notika svinīgs koncerts, kurā ieradās valsts prezidents, valdība, parlamenta locekļi un diplomātiskais korpuss. Operā bija arī divi pastāvīgas ložas reprezentācijas vajadzībām, viena valsts prezidentam un valdības locekļiem, otra diplomātiskajam korpusam. Viss tas prasīja operai zināmu ārēju spožumu. Vienam otram sāka likties, ka opera pārāk plaši izpletusies, zināmā mērā uzkundzējusies“ (Cielēns 1963: 179).

Arī opereteātrim daudz tuvāk stāvoši cilvēki savās atmiņās pauž līdzīgus viedokļus. Piemēram, dziedātājs Ādolfs Kaktiņš raksta par LNO darbības pirmsākumos pieredzēto:

„Beidzot skolotie sabiedroto ģenerāļi, pulkveži un majori atzina, ka mūsu opera ir tāda kultūras iestāde, kādas pat dažām lielām kultūras tautām neesot. Šie vīri atklāti pateica, ka latviešiem ir laba opera. Latvieši tāpat ir kultūras tauta. Tādai tautai nevar liegt *de jure* atzīšanu“ (Kaktiņš 1992: 135–136).

Šādi Ādolfs Kaktiņš raksturo LNO situāciju 1920. gadā, pieminot arī starptautiskās politikas kontekstu, kas tikai apstiprina opereteātra kā nacionālās kultūras citadeles statusu.

Nozīmīga loma LNO prestiža vairošanā bija tās greznajai zālei – savveida vēsturiskam templim, kas varēja piesaistīt lielu auditoriju, jo tajā bija ievērojams vietu skaits. Pati LNO līdztekus tiecei uz elitārismu apliecināja arī demokrātisku pieeju, rosinot skatītāju audzināšanu un izglītošanu ar t. s. *Tautas izrādēm* par pazeminātām cenām<sup>9</sup>. Jāatzīmē, ka šādās *Tautas izrādēs* vienmēr piedalījās labākie LNO operas solisti (M. 1926).

Tādējādi visā starpkaru periodā opereteātris funkcionēja kā savdabīgs Latvijas mūzikas dzīves Olimps, kurā koncentrējās gan nozīmīgāko

<sup>9</sup> *Tautas izrādēs* 1926./1927. gada sezonā vienas biļetes cena nepārsniedza 1 Ls, skolnieku izrādēs – 2 Ls, pazeminātās cenas izrādēs – 2.50 Ls. Salīdzinājumam: pirmizrāžu un ikvakara izrāžu cenas bija no 3 Ls līdz 10 Ls. Skat.: Izglītības ministrija. Vietu cenas Latvijas Nacionālā operā 1926./27. g. sezonā. Latvijas Valsts vēstures arhīvs, 1632. fonds, 2. apraksts, 12. lieta.



dziedātāju, gan komponistu un diriģentu veikums. Operteātra darbība, ieskaitot arī simfoniskos koncertus, sniedza fundamentālu ieguldījumu neatkarīgās Latvijas mūzikas vides attīstībā, un šī institūcija pastāvīgi atradās ne vien kultūras, bet arī politiskās dzīves centrā.

## SYMPHONIC MUSIC AT THE LATVIAN NATIONAL OPERA IN THE INTERWAR PERIOD

Terēze Ziberte-Ijaba

### Summary

During the development period of the modern European nations, the opera theatres, amongst other institutions, became symbols of their cultural identities. In the largest capitals of Europe (Vienna, Paris, Berlin) opera theatres acquired authority and prestige beginning already in the 19<sup>th</sup> century, maintaining their status of objects of state prestige after World War I. Meanwhile, opera music was one of the most important objects of national identity. Since the proclamation of the national independence of Latvia on November 18, 1918, the Latvian National Opera (1919, further LNO) became the most significant and only opera centre in Latvia. During the period between the world wars, the opera theatre was a Latvian music institution *par excellence*. It represented the state and was a prestigious institution that, amongst other activities, facilitated the creation of new music and served as a platform for the composers of Latvia, who, in accordance with the state-defined objectives of the LNO, realized their ideas in the genres of musical theatre.

The LNO symphony orchestra evolved as an accompanying collective and, even today, continues to primarily fulfil this subordinate role. However, the history of this orchestra illustrates its aspirations to achieve institutional independence. The symphonic music genre did not immediately take its rightful place in the repertoire of the LNO orchestra – initially the division of genres was rather unclear. Eventually, the symphonic music genre gained a higher level of autonomy at the opera theatre; however, institutionally it still remained closely related to the many manifestations of the opera music genre. The opera arias, ballet suites and overtures performed at the symphonic concerts of the world opera theatres are an integral part of their symphonic music repertoire.

The activities taking place at the LNO in the 1920s and 1930s illustrate a successful symbiosis between the orchestra's accompanying functions and symphonic musicianship. From the moment it was founded, the statutes of the Latvian National Opera envisaged not only preparations of opera productions but also the orchestra's participation in concert performances<sup>1</sup>. Throughout its existence, the LNO orchestra has been fulfilling this function, albeit with various levels of intensity

<sup>1</sup> Noteikumi par Nacionālo operu [Regulations of National Opera] (1919). *Valdības Vēstnesis* [Government Herald], September 30.

and success. Sometimes the orchestra has struggled to show that it has the right to present independent symphonic music concerts. The significance of symphonic concerts in the life of the LNO did fluctuate; however, its symphonic concerts were the proudest moments in the symphonic music life of Latvia between the two wars. Under the leadership of conductors Teodors Reiters, Emil Cooper (*Emīls Kupers*), Jānis Mediņš, Leonīds Vīgners, and others, the orchestra performed the greatest masterpieces of symphonic music with the participation of local, as well as international guests.

The role of the LNO orchestra in the musical life of Latvia between the world wars simultaneously illustrates both the prevailing social opinion of the “elite” nature of symphonic music and the “democratic” aspect of the genre.

### Literatūra un citi avoti

Arnolds, J. [Jēkabs Graubiņš] (1925). IV simf. koncerts. *Latvis*. 11. janvāris

Bekker, Paul (1936). *The Story of the Orchestra*. New York: W.W. Norton & Company

Cielēns, Fēlikss (1963). *Laikmetu maiņā: Latvijas neatkarīgās demokrātiskās republikas lielais laiks*. Stokholma: Memento

Cīrulis, Jānis (1926). Simfonisks koncerts Nacionālā operā. *Latvis*. 20. jūnijs

Čeže, Mikus (2008). Latvju opera un Jāzeps Vītols. *Mūzikas akadēmijas raksti* 4. Sast. Baiba Jaunslaviete. Rīga: JVLMA, 14.–49. lpp.

Eckardt, Guido Hermann (1925). Symphoniekonzert. *Rigasche Rundschau*. 12. Januar

Izglītības ministrija. Vietu cenas Latvijas Nacionālā operā 1926./27. g. sezonā. Latvijas Valsts vēstures arhīvs, 1632. fonds, 2. apraksts, 12. lieta

Kaktiņš, Ādolfs (1992). *Dzīves opera. Atmiņu tēlojumi*. Rīga: Liesma

-ks (1918). Latvju operas atklāšana. *Baltijas Ziņas*. 9. septembris

Latvijas Nacionālās operas statūti (1922). *Likumumu un valdības rīkojumu krājums* 1: 238.–240. lpp.

Lesiņš, Knuts (1937). Ko sniegs Nacionālā opera jaunajā sezonā. *Mūzikas Apskats* 4: 90.–92. lpp.

Lesiņš, Knuts (1938). Latviešu oriģināloperu, baletu un simfoniskās mūzikas svētku nedēļa Nacionālā operā. *Mūzikas Apskats* 7/9: 204.–205. lpp.

M. (1926). Nacionālā opera. *Latvijas Kareivis*. 10. marts

Noteikumi par Nacionālo operu (1919). *Valdības Vēstnesis*. 30. septembris

Pārskati par Nacionālās operas darbību 1930./31.–1932./33. gada sezonā. Latvijas Valsts vēstures arhīvs, 1632. fonds, 2. apraksts, 812. lieta

Poruks, Jēkabs (1926). Latvju mūzikas pēdējie septiņi gadi. *VI Latvju vispārējie dziesmu un mūzikas svētki*. Rīga: VI. Latvju dziesmu un mūzikas svētku Preses un propagandas sekcija, 39.–50. lpp.

Poruks, Jēkabs (1928). Simfonisko koncertu lietā. *Pēdējā Brīdī*. 11. novembris

Rohrer, Katherine Tinley (1986). The orchestra in opera and ballet. In: Joan Peyser (ed.) *The Orchestra: Origins and Transformations*. New York: Scribner

Spitzer, John, & Neal Zaslaw (2004). *The Birth of the Orchestra. History of an Institution, 1650–1815*. Oxford: Oxford University Press

Sudrabkalns, Jānis (1926). Kupers un Kazella. *Sociāldemokrāts*. 27. novembris

Sudrabkalns, Jānis (1929). Simfoniskais koncerts Nacionālajā operā. *Sociāldemokrāts*. 6. novembris

Sudrabkalns, Jānis (1932). Operā. *Sociāldemokrāts*. 8. aprīlis

Sudrabkalns, Jānis (1933a). Septembra notikumi Nacionālajā operā. *Sociāldemokrāts*. 16. septembris

Sudrabkalns, Jānis (1933b). Pirmais simfoniskais koncerts. *Sociāldemokrāts*. 17. septembris

Zālītis, Jānis (1923). Jaunitāļu simfoniskās mūzikas vakars. *Jaunākās Ziņas*. 2. februāris

Zālītis, Jānis (1929). Pirmais simfoniskais koncerts Nacionālajā operā. *Jaunākās Ziņas*. 5. novembris

Zālītis, Jānis (1932a). Spoža operetes debija Nacionālajā operā. *Jaunākās Ziņas*. 11. janvāris

Zālītis, Jānis (1932b). Brīvības apoteoze mūzikā. *Jaunākās Ziņas*. 6. aprīlis

Zālītis, Jānis (1932c). Spīdoša simfoniskās mūzikas manifestācija. *Jaunākās Ziņas*. 1. decembris

Zālītis, Jānis (1934). Pirmais simfoniskais koncerts Nac. operā. *Jaunākās Ziņas*. 16. novembris

Zālītis, Jānis (1936). 4. simfonijkoncerts J. Kalniņa vadībā. *Jaunākās Ziņas*. 23. marts

Zālītis, Jānis (1939). Simfonisks koncerts Teodora Reitera vadībā. *Jaunākās Ziņas*. 13. janvāris

# LATVIJAS UN UNGĀRIJAS KULTŪRVĒSTURISKĀS ATTIECĪBAS MŪZIKAS JOMĀ

Diāna Zandberga

Ungārijas un Latvijas diplomātisko attiecību sākums datējams ar 1921. gada 20. jūliju, kad Ungārija atzina Latvijas Republikas neatkarību un iecēla goda konsulu Rīgā. Taču abu valstu kultūrvēsturiskās saites literatūras, tēlotājmākslas un mūzikas jomās pastāvējušas arī daudz agrāk.

Jau 19. gadsimtā un 20. gadsimta sākumā Latvijā viesojās vairāki slaveni ungāru mūziķi, tostarp neredzīgie brāļi Huseks (*Hussek*) un Kellers (*Keller*) Vaidingeri (*Waidinger*), kas 1817. gada 6. augustā uzstājās Melngalvju namā, spēlējot klarneti, basethornu, čellu, ģitāru un kādu „jaunizgudrotu ungāru instrumentu”<sup>1</sup>. 1876. gadā vairākus koncertus Amatnieku biedrības zālē sniedza vijoļvirtuozs un komponists Jožefs Joahims (*József Joachim*, 1831–1907)<sup>2</sup>.

Īpaši jāizceļ ungāru cilmes pianista un komponista Ferencs Lista (*Ferenc Liszt*, 1811–1886) vārds. Ekstātiskā sajūsmā, ko Rietumeiropā raisīja Lista triumfālās koncertturnejas, guva atbalsi arī Baltijas reģionā. Ceļojot uz Pēterburgu, Lists 1842. gada 8. un 10. martā sniedza koncertus pārpildītā Jelgavas (toreiz Mītavas) teātrī. Tikmēr Rīgas Pilsētas teātris, kas darbojās Muses biedrības namā, izziņoja, ka „slavenais klaviervirtuozs, doktors un bruņinieks Francis Lista kungs Rīgā sagaidāms 16. martā” (Conradi, Thorolf 1944). Šajā dienā notika viņa pirmais koncerts, bet 18. martā sekoja nākošā uzstāšanās.

<sup>1</sup> Skat. koncertsludinājumu laikraksta *Rigische Anzeigen* 1817. gada 30. jūlija numurā (*Konzert-Anzeige* 1817). Šo koncertu piemin arī Lolita Fūrmane rakstā *Instrumentālā kamermūzika Latvijā 19. gadsimtā* (Fūrmane 1997: 142).

<sup>2</sup> Skat. recenziju par vienu no koncertiem: Fr[iedrich] P[ilzer] (1876). Joseph Joachim. *Rigische Zeitung*, 28. Januar.

Abonnement suspendu.  
**Stadt-Theater in Riga.**  
Mit hoher obrigkeitlicher Bewilligung  
heute, Mittwoch den 18. März 1842.

# Concert

von  
**Herrn Franz Liszt.**

1. Reminiscenzen aus Norma. Herr Liszt.
2. Ungarischer Marsch. Herr Liszt.
3. „Der Mönch,” Romane von Meyerbeer, gefungen von Herrn Günther, begleitet von Herrn Liszt.
4. Aufforderung zum Tanz. Herr Liszt.
5. Arie aus Inez de Castro, gefungen von Madame Hoffmann, begleitet von Herrn Liszt.
6. „Lob der Thränen,” von Schubert. Herr Liszt.
7. Fantasie über Motive aus Robert der Teufel. (Höllenwalzer und Marsch.) Herr Liszt.

Alle freien Entrées sind **ohne Ausnahme** ungültig.  
Billetts zum halben Preise nach 7½ Uhr können heute **nicht** ausgegeben werden.

Ranglogen, Parterrelogen und Sperrsitze  
sind bereits vergriffen.  
Parquet und Parterre . . . . . 1 Rbl. S.  
Gallerie . . . . . — 50 Kop. S.

**Anfang 7 Uhr. Ende gegen 9 Uhr.**

1. attēls. Afīša Ferencs Lista vieskoncertam Rīgas Pilsētas teātrī 1842. gada 18. martā (glabājas Latvijas Universitātes Akadēmiskās bibliotēkas Rokrakstu un reto grāmatu nodaļā, kolekcijā *Theaterzettel*)

Panākumi bija milzīgi, un cita afiša vēsti, ka dižo mūziķi izdevies piesaistīt vēl trešajam un pēdējam koncertam 22. martā. Par tiešām pēdējo tomēr kļuva ceturtais koncerts 24. martā Melngalvju namā (Grewingk 1931: 629).

Lista spēli toreiz prominentais laikraksts *Rigasche Zeitung* 1842. gada 2. aprīlī novērtēja kā „apbrīnojamu sniegumu uz klavierēm, kas, neskatoties uz neiedomājamām tehniskajām grūtībām, spēj izcelt melodisko līniju visā krāšņumā“ (*Liszt. (Verspätet)* 1842). Savukārt *Rigasche Stadtblätter* mūzikas kritiķis šī paša gada 15. aprīlī akcentēja ne tikai virtuozitāti un tehniskās iespējas, bet arī apdāvinātību, kurā „jūtama ģēnija klātbūtne“ (*Noch Etwas über Franz Liszt* 1842).

Lista klaviermūzikas mākslinieciskie un tehniskie principi radīja plašu atbalsi latviešu komponistu jaunradē 19. gadsimta nogalē un 20. gadsimta pirmajās desmitgadēs. Harijs Ore (1885–1972), kurš mūža lielāko daļu gan aizvadījis ārpus dzimtās Latvijas, sacerējis divas Listam veltītas *latviešu rapsodijas par tautasdziesmu tēmām* (Pirmā – 1921, Otrā – 1923). Tajās ļoti uzskatāmi, ar spilgtu dekoratīvismu izmantota *al fresco* spēle (ātras kāpjošas oktāvu pasāžas) un koloristiska faktūras bagātināšana – paņēmienu, kurus muzikologs Jakovs Milšteins min kā Lista klavierdarbiem raksturīgus (Мильштейн 1956: 11–29)<sup>3</sup>.

Jau vairāk nekā 80 gadus pēc Lista – 1924. gada septembrī – Rīgā trīs vakarus koncertēja ungāru vijolnieks Jožefs Sigeiti (*József Szigeti*, 1892–1973) (Zālītis 1960: 348–350). Savukārt 1932. gada 23. maijā ar solokoncertu Latvijas galvaspilsētā uzstājās pianists Imre Ungārs (*Imre Ungár*, 1909–1972), Otrā starptautiskā Šopēna konkursa Varšavā (1932) otrās vietas ieguvējs (Zālītis 1960: 518).

Tādējādi Latvijas un Ungārijas attiecību pamatā bija ilggadēja sadarbības pieredze. Taču īpašu intensitāti tā ieguva **20. gadsimta 30. gados**, kad aktīvi sāka darboties diplomātiskās misijas, sekmējot kultūras un saimnieciskos sakarus.

Viens no diplomātiem, kas visvairāk ietekmēja Latvijas un Ungārijas kultūrsaites, tostarp mūzikas jomā, bija Rīgā dzimušais vācbaltietis, Triju Zvaigžņu ordeņa virsnieks Rolfs Krauze<sup>4</sup> (*Rolf Krause*, 1894–1961), kurš no 1923. līdz 1940. gadam bija Ungārijas Telegrāfa aģentūras pārstāvis Baltijā un 1936.–1940. gadā – Ungārijas goda konsuls Latvijā. Tieši pēc viņa iniciatīvas 1933. gada maijā Budapeštas Starptautiskajā mesē (*Budapester Internationale Messe*) tika atklāts Latvijas paviljons, un uz Ungāriju kopā ar Krauzes kungu devās oficiāla desmit žurnālistu delegācija. Tās dalībnieki pārstāvēja septiņus lielākos Latvijas preses izdevumus, kuros vēlāk bija lasāma plaša rakstu sērija par Ungārijas vēsturi un kultūru.

Ungārijas sabiedrība un prese veltīja lielu uzmanību Latvijas propagandas stendam Budapeštas izstādē. Piemēram, laikraksts *Pester Lloyd* 1933. gada 16. maijā rakstīja:

<sup>3</sup> Piemēram, *Pirmajā latviešu rapsodijā* jau sākumtaktis augšup traucas maksimāli ātras gammveida pasāžas, un trešā no tām zibenīgi apver gandrīz visu diapazonu – septiņas oktāvas; tas pats notiek arī akordu izklāstā 9. taktī un arpežoveida izklāstā kodā. Asprātīgi izmantots arī koloristiskas bagātināšanas paņēmiens: zemajā reģistrā uz basa balss dūcoša trillera fona imitācijveidā uzslāņojas tautasdziesma *Div' dūjiņas gaisā skrēja*. Augšējā reģistrā ietverta *Rīga dimd* tēma; to pavadā melodiskā figurācija, kas attēlo tālu zvānu skaņu (*trionfante lontano*).



2. attēls. Latvijas un Ungārijas kultūrsaišu veicinātājs Rolfs Krauze. Foto no Annamarijas Bodoki-Krauzes (*Annamária Bodoky-Krause*) privātarhīva

<sup>4</sup> Rakstā izmantoti Rolfa Krauzes meitas Annamarijas Bodoki-Krauzes privātarhīva materiāli Budapeštas piepilsētā Leānifalu. Iespēju strādāt šajā arhīvā sniedza Valsts Kultūrkapitāla fonda atbalsts.

„Vispārējās depresijas dēļ preču apmaiņa starp abām valstīm pēdējos gados strauji kritās; droši vien tāpēc abas savstarpēji tālās valstis bija vāji informētas viena par otras ražojumiem. Šogad Budapeštas meses goda pārstāvim Rīgā Rolfam Krauzes kungam izdevās pamudināt Latviju piedalīties mesē un tādā veidā dot Ungārijas saimnieciskajām aprindām iespēju tuvāk iepazīties ar Latvijas ražojumiem. Ungāriju apciemoja arī latviešu žurnālistu grupa, kura savukārt informēs Latviju par Ungārijas tirgu. [...] Prospekti un bagātīgi ilustrētas grāmatas, kuras pie stenda izdalīja, saistīja ungāru apmeklētāju pie Latvijas vērtībām un skaistuma“ (*Letland auf der Internationalen Messe 1933*).

Kā apliecina publikācija laikrakstā *Latvijas Kareivis* 1933. gada 23. maijā, Latvijas paviljons visā meses laikā bija intereses degpunktā; to apmeklēja Ungārijas Ministru Prezidents Ģula Gembešs (*Gyula Gömbös*), citi valdības locekļi, Budapeštā akreditētie diplomāti un arī valsts galva Miklošs Horti (*Miklós Horthy*) (R. 1933).

Nākošajā gadā (1934) Latvijas ekspozīciju Budapeštas Starptautiskās izstādes ietvaros papildināja LNO balettrupas viesizrādes Budapeštas Tautas teātrī (*Városi Színház*) 11. un 14. maijā; to rīkošana neapšaubāmi apliecināja, ka ungāru interese par Latvijas kultūru pieaugusi. Viesizrādēs piedalījās baletmākslinieki Edīte Pfeifere, Gaļina Černova, Vera Ļihačova, Tatjana Šmite (Vestena), Osvalds Lēmanis, Arvīds Ozoliņš, Sergejs Liepiņš un baletmeistars Eižens Leščevskis.

Latvijas balettrupas viesošanās izvērtās par nozīmīgu Budapeštas mūzikas dzīves notikumu. Ungāru preses jūsmīgās atsauksmes par pirmo viesizrādi bija raisījušas lielu publikas interesi. Piemēram, *Budapesti Hirlap* 1934. gada 12. maijā akcentē katra mākslinieka izkopto

dejas tehniku: „Mākslinieki reprezentē tīru baleta stilu un ļauj ieskatīties latviešu kultūras attīstībā“ (*A rigai balett bemutatkozása* 1934). Laikraksts *Pesti Hirlap* šajā pašā datumā secina: „Latviešu balets pārņēmis krievu baleta tradīcijas un izkopies tehniku līdz augstam līmenim“ (F. J. 1934). Savukārt *Pesti Naplo* 12. maija rakstā izceļ Latvijas baleta savdabību: „Latviešu dejas mākslas pārstāvju priekšnesumi sniedza nopietnu māksliniecisku pārdzīvojumu. Kaut gan latviešu balets radniecīgs krievu baletam, skaidri jūtama tendence uz patstāvību“ (Pallay 1934).

Uz otro izrādi ieradās arī valdības locekļi, aristokrāti un diplomāti. Laikraksts *Latvijas Kareivis* 1934. gada 16. maijā informē:

„Īsi pirms izrādes sākšanās teātrī ieradās erchercogs Jozefs, erchercogiene Auguste un erchercogs Jozefs-Francis. Drīz pēc tam atskanēja ungāru valsts himna un karaļa ložā parādījās valsts galva admirālis Hortijs [Miklošs Horti – D. Z.] līdz ar kundzi“ (Lta 1934).

62



3. attēls. Afiša, kas vēsta par Latvijas baletmākslinieku uzstāšanos Budapeštas Tautas teātrī 1934. gada 11. maijā

Programmā bija horeogrāfiskas miniatūras (abos vakaros kopskaitā 17) ar Johana Štrausa, Ludviga Minkusa, Aleksandra Glazunova, Sergeja Raḥmaņinova, Reinholda Gliēra, Jāņa Mediņa, Jāņa Kalniņa u. c. komponistu mūziku, kā arī speciāli šim pasākumam rakstītais Jāņa Kalniņa simfoniskais jaundarbs *Latvju rapsodija* (programmā pieteikta kā *Latviešu rapsodija*, 1934), kurā komponists izmantojis vairākas tautasdziesmu un deju melodijas – *Tūdaliņ, tagadiņ, Meita gāja uz avotu, Čučī, mana līgaviņa*.

Neraugoties uz ungāru preses slavinošajām atsauksmēm, prominentais latviešu komponists un kritiķis Jānis Zālītis pēc viesizrāžu programmas atkārtojuma 28. maijā LNO izteica dažas kritiskas piezīmes par Eižena Leščevska horeogrāfiju šim jaundarbam:

„Jāņa Kalniņa *Latviešu rapsodija* muzikāli svaigs, droši, savdabīgi veidots opuss. Horeogrāfiskā interpretācija, neraugoties uz to, ka atsevišķos posmos mūzikā netrūkst rakstura dažādības, tomēr īstāki, valdzinošāki neatplaksnījās. Rodama dziļāka, atjautīgāka pieeja horeogrāfiskai problēmai, īstāks fantāzijas dzirkstījums“ (Zālītis 1934).

Lai rosinātu Latvijas un Ungārijas kultūras sakaru attīstību, 1936. gada 3. janvārī Rīgā tika nodibināta latviešu-ungāru tuvināšanās biedrība (vairāk kā simts interesentu), kuru vadīja rakstnieks Edvarts Virza. Valdē darbojās arī LNO tālaika direktors, ērģelnieks, profesors Nikolajs Vanadžiņš, pianists, komponists un žurnālists Knuts Lesiņš, gleznotājs Vilhelms Purvītis, Ungārijas Telegrāfa aģentūras pārstāvis Rolfs Krauze u. c.; plašāk par to vēsta laikraksts *Rīts* 4. janvārī (*Jauna tuvināšanās biedrība* 1936). Par jaunās organizācijas vērienu un mērķiem stāsta avīzes *Latvijas Kareivis* 1936. gada 4. janvāra publikācija:

„Sapulce, kurai Ungārijas ģenerālkonsuls Latvijā A. Zēbergs noslēguma uzrunā novēlēja sekmīgu darbu abu tautu savstarpējās tuvināšanās laukā, nosūtīja apsveikuma telegrammas ministru prezidentam K. Ulmanim un Ungārijas ministru prezidentam J. Gombošam [Çulam Gembešam – D. Z.]. Biedrība saņēmusi telegrāfiskus apsveikumus no ungāru izglītības ministrijas, somu-ugru kultūras komisijas un biedrības Budapeštā“ (*Nodibināta latviešu-ungāru biedrība* 1936).

Latviešu-ungāru tuvināšanās biedrība uzsāka aktīvu darbu, ko apliecināja jau pēc mēneša (1936. gada februārī) ar tās palīdzību sarīkotā Ungāru mākslas izstāde Rīgā. Nākošā biedrības aktivitāte bija Teodora Reitera kora koncerti Ungārijā, tostarp Lista Mūzikas akadēmijas Mazajā zālē 22. martā. *Budapesti Hirlap* 1936. gada 25. martā atzīst:

„Korim ir lielisks, spirts balsu materiāls, ko teicamais, suģestējoši spragais diriģents vokāli ir labi noslīpējis un sakausējis vienā instrumentā [..]. Garajā virknē izcēlās Vītola, Zālīša, Kalniņa un Melngaiļa darbi, kas pārsteidza mūs ar savu spilgto dabiskumu un cildeno faktūru. Latviešu mūzikas savdabību apliecina gan tautas, gan oriģinālā mūzika“ (*A lett korus* 1936).

Ar latviešu-ungāru tuvināšanās biedrības atbalstu 1937. gada 28. februārī Melngalvju namā solokoncertu sniedza ievērojamais

ungāru pianists Ģula Kāroji (*Gyula Károlyi*, 1914–1993). Slavinošajā pēckoncerta recenzijā, kas 1937. gada 1. martā publicēta laikrakstā *Jaunākās Ziņas*, Jānis Zālītis raksturo pianistu šādi:

„Viesis neapšaubāmi pirmā lieluma talants, lielisks mūziķis, lielisks virtuozs. Viņa muzicēšanai noticam no pirmā acumirkļa, jo tā ir pilnasinīga, pārdzīvojumā un tehniskajā veidojumā pilnscanīga“ (Zālītis 1937).

Spožie panākumi rosināja mūziķa atgriešanos Rīgā jau tā paša gada decembrī, solokoncrtā LNO. Šoreiz presē parādās arī kritiskākas piezīmes, piemēram, komponists, pianists un kritiķis Volfgangs Dārziņš (1906–1962) laikraksta *Rīts* 22. decembra numurā raksta:

„Nav noliedzams: mākslinieka tehnika patiešām ir briljanta, viņa spēles temperamentu varētu apskaut dažs labs pianists, taču kā personība Karolji pagaidām nav sevišķi augstu vērtējams. Mākslinieks patlaban vēl, ja tā varētu teikt, „peld diezgan sekli“. Gan ārēji tas katru darbību pārvalda nevainojami, tomēr iekšēji darbs pa lielākai daļai paliek neizsmelts, neatdots“ (Dārziņš 1937).

Kopumā Kāroji Latvijas muzikālajās aprindās tomēr bija ļoti labi ieredzēts; it īpaši auglīga sadarbība viņam izveidojās ar Rīgas Radiofona orķestra galveno diriģentu, komponistu Jāni Mediņu. Tā vainagojās ar Mediņa Klavierkoncerta<sup>5</sup> vairākkārtēju atskaņojumu Ungārijā un Latvijā.

Savukārt Ungārijā 1938. gadā nodibināta ungāru-latviešu tuvināšanās biedrība. Ar tās atbalstu 1938. gada 4. aprīlī Budapeštas Lista akadēmijas zālē tika sarīkots latviešu simfoniskās mūzikas koncerts: Jāņa Mediņa vadībā izskanēja Jāzepa Vītola (1863–1948), Ādolfa Ābeles (1889–1967) un Jāzepa Mediņa (1877–1947) darbi, kā arī Jāņa Mediņa Klavierkoncerts *cis moll* ar Ģulas Kāroji solo. Koncertu vērtējot, ungāru prese velta cildinošus vārdus latviešu mūzikai un diriģentam. Laikraksts *Nemzeti Ujsag* 5. aprīlī raksta:

„Mediņš diriģēja Budapeštas simfonisko orķestri, kas pirmoreiz Budapeštā atskaņoja vienīgi latviešu mūziku. Starp liriskā, dzidrā noskaņā iecerētiem darbiem sevišķi imponēja tie, kam bija nacionāls raksturs. Publika silti sumināja Jāni Mediņu, ko varētu saukt par latviešu Dohnāni<sup>6</sup>“ (*Lett diszhangverseny* 1938).

Atzinīgu atsaukumi par solista un diriģenta sniegumu atrodam arī izdevuma *Új Magyaraság* 5. aprīļa numurā:

„Pilnscanīgo, pateicīgo klavieru partiju ar suverēnu muzikalitāti un valdzinošu tehnisko spožumu atskaņoja Ģula Kāroji. Koncrtā dominēja organisks orķestra skanējums, bezgalīga melodiskā līnija, kas atklāja komponista romantisko ievirzi un tonālās domāšanas mākslu. Mediņš pie diriģenta pulsts parādīja sevi kā drošs, pārliecināts un pieredzējis līderis bez traucējošas liekvārdības un divdomības, bet ar skaidru domas virzību“ (*Das Festkonzert in der Musikakademie* 1938).

<sup>5</sup> Sākotnēji bija paredzēts, ka Jāņa Mediņa Klavierkoncertu (1932) 1934. gadā pirmatskaņos latviešu pianiste Lilija Kalniņa-Ozoliņa (1903–1934), tomēr pēc viņas traģiskās bojāejas tas pirmatskaņojumu piedzīvoja vien 1935. gada 4. martā, dāņu pianistes Fransas Ellegores (*France Ellegaard*, 1913–1999) sniegumā.

<sup>6</sup> Erne Dohnāni (*Ernő Dohnányi*, 1877–1960) – ungāru diriģents, komponists un pianists.





4. attēls. Mediņš un Kāroji koncertā Budapeštā (foto no Annamarijas Bodoki-Krauzes privātarhīva)

Jāņa Mediņa un Ģulas Kāroji sadarbība turpinājās pēc vairākiem mēnešiem – 1938. gada 7. jūlijā Dzintaru koncertzālē<sup>7</sup>. Arī latviešu kritiķi augstu novērtēja abu mūziķu un Radiofona orķestra sniegumu. Beidzamās Kāroji uzstāšanās Latvijas publikas priekšā bija viņa solokoncerti 1939. gada 26. februārī LNO un 28. februārī Liepājā, Pilsētas viesnīcas zālē. Abos vakaros skanēja ne tikai Roberta Šūmaņa, Ferencs Lista, Sezāra Franka un Kloda Debišī mūzika, bet arī tolaik modernā ungāru komponista Zoltāna Kodāja (*Zoltán Kodály*, 1882–1967) opusi (T. A. 1939). Diemžēl politisko apstākļu dēļ Kāroji sadarbībai ar Latviju nebija lemts turpināties.

Gan latviešu-ungāru (Rīgā), gan ungāru-latviešu (Budapeštā) biedrību iniciatīva rosināja vairākus nozīmīgus notikumus 1938. gada pirmajā pusē. To vidū bija februārī Rīgā, Mākslas muzejā sarīkotā ungāru mākslas izstāde<sup>8</sup> un jau pieminētā Jāņa Mediņa viesošānās Budapeštā aprīļa sākumā. Taču jo īpaši jāizceļ koncerti, ko Rīgā sniedza viens no ievērojamākajiem Ungārijas mākslinieciskajiem kolektīviem, Palestrīnas koris diriģenta Viktora Vasi (*Victor Vaszy*, 1903–1979) vadībā, un četri Budapeštas Karaliskās operas solisti – Ilonka Kovāča (*Ilonka Kovács*), Marija Bazilidesa (*Mária Basilides*), Dr. Miklošs Sede (*Miklós Szedő*) un Oskars Kālmāns (*Oszkár Kálmán*). 26. aprīlī viņi LNO zālē kopā ar LNO simfonisko orķestri atskaņoja Ludviga van Bēthovena *Svinīgo mesu* (*Missa Solemnis*), savukārt 27. aprīlī Universitātes aulā šo viesmākslinieku sniegumā skanēja Palestrīnas, Orlando di Laso un ungāru komponistu Lista, Kodāja un Lajoša Bardoša (*Lajos Bárdos*, 1899–1986) kora darbi.

<sup>7</sup> 4. un 15. jūlijā Kāroji turpat sniedza solokoncertus.

<sup>8</sup> Izstāde tika atklāta 1938. gada 5. februārī. Tajā varēja aplūkot 95 gleznas un 26 skulptūras, kas reprezentēja ungāru vecmeistarus un mākslinieku jauno paaudzi. Izstāde bija savveida atbilde latviešu mākslas izstādei Ungārijā, kas notika 1937. gada vasarā. Sīkāk skat. laikraksta *Rīts* publikāciju 26. janvārī: *Ungāru mākslas darbi jau ceļā uz Rīgu* 1938.



5. attēls. Palestrīnas kora vieskoncerta starpbrīdī LNO. No kreisās: Palestrīnas kora valdes priekšsēdētājs Dunajs, LR Izglītības ministrs Augusts Tentelis, Valsts Prezidents Kārlis Ulmanis, Palestrīnas kora diriģents Viktors Vasi un latviešu-ungāru biedrības valdes priekšsēdētājs Edvarts Virza. Foto no Annamarijas Bodoki-Krauzes privātarhīva

Koncertu LNO ievadīja abu valstu himnas, un to apmeklēja Latvijas valdības pārstāvji, tostarp Valsts Prezidents Kārlis Ulmanis. Šis vakars izvērtās par patiesiem mūzikas svētkiem, ko apliecina Volfganga Dārziņa recenzija laikrakstā *Rīts* 1938. gada 27. aprīlī:

„Ungāru mākslinieku koncerts vakar Nacionālajā operā pagāja zem Lielās Dienas zīmes. Koncertā ieradusies visa muzikālā Rīga, un, šķiet, katram, kam sirds kaut drusku atvērta mūzikai, vakardienas koncerts sagādāja īstus svētkus“ (Dārziņš 1938).

Arī Jānis Zālītis avīzē *Jaunākās Ziņas* 1938. gada 27. aprīlī atzinīgi novērtē *Svinīgās mesas* interpretāciju, slavējot kora, diriģenta un solistu veikumu:

„Mesas atskaņojums prof. Viktora Vasi vadībā veidojās stilistiski stingri, samērīgi. Palestrīnas koris izrādījās patiešām pirmklasīga vienība. Balsis dzidras, daiļi izkoptas, plūst visos stipruma grādos, visos niansējuma veidos līdzeni, disciplinēti. Nekur mesas iztulkojumā nenācās manīt tembrāli vai muzikāli robustāku akcentu. Straujie, spēcīgie dziedājumi skanēja svaigi, kuplā izteiksmē, rāmie, klusinātie – brīnum dzidri, trausli, arvien lokanā, delikātā frāzējumā. Atmiņā paliks sevišķi smalkjūtīgais *Sanctus* un *Agnus Dei* veidojums“ (Zālītis 1960: 682).

Viena no pēdējām nozīmīgākajām latviešu-ungāru biedrības aktivitātēm bija Līvu<sup>9</sup> Tautas nama atklāšana Mazirbē 1939. gada 6. augustā. Tā notika sadarbībā ar citu somugru tautu (somu, igauņu) biedrību atbalstu. Pasākuma svinīgajā koncertā dziedāja līvu biedrības jauktais un sieviešu koris. Plašāku reportāžu par šo notikumu 1939. gada 7. augustā sniedz laikraksts *Jaunākās Ziņas* (*Atklāts lībiešu tautas nams* 1939).

<sup>9</sup> Līvi, tāpat kā ungāri, pārstāv somugru valodu saimi; tā ir šobrīd skaitliski vismazākā somugru tauta, kas Latvijas teritorijā dzīvojuši kopš senseniem laikiem.

Kā liecina tālaika prese<sup>10</sup>, jau 1939. gada augustā tika panākta vienošanās par vērienīgām Teodora Reitera kora viesizrādēm Ungārijā 1940. gada pavasarī, taču tām nebija lemts īstenoties nestabilās politiskās situācijas dēļ. Latvijas un Ungārijas kultūrvēsturiskās attiecības pārtrauca totalitāro lielvaru agresija, kas kopš 20. gadsimta 30./40. gadu mijas atstājusi traģiskas pēdas abu valstu likteņos.

**Pēc Latvijas neatkarības atgaves** 1991. gada 2. septembrī tika atjaunotas Latvijas un Ungārijas diplomātiskās attiecības. Mūsdienās abu valstu sadarbību kultūrā regulē *Latvijas Republikas valdības un Ungārijas Republikas valdības līgums par sadarbību kultūrā, zinātnē un izglītībā*, kas noslēgts 1997. gada 6. martā.

Jāatzīst, ka ungāru komponistu darbi mūsdienu Latvijā tiek atskaņoti regulāri, turpretī latviešu mūzika Ungārijā skan samērā reti. Daži no pēdējo gadu spilgtākajiem notikumiem šajā jomā saistīti ar latviešu mūziķu viesošanās Ungārijā. Piemēram, 2009. gada 20. jūnijā LNO mākslinieki ar Volfganga Amadeja Mocarta operas *Buroju flauta* iestudējumu piedalījās Starptautiskajā operas festivālā *Bartoks+...* Miškolcā (galvenās lomas iestudējumā dziedāja Viesturs Jansons, Evija Martinsone, Raimonds Bramanis, Krišjānis Norvelis u. c.). 2010. gada martā LNO direktors Andrejs Žagars Ungārijas Nacionālajā operā iestudēja Riharda Štrausa operu *Rozes kavalieris*.

Kā nozīmīgu notikumu var izcelt arī latviešu diriģenta Aināra Rubiķa debiju ar Budapeštas Simfonisko orķestri koncertā Ungārijas Valsts operā 2011. gada 21. martā, Budapeštas Pavasara festivāla ietvaros, kur skanēja Ferencs Lisarta, Gustava Mālera un Friderika Šopēna darbi.

Savukārt Latvijā ar Ungārijas vēstniecības atbalstu 2012. gadā tika rīkots koncerts par godu Ungārijas 1956. gada revolūcijas un brīvības cīņai 56. gadadienai. Tas notika 22. oktobrī JVLMA Lielajā zālē, un tajā skanēja ungāru mūzika, ko izpildīja pianistu duets Monika Egri (*Monika Egri*) un Atila Pertiss (*Attila Pertis*).

Biezāk nekā Latvijas orķestri vai kori Ungārijā pēdējos gados uzstājušies mūsu solomākslinieki un kameramūziķi. Tā, piemēram, kontrtenors Sergejs Jēgers un ērģelniece Ilze Reine 2011. gada novembrī sniedza koncertus par godu Latvijas Republikas proklamēšanas 93. gadadienai; tie notika Vašas komitāta galvaspilsētas Sombathejas (*Szombathely*) Lisarta koncertzālē un Mātjāša baznīcā Budapeštā. Savukārt pianiste Diāna Zandberga un ungāru čelliste Āgnesa Kāloja (*Ágnes Kállay*) atskaņoja latviešu un ungāru kameramūziku 2013. gada 27. novembrī Budapeštā, *Benczúr Ház* koncertzālē; koncerts bija velēts Latvijas Republikas proklamēšanas 95. gadadienai. 2013. gada nogalē latviešu un ungāru klaviermūzika skanēja arī Diānas Zandbergas solokonzertos Budapeštas Bartoka muzejā un Segedas Universitātes koncertzālē; tādējādi tika atzīmēta viņas CD albuma *Ungāru un latviešu klavierainavas* izdošana<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Skat., piemēram, laikraksta *Rīts* publikāciju 1939. gada 30. jūlijā (*Reitera koris koncertēs Ungārijā 1939*) un laikraksta *Latvijas Kareivis* rakstu 1939. gada 16. augustā (*Reitera koris brauks uz Ungāriju 1939*).

<sup>11</sup> Šo albumu atbalstīja Ungārijas vēstniecība Latvijā un vēstnieks Gābors Dobokai (*Gábor Doboky*). Līdzās latviešu un ungāru klasiķu darbiem tajā iekļauti arī četri jaundarbi, kas 2013. gadā sacerēti speciāli šim projektam. Trīs no tiem ir latviešu komponistu opusi ar ungāru mūzikas iezīmēm – Gundegas Šmites *Ungāru klavierainavas*, Daces Aperānes *Cimbala* un Jāņa Zandberga *Čardašs col legno*. CD albums ietver ungāru komponista Matē Holloša (*Máté Hollós*, 1954) skaņdarbu *Latmotīvi*, kurā izmantotas etnomuzikoloģes Andas Beitānes pētījumos aprakstītās latviešu tautasdziesmu melodijas.

2015. gada pirmajā pusgadā Latvija kļuvis par prezidējošo valsti Eiropas Savienības Padomē. Latvijas vēstniecība Budapeštā ārkārtējā un pilnvarotā vēstnieka Imanta Lieģa vadībā plāno rīkot *Latviešu Mūzikas dienas* Budapeštas Mūzikas centrā (*Budapest Music Center*) janvāra beigās. Paredzēta Pētera Vaska kā rezidējošā komponista viesošānās; viņa, kā arī citu latviešu komponistu darbi skanēs *Simfonieta Rīga* (soliste Vineta Sareika) koncertā 22. janvārī un Vestarda Šimkus solokonzertā 23. janvārī. Savukārt 24. janvārī turpat koncertēs Denisa Paškeviča džeza kvartets.

Latvijas ES Prezidentūras kultūras programmas ietvaros iecerēta latviešu un ungāru kamerģmūzikas koncertturneja, kurā piedalīsies ungāru ċelliste Āģneša Kāloja un latviešu pianiste Diāna Zandberģa; to atbalsta Latvijas vēstniecģba Ungārijā, Ungārijas vēstniecģba Latvijā un vēstniece Adriena Millere (*Adrien Müller*), Valsts Kultģrģkapitāla fonds un Rģgas Latviešu biedrģbas Mģzģkas komisģja. Koncerti notiks 17. aprģlģ Budapeštas koncertzālģ *Nádor Terem*, 22. aprģlģ Rģgas Latviešu biedrģbas Zelta zālģ un 23. aprģlģ Ventspģls Pārventas bibliotģkģ; to ietvaros paredzģta arī pģtģjuma *Latvģjas un Ungārijas kultģrvģsturģskģ attģcģbas mģzģkas jomģ* prezentģcija.

Tādģģjādi Latvģjas un Ungārijas attģcģbu kultģrvģsturģskģ konteksta analģze ļauj secinģt: tieģģ 21. gadsimta otrajā desmitģgadģ abu valstu mģzģkas sakari pamazģm atģģst to intensģtģti, kas pastģvģģja 20. gadsimta 30. gados un jo ģpaģģ – laikģ no 1934. lģdz 1938. gadam.

## CULTURAL AND HISTORICAL RELATIONS BETWEEN LATVIA AND HUNGARY IN THE FIELD OF MUSIC

**Diāna Zandberģa**

### **Summary**

Though Hungarian and Latvian diplomatic relations date back to July 20, 1921, when Hungary recognized the independence of the Latvian Republic and the Honorary Consul of Hungary was appointed in Riga, the cultural and historical links between the two countries in the fields of literature, fine arts and music existed much earlier.

Already in the 19<sup>th</sup> century and early 20<sup>th</sup> century, several famous Hungarian musicians visited Latvia; among them were pianist and composer Ferenc (Franz) Liszt (1811–1886) in 1842, violinists József Joachim (1831–1907) in 1876 and József Szigeti (1892–1973) in 1924.

Latvian and Hungarian relations are based on many years of cooperation and mutual affection. However, there was a particular intensity in the 1930s and 1940s – in Latvia’s first period of independence, when active diplomatic missions commenced with the goal of promotion of cultural and economic links. One of the diplomats who was most

affected by Latvian and Hungarian cultural links, including the field of music, was the Riga born Baltic German, Officer of the Latvian Order of the Three Stars Rolf Krause (1894–1961). From 1923 to 1940, Mr. Krause was the Hungarian Telegraphic Agency representative in the Baltic States and from 1936 to 1940 the Hungarian Honorary Consul in Latvia.

This paper is based on the personal archive documents kindly provided by Mrs. Annamária Bodoky-Krause (daughter of Rolf Krause) in Leányfalu (Hungary). The research was possible thanks to the support of the Latvian State Culture Capital Foundation.

Thanks to initiative of Mr. Rolf Krause, in May 1933, an exhibit about Latvia appeared at the Budapest International Fair (*Budapester Internationale Messe*). Together with Mr. Krause, there was an official delegation of ten journalists from several major Latvian newspapers and magazines, resulting in an extensive series of articles about Hungarian history and culture.

The next step in the development of Latvian and Hungarian cultural links was two performances of the Latvian National Opera ballet troupe at the Városi Színház theatre in Budapest on May 12 and 13, 1934. These guest performances were not only great artistic successes, but also events with great public interest. For the second performance, members of the Hungarian government, aristocrats and diplomats were in attendance.

To further encourage Latvian and Hungarian cultural links, the Latvian and Hungarian Society in Riga was established with more than a hundred participants in 1936, and was led by the famous Latvian writer Edvarts Virza. The Society's activities included: concerts by the Teodors Reiters choir in Hungary on April 22, 1936; a recital of renowned Hungarian pianist Gyula Károlyi at the Blackheads House in Riga on February 28, 1937; in collaboration with the Hungarian Latvian Society in Budapest – a concert of Latvian composer and conductor Jānis Mediņš with the Budapest Symphony orchestra (soloist Gyula Károlyi) on April 4, 1938 at the Budapest Academy of Music, as well as a guest performance of the Palestrina choir from Budapest with conductor Victor Vaszy and four Hungarian opera singers (Ilonka Kovács, Mária Basilides, Dr. Miklós Szedö, Oszkár Kálmán) at the Latvian National opera together with the Latvian National Opera Symphony orchestra performing Beethoven's *Missa Solemnis* on April 26 and a Palestrina choir concert at the University of Latvia Hall on April 27, 1938.

One of the last major activities with the participation of the Latvian Hungarian Society was the opening of the Liv's house in Mazirbe on August 6, 1939, which was held in collaboration with the support of Finnish and Estonian associations of Finno-Ugric nations.

Though an agreement was reached in 1939 about guest performances in Hungary in the spring of 1940 by the Latvian Teodors Reiters choir, it was not destined to be realized due to the dangerous political situation. Latvian and Hungarian cultural and historical relations were suspended by totalitarian aggression beginning in the 1940s, which left traces of the tragic destinies of the two countries.

After the restoration of the independence of the Republic of Latvia, diplomatic relations between Latvia and Hungary were restored on September 2, 1991. However, only in the second decade of the 21<sup>st</sup> century did Latvian and Hungarian cultural relations in the field of music gradually reach the intensity that existed between the two countries during the period from 1934 to 1938.

### **Literatūra un citi avoti**

A lett kórus [Latviešu koris] (1936). *Budapesti Hirlap*. Március 25 [25. marts]

A rigai balett bemutatkozása [Rīgas baleta profils] (1934). *Budapesti Hirlap*. Május 12 [12. maijs]

Atklāts libiešu tautas nams (1939). *Jaunākās Ziņas*. 7. augusts

Conradi, Thorolf von (1944). Franz Liszt in Riga. *Deutsche Zeitung im Ostland*. 5. September

Das Festkonzert in der Musikakademie (1938). *Új Magyarország*. Április 5 [5. aprīlis]

Dārziņš, Volfgangs (1937). Džuliana Karolji klavieru vakars. *Rīts*. 22. decembris

Dārziņš, Volfgangs (1938). Slavenā ungāru Budapeštas Palestrīnas kora koncerts. *Rīts*. 27. aprīlis

F. J. (1934). A lett Nemzeti Operaház balettje a Városi Színházban [Latvijas Nacionālās operas balets Tautas teātrī]. *Pesti Hirlap*. Május 12 [12. maijs]

Fūrmane, Lolita (1997). Instrumentālā kameramūzika Latvijā 19. gadsimtā. *Gadsimtu skaņulokā*. Rīga: Zinātne, 141.–164. lpp.

Grewingk, Maria von (1931). Franz Liszt im Baltikum. *Baltische Monatsschrift*. 1. Januar, S. 629

Jauna tuvināšanās biedrība (1936). *Rīts*. 4. janvāris

Konzert-Anzeige (1817). *Rigasche Anzeigen*. 30. Juli

Latvijas Republikas Ārlietu ministrija. *Latvijas Republikas un Ungārijas divpusējās attiecības* (URL: <http://www.mfa.gov.lv/lv/Arpolitika/divpusejas-attiecibas/Ungarija/#kultura>; pēdējoreiz atvērts 2014. gada 1. septembrī)

Lett diszhangverseny [Latviešu galā koncerts] (1938). *Nemzeti Ujsag*.  
 Április 5 [5. aprīlis]

Lettland auf der Internationalen Messe (1933). *Pester Lloyd*. Május  
 16 [16. maijs]

Liszt. (Verspätet) (1842). *Rigasche Zeitung*. 2. April

Lta (1934). Mūsu baleta panākumi Ungārijā. *Latvijas Kareivis*.  
 16. maijs

Mil'štein, Jakov = Яков Мильштейн (1956). *Ф. Лист* [F. Lists]. Часть  
 2 [2. daļa]. Москва: Музыка

Noch Etwas über Franz Liszt (1842). *Rigasche Stadtblätter*. 15. April,  
 S. 118

Nodibināta latviešu-ungāru biedrība (1936). *Latvijas Kareivis*.  
 4. janvāris

Pallay, Anna (1934). A lett ballet [Latviešu balets]. *Pesti Naplo*. Május  
 12 [12. maijs]

P[ilzer], Fr[iedrich] (1876). Joseph Joachim. *Rigasche Zeitung*.  
 28. Januar

R. (1933). Ungārijas prese par Latviju. *Latvijas Kareivis*. 23. maijs

Reitera koris brauks uz Ungāriju (1939). *Latvijas Kareivis*. 16. augusts

Reitera koris koncertēs Ungārijā (1939). *Rīts*. 30. jūlijs

T. A. (1939). Ungāru pianists Džula Karolji. *Kurzemes Vārds*. 2. marts

Ungāru mākslas darbi jau ceļā uz Rīgu (1938). *Rīts*. 26. janvāris

Vēriņa, Vita = Вита Вериня (1991). *Клавирно-фортепианное искусство Латвии (от истоков до начала XX века)* [Klaviermūzika Latvijā (no pirmsākumiem līdz 20. gadsimta sākumam)].  
 Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения [Mākslas zinātņu kandidāta disertācija].  
 Ленинград: Ленинградская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова

Zālītis, Jānis (1934). Piezīmes par mūsu baleta solistu Budapeštas  
 programmu. *Jaunākās Ziņas*. 30. maijs

Zālītis, Jānis (1937). Džulas Karolji klaviervakars. *Jaunākās Ziņas*.  
 1. marts

Zālītis, Jānis (1960). *Raksti*. Red. Jēkabs Vītoliņš un Milda Zālīte.  
 Rīga: Latvijas Valsts Izdevniecība

# PIRMAIS LATVIEŠU KLAVIERU TRIO AUSTRĀLIJĀ (1928/1929): VĒSTURISKAIS FONS, KONCERTDARBĪBAS VADLĪNIJAS, SKAŅIERAKSTU LIECĪBAS

Līga Pētersone

## Ievads

Latviešu atskaņotājmākslinieku vidē tieksme strādāt ārpus dzimtenes izpaudusies jau kopš 19. gadsimta nogales, kad aizsākusies profesionālās mūzikas izglītības strauja attīstība. Tolaik ceļi visbiežāk veduši uz citām Krievijas impērijas pilsētām, kur augstu novērtējumu guvuši, piemēram, pianists un ērģelnieks Ludvigs Bētiņš (Maskavas konservatorijas profesors), vijolnieks Jānis Lazdiņš (ilggadējs Pēterburgas galma orķestra mūziķis) u. c. mākslinieki. Taču atsevišķi mūziķi centušies piesaistīt klausītāju uzmanību arī Rietumeiropā: piemēram, 19. gadsimta nogalē Vācijas, Austrijas un Šveices auditorijā atzinību guvis ērģelnieks Ādams Ore<sup>1</sup>; 20. gadsimta sākumā vācu prese cildinājusi dziedātāju Malvīni Vigneri-Grinbergu<sup>2</sup>.

Pēc Latvijas brīvvalsts dibināšanas koncertceļojumu ģeogrāfiskā amplitūda būtiski paplašinājusies: tagad tā arvien biežāk aptvērusi arī agrāk neapgūtus reģionus, tostarp ASV un Austrāliju. Tieši Austrālijā 1928. gadā debitējis kāds kameransamblis, kas, neraugoties uz nelatvisko nosaukumu (*The Imperial Russian Trio*), būtu pelnījis īpašu vietu mūsu atskaņotājmākslas vēsturē. Ciktāl izdevies apzināt, tas ir pirmais latviešu mākslinieku klavieru trio, kas uzstājies ārzemēs, turklāt ar vērā ņemamiem panākumiem. Šis ansamblis Austrālijā veicis arī vairākus ierakstus skaņuplatēs, un tās ir vēsturiski pirmās audioliecības latviešu kameransambļa spēles jomā<sup>3</sup>. Lai arī no trim *The Imperial Russian Trio* dalībniekiem (pianists Vilis Ilsters, vijolnieks Arvīds Norītis, čellists Ēvalds Berzinskis) divi pēdējie ir labi pazīstami<sup>4</sup>, tomēr pats trio kā mākslinieciska vienība līdz šim mūsu mūzikas pētnieku uzmanībai gājis secen. Taču tā īslaicīgā, bet spilgtā darbība sniedz visnotaļ interesantu vielu ne vien latviešu kameramūzikas attīstības likloču, bet arī to konteksta izpratnei.

Šī raksta mērķis ir raksturot gan pašu Ilstera trio, gan tā rašanās un darbības vēsturisko fonu. Līdztekus zinātniskajai literatūrai izmantota Latvijas un Austrālijas presē rodamā informācija, kā arī skaņieraksti no Ēvalda Berzinska fonda Rakstniecības un mūzikas muzejā.

## Latviešu mūziķi Latvijā un ārzemēs: 20. gadsimta 20. gadu beigas

Statistikas speciālists Marģers Skujenieks<sup>5</sup> 1930. gadā, raksturojot aktuālās emigrācijas tendences, raksta: „Pēdējos gados izceļošana uz

<sup>1</sup> Viņam veltītu recenziju izlasi (Berlīnes, Vīnes, Cīrihes u. c. pilsētu laikraksti) skat: Vītoliņš, Krasinska 1972: 221.

<sup>2</sup> Skat. Berlīnes laikraksta *Staatsbürger Zeitung* 1905. gada 11. novembra recenzijas tulkojumu krājumā *Mūzikas akadēmijas raksti 1: [Par M. Vigneres-Grinbergas koncertu Berlīnē 1905. g.]* (2004).

<sup>3</sup> Patlaban šie ieraksti glabājas Rakstniecības un mūzikas muzejā Ēvalda Berzinska fondā.

<sup>4</sup> Arvidam Norītim veltīta Pāvila Klāna monogrāfija (Klāns 1973). Savukārt plašākus rakstus par Ēvalda Berzinska radošo darbību publicējuši Joahims Brauns (Brauns 1971), Anda Mende (Mende 1999), Laima Mūrniece (Mūrniece 2003) un Inese Žune (Žune 2014).

<sup>5</sup> Marģers Skujenieks (1886–1941) divreiz bijis arī Latvijas Republikas Ministru Prezidents: no 1926. līdz 1928. un no 1931. līdz 1933. gadam.



Krieviju [salīdzinot ar Pirmā pasaules kara gadiem – L. P.] ir gandrīz mitējusies. Toties tagad konstatējama neliela emigrācija uz Vakareiropu, Ameriku un Palestīnu. Pēdējos gados caurmērā ikgadus Latviju atstāj apm. 2500 personas. To apstiprina skaitļi, kuri iegūti reģistrējot robežas pārgājējus“ (Skujenieks 1930: 129). Savas grāmatas *Latvieši svešumā un citas tautas Latvijā* noslēgumā Skujenieks izceļ vēl kādu problēmu:

„[...] jau tagad nereti dzirdamas balsis, ka mums jāgatavojas jaunu izceļotāju sūtīšanai uz Krieviju, [...] ka mums esot intelīģences pārprodukcija u. t. t. Šādi apgalvojumi ir dziļi nepareizi. [...] Galvenais ir tas, ka mums gandrīz itin visās dzīves nozarēs trūkst pienācīgi sagatavotu un izglītotu speciālistu. [...] Valsts un sabiedrība nekādos apstākļos nedrīkst sekmēt savu pilsoņu izceļošanu. Jo biežāki mūsu zeme būs apdzīvota, jo intensīvāka būs saimnieciskā un garīgā kultūra. [...] Mūsu uzdevums ir pārvērst pašu Latviju par zemi, kurā viņas pilsoņi var iegūt vieglāki un labāki līdzekļus savai eksistencei, nekā svešās zemēs un ka tālab latviešu emigrācijai turpmāk vairs nav jānotiek. Lai latviešu emigrācijas kustība būtu galīgi noslēgta latviešu vēstures nodaļā“ (Skujenieks 1930: 136–137)<sup>6</sup>.

Šis pagarais citāts bija nepieciešams, lai iezīmētu vēsturisko kontekstu kādai 20. gadu beigu tendencei, kas, iespējams, saistīta ar pieminēto viedokli par „intelīģences pārprodukciju“. Tā ir latviešu mūziķu biežā došanās darba meklējumos uz ārzemēm. 1931. gada 24. novembrī to vienā no savām publikācijām *Jaunāko Ziņu* slejās atzīmē Jānis Zālītis, turklāt, tāpat kā Skujenieks, viņš šo tendenci nevērtē pozitīvi:

„Pirms dažiem gadiem mūsu mūzikas māksliniekiem bija uznācis izceļošanas drudzis. Latvija viņiem šķita par šauru un neatzinīgu; viņi devās laimi meklēt citur, svešās zemēs, svešos ļaudīs. Bet vai īsti apmierināti un ar bagātām laimes balvām viņi arī atgriezušies, to labi nezinām“ (Zālītis 1931).

No vienas puses, darba meklējumos aizbraukušie mūziķi paplašināja redzesloku, uzlaboja materiālos apstākļus un, vismaz daļa no viņiem, sekmēja savu atpazīstamību starptautiskā vidē. No otras puses, Latvija uz ilgāku vai īsāku laika periodu (vai pat pavisam) zaudēja augsti profesionālus māksliniekus, kuriem acīmredzot trūka motivācijas darboties dzimtenē. Kādi apstākļi mudināja viņus aizbraukt?

Individuālo motivāciju līdz galam, protams, šodien vairs neatšķetināsim; var tikai pieņemt, ka aizbraucējus vilināja iespēja apskatīt pasauli, izmēģināt laimi tālās zemēs, gūt jaunus iespaidus, motivēja arī mūžsenā ticība, ka *citur ir labāk*. Tomēr objektīvāku priekšstatu par aizbraukšanas iemesliem sniedz, piemēram, iepazīšanās ar Alfrēda Kalniņa (1879–1951) atziņām. 1927. gada oktobrī šis mūziķis emigrējis uz Ņujorku (ASV), kur palicis līdz pat 1933. gadam<sup>7</sup>. Latviju viņš pametis 48 gadu vecumā, būdams pirmās vispāratzītās latviešu oriģināloperas *Baņuta* (1920) autors, atzīts ērģelnieks, kuru recenzenti ne reizi vien pielīdzinājuši labākajiem Eiropas ērģelvirtuoziem (Klotiņš 1979: 239), diriģents, pedagogs un publicists. Neraugoties uz to, viņš Latvijā 20. gadu vidū juties nenovērtēts. Bija „neizprotama baznīcu

<sup>6</sup> Skujenieka teiktais daudzējādā ziņā iederētos arī mūsdienu kontekstā. Kaut arī valsts politika teorētiski seko tām pašām vadlīnijām kā pirms 85 gadiem, praksē augstas klases speciālistu emigrācija uz ārzemēm ir vēl biežāka parādība nekā pagājušā gadsimta 20. gados.

<sup>7</sup> Kā atzīmē Arnolds Klotiņš, īsi pirms tam (1926) uz Ņujorku pārcēlies arī latviešu komponists un fagotists Jānis Vītolis (Klotiņš 1979: 249).



1. attēls. Kārlis Nīcis Pedrillo lomā Volfganga Amadeja Mocarta operā *Bēgšana no seraja*. Rīga, 20. gadsimta 20. gadi. Latvijas Universitātes Akadēmiskā bibliotēka un Rakstniecības un mūzikas muzejs, inventāra numurs: LABR R6711-40

<sup>8</sup> Viļa Ilstera tēvs Viļums Ilsters pēc divu termiņu dienesta kara orķestrī Krievijā pratis vairāku orķestra instrumentu spēli, dzimtajā pagastā organizējis un vadījis instrumentālos ansambļus, apmācījis jauniešus instrumentu spēlē. 1909. gadā viņš Vestienā izveidojis pūtēju orķestri, kas spēlējis gan dejas, gan arī koncertnumurus teātra izrādēs u. c. sarīkojums. "Jurjāni arvien stāstījuši, kā to apliecina viņu māssadēls Rasiņš, ka pirmo stīgu orķestri Latvijā nodibinājis Viļums Ilsters," laikrakstā *Madonas Ziņas* raksta Ilsteru dzimtas vēstures pētniece Biruta Vālodze (Vālodze 2001).

dīvainā izturēšanās pret ērģelniekiem-koncertantiem, kura drīzāk atstumj kā pievelk" (Kalniņš 1927). Kalniņa biogrāfs Arnolds Klotiņš uzsver, ka komponists pabijis ierēdņa amatā Izglītības ministrijā, kā arī Mākslas departamenta Mūzikas nodaļas vadītāja krēslā un Nacionālās operas direkcijas sastāvā, taču sava ideālisma un taisnprātības dēļ nav spējis samierināties ar birokrātiju, līdz ar to dzimtenē juties lieks, neiederīgs un vīlies. Tādēļ, lai arī pirms aizbraukšanas parādījušies dažādi darba piedāvājumi, Kalniņš savu nodomu nav mainījis un devies prom no Latvijas, turklāt, pēc Klotiņa rakstītā, „Pirmajos emigrācijas gados viņš nelasa pat Latvijas avīzes” (Klotiņš 1979: 249).

Kaut arī pirmie mēneši Ņujorkā komponistam nav bijuši viegli, tomēr kā ērģelnieks, kordirģents, pedagogs un publicists viņš spējis iekarot stabilas pozīcijas un dzīvot Amerikā materiāli un morāli nodrošinātu dzīvi. Tajā gūtos iespaidus viņš regulāri izklāstījis laikraksta *Pēdējā Brīdī* slejās: šeit rodam informāciju gan par mūzikas dzīves notikumiem Ņujorkā, gan paša Kalniņa gaitām svešumā (skat., piem., rakstu *Kādu darbu man deva Amerikā* – Kalniņš 1928a; arī *Iespaidi un piedzīvojumi jaunā darba vietā* – Kalniņš 1928b).

Savukārt cits laikraksts, *Jaunākās Ziņas*, 20./30. gadu mijā publicē virkni vēstuļu ar nosaukumu *Latvi Austrālijā*. To autors ir Rīgā pazīstamais operdziedonis Kārlis Nīcis (1888–1985), kurš pametis Latviju un darbu Nacionālajā operā 1927. gadā, lai atlikušo mūža daļu pavadītu Austrālijā.

Nīcis bija tas, kurš ieinteresēja dažus no saviem kolēģiem doties tālajā ceļā uz Austrāliju. Par to savā monogrāfijā *Arvīds Norītis* raksta Pāvils Klāns:

„Jau iepriekšējā gadā savus Rīgas kollēgas kārdinājis dziedātājs Kārlis Nīcis, kas nesen ieceļojis Austrālijā un pārliecināts, ka tur dibinās operu ar plašām darba iespējām. Pēc 47 dienu brauciena no Marseļas 1928. gada augustā Sidnejas ostā iegriežas 12.000 t lielais franču kuģis *Cephée*, uz kura klāja ir Nacionālās operas soliste – koloratūrsoprāns Zelma Gotharde-Bergkinde un vesels trio: vijolnieks Arvīds Norītis, čellists Ēvalds Berzinskis un pianists Vilis Ilsters” (Klāns 1973: 49–50).

Lai gan līdz šim nav ziņu, ka pēdējie trīs mūziķi iepriekš arī Latvijā būtu uzstājušies kā vienots ansamblis (zināms tikai, ka Ilsters bijis koncertmeistars abiem studziniekiem), tomēr Sidnejā no kuģa klāja viņi nokāpj kā klavieru trio sastāvs. Kā jau minēts, pēc patlaban apzinātās informācijas, tas ir pirmais Latvijas trio ansamblis, kurš muzicējis ārzemēs – citā kontinentā – un guvis plašu publikas atsaucību.

### Trio dalībnieki

Pianists **Vilis Ilsters** (pilnā vārdā Frīdrihs Vilhelms Ilsters) dzimis 1903. gadā Vestienas pagasta *Lejas Gretēs* un pirmās zināšanas mūzikā guvis no tēva<sup>8</sup>. Lai dotu bērniem labāku izglītību, Ilsteru ģimene ap

1911. gadu pārcēlusies uz dzīvi Krievijā, kur 11 gadu vecumā Vilis sācis apgūt klavierspēli (Tamuža 1960). 1920. gadā viņš atgriezies Latvijā un pēc viena sagatavošanās gada Posņikova mūzikas skolā 1921. gadā iestājies Latvijas Konservatorijā Arvīda Dauguļa klavieru klasē, ko absolvējis ar pianista brīvmākslinieka diplomu 1928. gadā – īsi pirms aizbraukšanas uz Austrāliju. No 1926. līdz 1928. gadam Ilsters strādājis par repetitoru Latvijas Nacionālajā operā un mācījis arī Ernesta Vignera Fonoloģijas kursus. Par to, ka viņš bijis tiešām augstas klases pianists, liecina 1926.–1927. gada presē (žurnālā *Mūzika*, laikrakstos *Darbs*, *Jaunais Rīts* u. c.) rodamā informācija<sup>9</sup>. Tā vēsta, ka Ilsters kā koncertmeistars sadarbojies ar vairākiem Latvijas māksliniecišķās elites pārstāvjiem, tostarp dziedātājiem Marisu Vētru, Adeli Pulciņu (vēlāk Pulciņu-Karpu), Paulu Saksu, Zeltu Gothardi-Bergkindi, Helēnu Cinku-Berzinsku, Rūdolfu Bērziņu u. c.

Austrālijā Ilsters sākotnēji koncertējis *The Imperial Russian Trio* sastāvā, bet pēc Berzinska un Noriša atgriešanās Latvijā turpinājis savu pianista karjeru kā solists, uzstājoties lielākajās Austrālijas pilsētās, tostarp Melburnas radio, kā arī Jaunzēlandē un Anglijā. Latviešu pianista spēles atbilstību starptautiski atzīstamam līmenim apliecina, piemēram, viņa uzstāšanās prestižajā *BBC* raidstacijā Londonā (Ilstere 1949). Zināms, ka 30. gadu beigās Ilsters vēlējies atgriezties dzimtenē, bet vēsturiskais pavērsiens (Latvijas iekļaušana Padomju Savienībā, pēc tam karš) izjaucis šo ieceru, un pianists līdz pat dzīves beigām palicis Austrālijā (Tamuža 1960). Mūža otrajā pusē pianistu mocījis artrīts, kas apdraudējis viņa turpmāko profesionālo darbību, tomēr Ilsters atradis veidu, kā ar slimību cīnīties<sup>10</sup>, un turpinājis spēlēt klavieres – tiesa, nu jau vairs ne koncertzālēs, bet Melburnas austrāliešu klubā (*Kultūras Apskats* 1971), restorānos un citās izklaides vietās. Laikraksta *Austrālijas Latvietis* publikācijas ļauj noprast, ka Ilsters miris laikposmā starp 1985. un 1989. gadu<sup>11</sup>.

Augstu statusu Latvijas mūziķu vidē jau pirms aizbraukšanas uz Austrāliju bija iemantojis **Arvīds Norītis** (1902–1981) – pirmais neatkarīgajā Latvijā akadēmiski izglītotais vijolnieks un arī pirmais Latvijas Konservatorijas absolvents (beidzis Edmondo Lučini vijoles klasi 1921). 1924. gadā Norītis papildinājies Parīzē pie franču vijolnieka Lisjēna Kapē (*Lucien Capet*). Viņš bijis Latvijas Nacionālās operas orķestra mākslinieks tās darbības sākumposmā, Rīgas Radiofona jaundibinātā (1926) simfoniskā orķestra pirmais koncertmeistars, arī ievērojams solists<sup>12</sup>. Noriša spēles spilgtākās iezīmes 1924. gada 10. februārī laikrakstā *Latvijas Sargs* kodolīgi raksturo Jūlijs Ziediņš:

„Norītis jau sen no kritikas un sabiedrības ir atzīts par spējīgāko un apdāvinātāko latviešu vijolnieku. Pārsteidzoši viņa kristāltīrā intonācija, sulīgais tonis, labā ritma sajūta“ (Ziediņš 1924).

<sup>9</sup> Skat., piemēram: *Jelgavas Izgl. b-bas ģimmāzija* 1926; Silvestrus 1927; A. W. 1927; *Zemgales Kult. Veic. b-bas I. tautas koncerts* 1927.

<sup>10</sup> Latviešu trimdas presē atrodama informācija par viņa badošanās kūrēm un aizraušanos ar jogu, ar ko viņš nodarbojies, lai cīnītos ar artrītu (Ilstere 1949; Tamuža 1960; u. c.).

<sup>11</sup> Sal. 1985. gada 9. augusta numurā publicēto sludinājumu *Melburnas Latviešu namā*, kur pieteikta arī Ilstera uzstāšanās, un Jāņa Vēliņa rakstu *Kari, bargi kungi, brīvības alkas* 1989. gada 24. novembrī, kur Ilsters minēts starp Austrālijā mirušajiem latviešu mūziķiem (Vēliņš 1989).

<sup>12</sup> Blakus vijolnieka karjerai Norītis apliecinājis sevi arī kā baletizrāžu diriģents Latvijas Nacionālajā operā (1933–1944); diriģenta darbību līdzās vijolspēlei un pedagoģijai viņš turpinājis arī pēc Otrā pasaules kara Zviedrijā.

Ansambļa spēle vijolniekam bijusi tuva visā radošās darbības gaitā. Viņš bijis vairāku stīgu kvartetu dalībnieks un muzicējis arī dažādos klavieru trio. Koncertprogrammās un preses sludinājumos fiksētas Noriša uzstāšanās trio sastāvā jau 1920. un 1921. gadā<sup>13</sup>, savukārt 1923. gadā vijolnieks iesaistījies pastāvīgā sastāvā, kam bijusi liela loma Latvijas koncertdzīvē: kopā ar pianisti Liliju Kalniņu (vēlāk Kalniņa-Ozoliņa, 1903–1934) un čellistu Alfrēdu Ozoliņu (1895–1986) viņš tajā spēlēja līdz 1934. gadam, izņemot Austrālijas periodu (1928–1931).

Arī trešā ansambļa dalībnieka, čellista **Ēvalda Berzinska** (1891–1968) vārds laikabiedriem bija labi pazīstams. Pēc Alfrēda Glēna čella klases absolvēšanas Maskavas konservatorijā (1918) viņš 1920. gadā atgriezies Latvijā, kur bijis koncertmeistars gan Radiofona (1926–1928) un LNO (1920–1921, 1929–1956), gan Liepājas operas (1922–1925) orķestros. Blakus šīm darbības jomām ļoti svarīgs ir viņa devums Latvijas pēckara čella skolas izveidē. No 1944. gada Berzinskis vadījis konservatorijas čella klasi, un jāatzīst, ka pedagoģijas sfēra šim mūziķim arvien bijusi tuva. Īpašu uzmanību viņš pievērsis spēles tonim, ko meklējis un pilnveidojis nemitīgi, tā rādot piemēru audzēkņiem. Par saviem domubiedriem mūzikā Berzinskis atzinis Aleksandru Veržbiloviču un Pablo Kasalsu – arī izcila toņa meistarus (Brauns 1971).

Lai arī Berzinskis nekad nav ilgstoši spēlējis kādā trio sastāvā, tomēr sava garā mūža gaitā viņš daudzkārt īslaicīgi iesaistījies šāda veida ansambļos – sākot jau ar laikposmu līdz 1. pasaules karam (Žune 2011: 146) līdz pat 40. gadu nogalei, kad viņš trīs gadus (1945–1948) muzicējis Radiofona jeb *Trīs lielo B (BBB)* trio kopā ar pianistu Hermani Braunu (1918–1979) un vijolnieku Kārli Brikneru (1893–1963).

### Ilstera trio darbība Austrālijā

Latviešu mūziķu dzīves apstākļus tālaika Austrālijā trāpīgi raksturo Niča vēstule laikrakstam *Jaunākās Ziņas*<sup>14</sup> 1928. gada 28. jūlijā, t. i., neilgi, pirms Sidnejā ieradies Ilstera trio. Nīcis atzīst:

„Nav viegli svešā zemē, nepārvaldot valodu, iekarot auditoriju. [...] šejienes darbam ir liela ēnas puse, kura mums, gada kontraktu slēdzējiem, gluži nesaprotama: šeit kontraktus neparaksta uz ilgāku laiku. Vispārīgi. Šeit māksliniekiem jāpierod pie „klaidonības“, jo vispirms jāceļo no viena teātra uz otru, no vienas pilsētas uz otru. Svešinieki mākslinieki allaž dabū pasēdēt bez darba ne tādēļ, ka viņi nebūtu spējīgi, bet tādēļ, ka viņi nav angļi” (Nīcis 1928).

Tomēr, spriežot pēc sludinājumiem presē, kā arī Melburnas radio programmām, latviešu trio mākslinieki svešumā „uzreiz nokrīt uz kājām” (Klāns 1973: 50). Pagaidām nav zināms, kā tas viņiem izdevies, bet pēc ierašanās Austrālijā 1928. gada augustā trijotnei tūdaļ bijusi iespēja noslēgt līgumu ar respektablu aģentūru *Williamson and Tait*<sup>15</sup>, un jau 3. septembrī viņi devušies koncertturnejā uz Adelaidu, Melburnu,

<sup>13</sup> Ludmila Gomane-Dombrovska – Arvīds Norītis – Vladimirs Ciganovs (1920. gada 19. novembris, 17. decembris; 1921. gada 21. janvāris).

<sup>14</sup> Vēlāk tā pārpublicēta laikrakstā *Austrālijas Latvietis* (Nīcis 1971).

<sup>15</sup> *Williamson and Tait* ir aģentūras tālaika nosaukums, taču plašāk tā pazīstama kā *J.C. Williamson Ltd.* Austrālijas Nacionālās bibliotēkas mājaslapā atrodama informācija, ka aģentūra dibināta 1881. gadā (sākotnējais nosaukums *The Company Williamson, Garner and Musgrove*). Mājaslapā nav pieminēta aģentūras darbība mūzikas jomā, toties atzīmēta „būtiska ietekme uz dejas kā teātra mākslas izaugsmi Austrālijā” (*“an influential force in the growth of dance as a theatrical art form in Australia”*). Skat.: National Library of Australia. Trove. *J. C. Williamson (Firm)* (<http://trove.nla.gov.au/people/568370>; pēdējoreiz atvērts 2014. gada 1. decembrī). Var izteikt pieņēmumu, ka latviešu trio noslēgto līgumu ar šo aģentūru sekmējušas operdziedātāja Kārļa Niča rekomendācijas; būdams teātra pasaules pārstāvis, viņš, iespējams, sadarbojies ar *Williamson and Tait* jau iepriekš.

Džilongu un Brisbenu – tā atceras Ēvalda Berzinska dzīvesbiedre Helēna Cinka-Berzinska (Nīcis 1971). Austrālijas preses relizēs<sup>16</sup> lasāms, ka tūres ietvaros Ilstera trio uzstājies arī vienā no Adelaidas vadeviņu teātriem, un, kā raksta Pāvils Klāns,

„[...] pārmaiņus ar žonglieriem, virves dejojājiem un uguns rijējiem spēlē dažādus populārus gabaliņus, sākumā gūdami tikai viduvējus panākumus. Kāds amerikāņu dejojājs, ievērojis latviešu biklumu, iemāca tos pielāgoties videi, dažkārt pat uzvilkt krievu kreklus, kas šīs tālās pasaules publikai izskatās gluži eksotiski, citreiz apmāca prožektoru lietošanā, klanīšanās un smaidu tehnikā, un sekmes uzreiz divkāršojas“ (Klāns 1973: 50).

Un šajā brīdī top skaidrs tas, kas, iespējams, sākotnēji var mulsināt pētnieku, izzinot Ilstera trio gaitas – proti, Austrālijā viņi uzstājas ar nosaukumu *The Imperial Russian Trio*. Visticamāk, ka šāds risinājums bijis nepieciešams, lai viņiem citā kontinentā pievērstu uzmanību kā lielas, nevis šķietami nezināmas zemes – Latvijas – pārstāvjiem. Ansambļa nosaukuma izvēli, domājams, veicinājusi arī *Williamson and Tait* iepriekšējā sadarbība ar krievu māksliniekiem. 1926. un pēc tam 1929. gadā šī aģentūra ar lieliem panākumiem organizējusi pasaulslavenās krievu baletdejojājas Annas Pavlovas tūri pa Austrāliju, savukārt vēl senāk, 1913. gada koncerttūrē, izcilo dāņu/britu dejojāju Adelīnu Ženē (*Adeline Genée*) pavadījusi Sanktpēterburgas Marijas teātra trupa jeb *Imperial Russian Ballet*, kā šo trupu parasti apzīmēja ārpus Krievijas<sup>17</sup>. Līdz ar to nosaukums, kurš ietver sadaļu *Imperial Russian...* Austrālijas koncertorganizāciju un klausītāju vidē varēja raisīt lielāku interesi.

Arī pašu mākslinieku vārdi publikai tiek pieteikti mazliet izmainīti. Vilis Ilsters intervijā Austrai Tamužai 1960. gadā stāsta, ka Melburnas Tivoli teātra direktors „teica, ka latviešu vārds te nav populārs. Pazina gan slavenus krievu pianistus, kas brauca viesoties, kāpēc prasīja visiem uzdoties par krieviem un lai krieviskojot arī vārdus un uzvārdus“ (Tamuža 1960). Būtiski gan nemainās Arvīda Noriņa vārds (*Arvid Noritt* vai *Noritt*), taču Ēvalds Berzinskis pārtop par *Ivan Berzinsky* (retāk *John Berzinsky*), bet Vilis Ilsters – par *Vassili Ilster*.

Uzstāšanos klavieru trio žanram tik neierastajā teātra vidē, iespējams, noteica ansambļa sadarbības partnera, jau minētās aģentūras *Williamson and Tait*, darbības specifika. Tomēr lielākoties ansamblis Austrālijā koncertējis kamermuzicēšanai piemērotākos apstākļos. Pēc septembra koncertturnejas aģentūra pievienojusi Ilstera trio Melburnas radio 3LO<sup>18</sup>, kur tas uzstājies regulāri un plašas radioklausītāju auditorijas priekšā, gūstot cildinošas atsauksmes presē – acīmredzot tūres laikā bija izieta vērtīga skola, kas ļāva ātri iepatīties Austrālijas publikai. Tomēr dažādu apsvērumu dēļ divi no trio dalībniekiem pēc zināma laika atgriezušies dzimtenē. Lai gan, saskaņā ar Pāvila Klāna rakstīto, Kārlis Nīcis uzreiz pēc ierašanās Sidnejā bija „savus Rīgas kolēģas

<sup>16</sup> *The Mail* 1928. gada 8. septembrī, *The Register* 1928. gada 10. septembrī, *Adelaide* 1928. gada 10. septembrī.

<sup>17</sup> National Library of Australia. *Trove*. J. C. *Williamson (Firm)* (<http://trove.nla.gov.au/people/568370>); pēdējoreiz atvērts 2014. gada 1. decembrī.

<sup>18</sup> Lai arī retāk, bet trio uzstājies arī Melburnas vecākajā radioraidītājā 3AR.

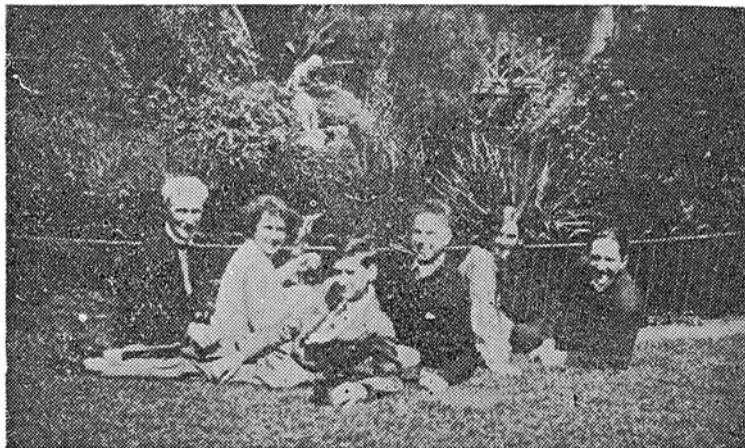
kārdinājis [...] ar plašām darba iespējām” (Klāns 1973: 49–50), Niča 1928. gada vēstulēs intonācija ir mainījusies, piemēram, 28. jūlijā viņš raksta: „Gribu tikai brīdināt tautiešus, ka arī šeit sīvi jācinās dēļ eksistences un acumirkli apstākļi ir daudz sarežģītāki, kā pāris gadus atpakaļ” (Nīcis 1928). Jau 1929. gadā Nīcis apstiprina iepriekš teikto, piebilstams, ka „pašreizējie darba apstākļi Austrālijā ir ļoti grūti [...], tādēļ katram, pirms dodas tālajā, nezināmajā ceļā, der izšķirošo soli vēl krietni pārdomāt” (Nīcis 1971).

Pirmais, kurš izšķīries par došanos mājup, bijis čellists Ēvalds Berzinskis. 1929. gada 15. maijā laikraksta *The World's News* publicētajā radioprogrammā tiek pasludināta čellista atvadīšanās no Austrālijas (*Final Appearance of Ivan Berzinsky, Cellist of The Imperial Russian Trio* 1929). Berzinska autobiogrāfijā, kas glabājas viņa fondā LNB Reto grāmatu un rokrakstu nodaļā, mākslinieks min atgriešanās iemeslu: saņemts piedāvājums kļūt par LNO čellu grupas koncertmeistaru<sup>19</sup>. Taču tas arī nozīmē ansambļa beigas. Pāvils Klāns raksta:

„Trio nu ir izjucis. Ilsters dabū nodarbošanos, un arī Norītis veicies [...]. Melburnas *State Theater* meklē savam orķestrim koncertmeistaru un neatrod nevienu labāku par latvieti Arvīdu Norīti. Tas ir darbs, kas atbilst viņa mākslinieciskajām iecerēm, tas ir pietiekami ienesīgs, un atstāj iespēju spēlēt arī radiofonā” (Klāns 1973: 50).

Tomēr 1931. gadā arī Norītis pamet Austrāliju un atgriežas Eiropā<sup>20</sup>.

## Mūsu mākslinieki Austrālijā.



Melburnā, šā gada februārī. No labās: pianists V. Ilsters, čellists E. Berzinskis, (tagad atgriezies Latvijā), vijolnieks A. Norītis, Norīša k-dze.

2. attēls. *The Imperial Russian Trio* dalībnieku fotogrāfija. Žurnāls *Teātra Nedēļa*. 1929. gada 29. septembris, 5. lpp.

<sup>19</sup> Ēvalds Berzinskis. Autobiogrāfija. *Ēvalda Berzinska un Helēnas Cinkas Berzinskas rokrakstu arhīvs*. LNB Reto grāmatu un rokrakstu nodaļa, RX0, A25.

<sup>20</sup> Latvijā viņu šajā laikā darba vieta negaida, un līdz 1934. gadam Norītis dzīvo un strādā Lietuvā, Kauņā. Tikai 1934. gada pavasarī vijolnieks tiek aicināts kļūt par LNO orķestra koncertmeistaru, kā arī vadīt vijoles klasi Konservatorijā. Šos aicinājumus viņš pieņem.

## Trio atskaņotais repertuārs

Kopīgi muzicējot, Ilstera trio Austrālijā pavadījis aptuveni deviņus mēnešus. Ieskatu viņu spēlētājā repertuārā sniedz radiostacijas 3LO programmas Austrālijas digitalizētās preses arhīvos; turpat pieejamas arī atsauksmes par latviešu māksliniekiem, kas veltītas gan viņu koncertturnejai 1928. gada septembrī, gan sniegunam 3LO radiopārraidēs.

*The Imperial Russian Trio* repertuāra izvēle acīmredzot bijusi atkarīga no tā, ko pasūta raidstacija, kas savukārt orientējusies uz plašu klausītāju loku. Tādējādi liela daļa no repertuāra, ko izdevies apzināt, ietver populāru instrumentālo darbu pārlikumus klavieru trio sastāvam. Pirmām kārtām te jāmin plašs klāsts deju žanru paraugu, bieži ar dažādu un austrāliešu uztverē, iespējams, eksotisku nacionālo kolorītu: Johanna Brāmsa *Ungāru dejas* nr. 6, kreoliešu izcelsmes angļu komponista Semjuela Kolridža-Teilora (*Samuel Coleridge-Taylor*) *Valse rustique*, Pablo Sarasates *Spāņu dejas*, Izaka Albenisa daudzviet deju ritmos balstītās *Ceļojuma atmiņas* (*Recuerdos de Viaje*) op. 37 u. c. Otra dominante ir vienkārši melodiski skaista, liriska mūzika – miniatūras vai izvērstāku darbu fragmenti. Šeit minams *Andante* no Pētera Čaikovska Sestās simfonijas, viņa *Canzonetta* no Koncerta vijolei un orķestrim *D dur* un *Dziesmas bez vārdiem*, Edvarda Grīga *Solveigas dziesma* no mūzikas Henrika Ibsena drāmai *Pērs Gints*, Enriko Toselli *Serenāde* u. c. Vēl, turpinot pārlikumu sadaļu, ansambļa repertuārā iekļauti arī pazīstamu vokālo darbu aranžējumi klavieru trio, piemēram, Johana Sebastiāna Baha *Meditācija*<sup>21</sup>, Friča Kreislera/Arkandželo Korelli *O, svētā* (*O Sanctissima*), Gija d'Ardeļo<sup>22</sup> (*Guy d'Hardelot*) *Tāpēc* (*Because*), Flečera Hendersona (*Fletcher Henderson*) *Dārgā, tādā naktī kā šī* (*Dear, On a Night Like This*) u. c. Atbilstoši nosaukumam, ansambļa repertuārā liela loma bijusi arī krievu mūzikai; spriežot pēc visa, tā rīcībā bijis Londonas apgāda *Augener* 1915. gadā izdots krājums *The Russian Trio Album*, kurā apkopoti angļu komponista Ādama Kārsa (*Adam Carse*, 1878–1958) veidotie pārlikumi klavieru trio sastāvam, kā arī vijolei un klavierēm. Trio repertuārā iekļauti visi šī krājuma skaņdarbi: Aleksandra Iljinska *Berceuse*, Vladimira Rebikova *Dance Characteristique*, jau minētās Čaikovska *Dziesmas bez vārdiem* (*Chant Sans Paroles*, no *Hāpsalas suvenīra/Souvenir de Hapsal* op. 2 nr. 3), Modesta Musorgska *Asara* (*Une larme*) un *Hopaks*, Antona Rubinšteina *Melodija* (*Melody*) *F dur* (no 2 *mélodies* op. 3, nr. 1), Cezara Kū *Cantabile* (op. 20 nr. 5) un *Berceuse* (op. 20 nr. 8), Čaikovska *Andante cantabile* (no Stīgu kvarteta op. 11), Mihaila Gļinkas *Mazurka Russe*.

Dažkārt radioprogrammā norādīts, ka *The Imperial Russian Trio* atskaņos, piemēram, piecpadsmit minūtes populāras klasikas, kura, domājams, ietvērusi kaut ko no iepriekš uzskaitītā.

<sup>21</sup> Šis nosaukums, kura nav paša Baha skaņdarbu katalogā, visticamāk, apzīmē Baha/Šarla Guno *Ave Maria*, kas sākotnēji (1853) publicēta kā *Méditation sur le Premier Prélude de Piano de S. Bach*.

<sup>22</sup> Franču komponistes un pianistes Helēnas Rodes (*Helen Rhodes*, 1858–1936) pseidonīms.

Pētot Ilstera trio repertuāra izvēli, pirmajā mirklī var rasties mulsums: vai tiešām mūziķi atskaņojuši tikai dažāda veida pārlikumus un nemaz nav pievērsušies klavieru trio opusiem – žanra *stūrakmeņiem*? Dziļāk iepazīstot koncertprogrammas, tomēr atklājas, ka ansamblis izspēlējis samērā daudzus *lielos* trio, tostarp skaņdarbus, kurus dažkārt pat ilgstoši kopā spēlējoši sastāvi nesaņemamas iestudēt. Šeit īpaši izceļami Jozefa Haidna Trio *G dur* un *fis moll*, Ludviga van Bēthovena Trio *G dur* (op. 1 nr. 2), *Es dur*, *B dur* (op. 97), Franča Šūberta Trio *Es dur*, Pētera Čaikovska Trio *a moll* (*Liela mākslinieka piemiņai*), Fēliksa Mendelszona-Bartoldi Trio *d moll* un Johanna Brāmsa Trio *B dur*.

Rezumējot trio repertuāra apskatu, jāatzīst, ka bija iespēja ieskicēt vien tā galvenās vadlīnijas. Intervijā Austrai Tamužai 1960. gadā Vilis Ilsters teicis, ka trio „katru dienu sniedza jaunu pusstundas programmu. Lai to sagatavotu, darba bija visai dienai“ (Tamuža 1960). Kaut gan nav zināms sīkāk, pēc kādiem principiem tika veidotas šīs pusstundas programmas, saprotams, ka, izvēlētie skaņdarbi nereti atkārtojās. Ilgāk kā pusgadu diendienā sagatavot tiešraidei pusstundu mūzikas (lai arī kopā ar solonumuriem) – tas neapšaubāmi ir uzdevums, kas pa spēkam tikai ļoti talantīgiem mūziķiem. Spēja to pildīt arī noteikusi ansambļa repertuāra neierasto daudzveidību.

### Atsauksmes presē

Atsauksmes par *The Imperial Russian Trio* 1928./1929. gada Austrālijas presē sastopamas bieži. Lai arī lielākoties tās ir īsas un aprobežojas ar pāris teikumiem, tomēr tas ir vairāk nekā nekas un noteikti parāda būtiskāko – Austrālijas publika augstu novērtēja šī ansambļa sniegumu. Svarīgi piebilst, ka šāds iespaids rodas ne tikai no pašu mūziķu arhīvos glabātajiem laikrakstu un žurnālu materiāliem<sup>23</sup>, bet arī, iepazīstot digitalizēto Austrālijas Nacionālās bibliotēkas preses arhīvu<sup>24</sup>.

Viena no pirmajām atsauksmēm presē datēta ar 1928. gada 8. septembri, kad *The Imperial Russian Trio* vadoņi trupas sastāvā uzstājas Melburnā. Laikraksts *The Mail* raksta:

„*The Imperial Russian Trio*, klavieres, vijole un čells, sniedz izklaidējošu muzikālu interlūdiju, un sastādītā programma ietver populāru mūziku. Straujas slāvu melodijas pulsē ar gandrīz mežonīgu intensitāti, un numuri tiek atskaņoti ar retu meistarību“<sup>25</sup> (*Vaudeville at Royal* 1928).

Pāris dienas vēlāk, 10. septembrī, laikrakstā *The Advertiser* lakoniskā, vispārīgā atsauksmē par šo pašu uzstāšanos tiek izcelts Ēvalds Berzinskis, piebilstot, ka „čellista spēle bijusi īpaši atzīstama“ (*Amazing Turn at the Theatre Royal* 1928). Cits laikraksts, *The Register*, vēsta, ka ar savu uzstāšanos trio bija radījis publikā vēlmi klausīties to visu atlikušo vakaru (*Theatre Royal. A Real Wonder Show* 1928).

<sup>23</sup> Tie glabājas Rakstniecības un mūzikas muzejā, Ēvalda Berzinska fondā, un LNB Reto grāmatu un rokrakstu nodaļā, arī Berzinska fondā.

<sup>24</sup> National Library of Australia. Trove (URL: <http://trove.nla.gov.au/>; pēdējoreiz atvērts 2014. gada 1. decembrī)

<sup>25</sup> “*The Imperial Russian Trio*, piano, violin, and cello, provide an attractive musical interlude, and the programme submitted is one to capture the popular taste. Wild Slavonic melodies pulsate with an almost savage intensity, and the numbers are interpreted with a rare artistry” (*Vaudeville at Royal* 1928).



Kā jau iepriekš norādīts, Melburnā trio uzstājies gan radio 3LO (pārsvarā), gan arī Austrālijas senākajā raidstacijā, radio 3AR. 1928. gada 11. oktobra laikrakstā *The Register* rubrikā *Wireless for All* (*Radio visiem*) anotācija par ansambļa gaidāmo uzstāšanos 3AR vēsta:

„*The Imperial Russian Trio* (klavieres, vijole un čells) ierodas 3AR ar apskaužamu reputāciju Eiropā, kur tie atzīti par līdzvērtīgiem jebkuram šobrīd koncertējošam trio. Noriša kungs (vijole), Berzinska kungs (čells) un Ilstera kungs (klavieres) – visi ir solisti ar plašu kontinentālo pieredzi, un viņu ansambļa mākslinieciskais sniegums, kas blakus dažiem populāriem trio ietvers arī simfonijas un kameramūziku, varētu visiem ļoti patikt”<sup>26</sup> (3AR 1928).

Žurnālā *The Listener In* 1928. gada 31. oktobrī norādīts, ka „viņu darbs ansablī sasniedz augstu māksliniecisko līmeni un viņu solo sniedz reti gūstamu muzikālu baudu”<sup>27</sup> (*The Imperial Russian Trio* 1928). Savukārt 1928. gada 28. novembrī šajā pašā izdevumā lasām:

„Ļoti reti mums ir iespēja baudīt tāda līmeņa spēli kā *The Imperial Russian Trio*. Tas ir 3LO mūža kredīts, ka viņi devuši klausītājiem iespēju dzirdēt šo kombināciju. Gluži acīmredzami mēs nevaram gaidīt, ka šāds standarts tiktu saglabāts kā ikdienas programmu regulāra sastāvdaļa. Tomēr mēs esam pateicīgi”<sup>28</sup> (*The Music from 3LO* 1928).

Noslēdzot preses atsauksmju sadaļu, jāpiemin hronoloģiski pēdējā informācija, ko izdevies atrast par Ilstera trio Austrālijas gaitām. 1929. gadā *The Listener In* 27. februāra numurā publicētas visu triju mūziķu fotogrāfijas, kā arī komentārs: „Vienmēr bijusi liela ziņkāre par *The Russian Imperial Trio*, kura mūzika ir nevainojama. Pat zobgaļi no mūzikas intelektuāļu rindām atzīst viņu darba šarmu. Šonedēļ *The Listener In* lasītājiem ir iespēja redzēt, kā viņi izskatās un spēlē”<sup>29</sup> (*The Imperial Russian trio* 1929).



3. attēls. Pirmās *The Imperial Russian Trio* dalībnieku Ēvalda Berzinska un Arvida Noriša fotogrāfijas Austrālijas presē, tapušas neilgi pirms trio darbības beigām. Laikraksts *The Listener In*. 1929. gada 27. februāris, 21. lpp.

<sup>26</sup> “*The Imperial Russian Trio* (piano, violin and cello) come to 3AR with an enviable European reputation, where they are recognized as equal to any instrumental trio at present performing before the public.

Mons. Norritt (violinist), Mons. Berzinsky (cello), and Mons. Ilster (piano) are all solo instrumentalists with a wide Continental experience, and their artistic ensemble work, which will include symphonies and chamber music, in addition to some popular trios, should be greatly enjoyed by all” (3AR 1928).

<sup>27</sup> “*Their ensemble work reaches a high standard of artistry, and their solos are a rare musical treat*” (*The Imperial Russian Trio* 1928).

<sup>28</sup> “[...] very occasionally we are allowed to enjoy such playing as that of the *Imperial Russian Trio*. It is to the everlasting credit of 3LO that they gave listeners an opportunity of hearing this combination. Quite obviously we cannot expect such a standard to be maintained as a regular part of the ordinary daily programme. We are none the less grateful” (*The Music from 3LO* 1928).

<sup>29</sup> “*There has always been a good deal of curiosity about the Russian Imperial Trio, whose music is beyond reproach. Even the scoffers at „high-brow” music admit the charm of their work. This week readers of the Listener In have the opportunity of seeing what they look like as well as what they play like*” (*The Imperial Russian trio* 1929).



VASSILI ILSTER, the pianist of the Imperial Russian Trio.

4. attēls. *The Imperial Russian Trio* pianista Viļa Ilstera fotogrāfija. Laikraksts *The Listener*. 1929. gada 27. februāris, 12. lpp.

Rezumējot atsauksmēs lasīto, jāatzīst, ka Ilstera trio sniegums Austrālijā novērtēts ar lielu atsaucību, pat sirsnību. Iespējams, ka to ietekmē arī nacionālā mentalitāte un ar to saistītā izteiksmes veida specifika – latviešu mūzikas kritikā atturīgāk izskan dažādu emociju izpausmes. Kaut arī divi no Ilstera trio dalībniekiem (Norītis, Berzinskis) kā augstas klases profesionāļi novērtēti arī Latvijā, tomēr, iepazīstot viņiem veltītās preses atsauksmes, pagrūti iedomāties, ka latviešu recenzenti būtu šiem mūziķiem paiduši, piemēram, pateicību par iespēju dzirdēt viņu muzicēšanu, vēlējumu, kaut tā kļūtu par klausītāju ikdienas sastāvdaļu u. tml. Jūtams, ka Austrālijas klausītājiem ansamblis asociējās ar Eiropu, senām, stabilām („kontinentālām”) mūzikas tradīcijām, kuras mūsu mākslinieki iepazīnuši Eiropas skolās. Savukārt nosaukums *The Imperial Russian Trio*, domājams, akcentē ne tikai saikni ar krievu kultūru (*Russian*), bet arī ar pagātņi (*Imperial*) – laiku, kad pasaule vēl nebija piedzīvojusi kara un revolūciju satricinājumus un Krievija kā impērija šķīta vairāk piederīga Eiropai.

### Ilstera trio skaņierakstu liecībās

Rakstniecības un mūzikas muzeja krātuvē, Ēvalda Berzinska fondā, glabājas četri Ilstera trio ieraksti (inventāra nr. 426821–426823):

- krievu čigānu romances *Divas ģitāras* (*Две гитары*) pārlikums,
- Gija d’Ardelo (*Guy d’Hardelot*) 1902. gadā tapušās dziesmas *Tāpēc* (*Because*) pārlikums,
- Friča Kreislera (*Fritz Kreisler*) 1905. gadā komponētā skaņdarba vijolei un klavierēm *Mīlas mokas* (*Liebesleid*) pārlikums<sup>30</sup>,
- īru melodija *Londonderijas ārija* (*Londonderry Air*; šī dziesma pazīstama arī ar nosaukumu *Zēns Denijs/Danny Boy* un ir izplatīta īru diasporā visā pasaulē).

Šo četru ierakstu kopējā hronometrāža ir aptuveni 11 minūtes – no vienas puses, pārāk maz, lai sniegtu vispusīgu priekšstatu par Ilstera trio skaņējumu, no otras puses – pietiekoši, lai pārlicinātos par preses cildinošo atsauksmju pamatotību un mūziķu snieguma augstvērtību, arī raugoties no mūsdienu viedokļa – ar gandrīz 90 gadu distanci.

Atbilstoši ansamblā repertuāra prioritātēm, trīs no ierakstos fiksētajiem skaņdarbiem oriģinālversijā pārstāv dziesmas žanru, turklāt katrai no tām ir atšķirīgs nacionālais kolorīts (*Divas ģitāras* – krievu čigānu romance, *Tāpēc* – franču dziesma, *Londonderijas ārija* – īru melodija). Arī ansamblā dalībnieku lomas lielā mērā izriet no dziesmas žanra: pavadijums (klavieres), melodijas pirmā balss (vijole) un melodizēta piebalss (čells). Ceturtajā skaņdarbā, Friča Kreislera *Mīlas mokas* (no cikla *Senas Vīnes deju melodijas/Alt-Wiener Tanzweisen*), izmantots līdzīgs faktūras modelis, ko šajā gadījumā

<sup>30</sup> D’Ardelo un Kreislera darbu ieskaņojumi (ar identifikācijas numuru BA.111) 1928. gada nogalē tiek reklamēti Austrālijas preses izdevumos līdzās citiem jaunākajiem ierakstu kompānijas *Billy Edwards Music Co. Ltd* veikumiem.

vēl papildina smalka, Vīnes valsīm raksturīga (*wienerisch*<sup>31</sup>) ritma pulsācija klavierpartijā. Ansamblis katrā skaņdarbā, atbilstoši mūzikas izcelsmei, iezīmē atšķirīgu temperamentu un, kas svarīgi, nespēlē šos darbus vienkārši kā dziesmas, kurām pietrūkst vokālās partijas ar tekstu, bet kā pilnvērtīgas instrumentālas miniatūras – mazas pērlītes no akadēmisko žanru pērļu virtenes.

Neraugoties uz vērā ņemamo koncertmeistara pieredzi, **Vilis Ilsters** trio ansamblī nepaliek fonā tikai kā pavadītājs. Viņa prioritāte ir instrumenta skaņējuma tembrālā daudzveidība. Sevišķi solistiski pianists izpilda klavieru ievadus un pēcspēles, savukārt citviet meistarīgi pavada stīdzinieku kantilēnu, īpašu uzmanību pievēršot basa līnijai: tādējādi melodija gūst savveida ietvaru, kurā vijolnieks un čellists veido brīvu mikrorubato.

Melodija visos skaņdarbos ir vijolnieka **Arvīda Norīša** pārziņā vai nu pilnībā, vai arī unisona izklāstā ar klavierēm, kur to pārsvarā pavada akordi. Šajos ierakstos, sevišķi Kreislera *Mīlas mokās*, dzirdam, ka Norītim viens no paraugiem vijolspēlē bijis pats Kreislers. Viņu spēli vieno *rubato* elegances (nekādā ziņā tie nav pārspilēti, kas ir viena no bīstamībām *rubato* izmantojumā), kā arī skaistais, ekspresīvais instrumenta tonis un stilistiski iederīgais *portamento*, kas pasvītīto ansambļa romantisko kopskaņu.

Diemžēl **Ēvalda Berzinska** radošais rokraksts šajos ierakstos neatklājas tik spilgti kā pianista un vijolnieka sniegumā. Tam ir objektīvi iemesli, jo čellam, kā arī tas lielākoties mēdz būt klavieru trio repertuārā, uzticēta mazāka loma nekā vijolei un klavierēm. Šis apstāklis tomēr netraucē novērtēt čellista piesātināto, izteiksmīgo toni un delikāto saspēles meistarību (saskaņots vibrato, abu stīgu instrumentu saliedētie tembri).

## Secinājumi

- Vēsturiskie apstākļi, kas tieši 20. gadu beigās daudziem latviešu mūziķiem lika pamest dzimteni un doties darba meklējumos uz ārzemēm, ir tēma, kas vēl gaida dziļāku izpēti. Tomēr ir skaidrs, ka arī materiālajiem apstākļiem šajā izvēlē bija nozīmīga loma.
- Jaunā Latvijas valsts pasaulē nebija tik atpazīstama, lai rosinātu ārzemniekus mūzikā vai atskaņotājmākslinieku sniegumā saklausīt kādu specifiski latvisku nokrāsu. Saistošāks viņiem nepārprotami bija lielāku tautu – krievu, spāņu, austriešu u. tml. – nacionālais kolorīts. Tas arī noteica gan Ilstera trio nosaukuma izvēli (*The Imperial Russian Trio*), gan repertuāru, kurā diemžēl neatradās vieta spilgtāko latviešu komponistu darbu (kaut vai Emīla Dārziņa *Melanholiskā valša*) pārlikumiem. Taču par to nekādā ziņā neesam tiesīgi māksliniekus nosodīt.

<sup>31</sup> Muzikoloģe Andrea Linsbauere monogrāfijā *Das Wienerische Moment in den Kompositionen Fritz Kreislers* līdzās citiem darbiem aplūko arī miniatūru *Mīlas mokās*. Viņa atzīst, ka „šīs tēmas ritma, artikulācijas un agoģikas īpatnības [...] ļauj to uzskatīt par Vīnei tipisku [*wienerisch*]” (Linsbauer 2009: 80). Jāpiebilst, ka skaņdarbam dota norāde *Lendlera tempā* (*Tempo di “Ländler”*).

- Gan citētās preses atsauksmes, gan interpretāciju analīze ļauj secināt, ka Ilstera trio bija starptautiski konkurētspējīgs ansamblis. Un tas savukārt apliecina: latviešu atskaņotājmāksla, neraugoties uz vēl pavisam īso noietās attīstības ceļu, 20. gadsimta 20. gados varējusi lepoties ar patiesi augstu līmeni.

## THE FIRST LATVIAN PIANO TRIO IN AUSTRALIA (1928/1929): HISTORICAL BACKGROUND, GUIDELINES OF CONCERTS, EVIDENCE OF RECORDINGS

Līga Pētersone

### Summary

This study addresses the first Latvian piano trio ensemble that performed abroad with great success in 1928–1929 in Australia: the trio of Vilis Ilsters (piano), Arvīds Norītis (violin) and Ēvalds Berzinskis (cello). They performed in Australia under the name of *The Russian Imperial Trio*. This article aims to explore both the ensemble itself as well as the historical background of its origin and activities. In addition to scientific literature, the information found in the Latvian and Australian press is used in the research, as well as recordings by the Ēvalds Berzinskis Fund that can be found in the Museum of Literature and Music (*Rakstniecības un mūzikas muzejs*) and are the first historical sonic impressions of any Latvian chamber ensemble.

The study includes the following topics:

- The motivations (economic and cultural policy conditions), which led many musicians to seek employment outside Latvia in 1920s; from this point of view a parallel with today's situation can be established. This subject still needs to be surveyed; however, it is already clear that material conditions also had an essential role in this regard;
- Factors that made the musicians adopt the name *The Imperial Russian Trio* and not providing their land of origin when performing in Australia. It included the partial change of stage names as well: the pianist Vilis Ilsters performed as *Vassili Ilster*, violinist Arvīds Norītis as *Arvid Norit* or *Noritt*, but cellist Ēvalds Berzinskis became *Ivan Berzinsky* or *John Berzinsky*. In August 1928, the ensemble signed a contract with the respected agency *Williamson and Tait*, which previously had cooperated with other world-renowned Russian artists, for example, ballet dancer Anna Pavlova. Latvia, being a new country, was not recognizable enough in the world to encourage foreigners to want to distinguish specific Latvian colours in the music or

its interpretation. Obviously, there was a a greater appeal to national colours of larger nations, such as Russia, Spain, Austria, etc.;

- The repertoire of the trio; the digitalised press archives of Australia (*Trove*) provide an insight into the music programmes of the Australian radio station 3LO in Melbourne. It appears that the repertoire policy was directly dependent on the orders of the radio station that, in turn, was focused on a wide audience of listeners. Thus, a large part of the repertoire which has been gathered includes transcriptions of popular instrumental works for the piano trio ensemble. However, piano trios of such composers as Joseph Haydn, Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, Peter Tchaikovsky, Felix Mendelssohn-Bartoldy were also included in the repertoire of the ensemble. Unfortunately, there was no place for the music of the best Latvian composers in the ensemble's repertoire – it was oriented to the musical taste of the Australian audience. However, we do not have the right to condemn the artists in any way;
- Feedback on the ensemble's performances in the Australian press. It could be possible to become familiar with the reviews of *The Imperial Russian Trio* via the digital press archive *Trove*, mainly in the magazine *The Listener In*. In general, the reviews show that the talent and artistic professionalism of the three Latvian musicians was highly appreciated;
- The analysis of the ensemble's recordings. The following recordings of *The Imperial Russian Trio* have been preserved and can be found in the Museum of Literature and Music: transcriptions for the piano trio of the song *Because* (1902) by Guy d'Hardelot, *Liebeslied* for violin and piano (1905) by Fritz Kreisler, Russian gypsy romance *Two Guitars*, and an Irish folk melody *Londonderry Air*. The analysis is focused on the most vivid features of each musician's style of playing; the violinist Arvīds Norītis' parallels with the violin-playing manner of Fritz Kreisler (his expressive sound and stylistically appropriate portamento, which underlines the romantic mood of the violinist's interpretations), the manner of Vilis Ilsters' playing, which is very often soloistic, and the expressive sound of Ēvalds Berzinskis' cello, as well as his highly delicate ensemble performance skills.

Both the press reviews as well as the analysis of the recordings let us conclude that the trio was truly an internationally competitive ensemble. That, in turn, confirms that we can take pride in the high level of Latvian instrumental musicianship in the 1920s, despite its very brief existence at that time.

## Literatūra un citi avoti

Amazing turn at the Theatre Royal (1928). *The Advertiser*. September 10

A. W. (1927). Otrais tautas koncerts. *Darbs*. 27. novembris

Brauns, Joahims (1971). Ēvalds Berzinskis. *Literatūra un Māksla*. 24. jūlijs

Final appearance of Ivan Berzinsky, cellist of The Imperial Russian Trio (1929). *The World's News*. May 15, p. 19

Ilstere, Tikla (1949). Vilis Ilsters Austrālijā grib badoties vēl 50 dienas. *Latvija*. 28. aprīlis

Jelgavas Izgl. b-bas ģimnāzija (1926). *Mūzika* 7: 103. lpp.

Kalniņš, Alfrēds (1927). Šķiroties. *Pēdējā Brīdī*. 20. oktobris

Kalniņš, Alfrēds (1928a). Kādu darbu man deva Amerikā. *Pēdējā Brīdī*. 24. aprīlis

Kalniņš, Alfrēds (1928b). Iespaidi un piedzīvojumi jaunā darba vietā. *Pēdējā Brīdī*. 29. aprīlis

Klāns, Pāvils (1973). *Arvids Norītis*. Västerås (Sweden): Ziemeļblāzma

Klotiņš, Arnolds (1979). *Alfrēds Kalniņš. Komponista dzīve un darbs*. Rīga: Zinātne

Kultūras apskats (1971). *Londonas Avīze*. 10. augusts

Linsbauer, Andrea (2009). *Das Wienerische Moment in den Kompositionen Fritz Kreislers*. Frankfurt am Main, etc.: Peter Lang

Melburnas Latviešu namā [sludinājums] (1985). *Austrālijas Latvietis*. 1985. gada 9. augusts

Mende, Anda (1999). *Lai tic stiprāk par mani... Profesora Ēvalda Berzinska portretskice*. Bakalaura darbs (JVLMA). Rīga

Mūrniece, Laima (2003). Ēvalds Berzinskis un viņa radītā čella spēles skola (1891–1968). *Laikmets un personība* 4. Rīga: RaKa, 149.–215. lpp.

National Library of Australia. *Trove* (URL: <http://trove.nla.gov.au/>; pēdējoreiz atvērts 2014. gada 1. decembrī)

National Library of Australia. *Trove*. J. C. Williamson (Firm) (URL: <http://trove.nla.gov.au/people/568370>; pēdējoreiz atvērts 2014. gada 1. decembrī)

Nīcis, Kārlis (1928). Strādnieku un mākslinieku dzīve tagadējā Austrālijā. *Jaunākās Ziņas*. 28. jūlijs

Nīcis, Kārlis (1971). Strādnieku un mākslinieku dzīve Austrālijā 1928. gadā. *Austrālijas Latvietis*. 23. jūlijs

Nīcis, Kārlis (2010). Recollections of Latvian life in Sydney. In: Aldis L. Putniņš (ed.). *Early Latvian Settlers in Australia*. Victoria: Sterling Star Pty Ltd, pp. 228–237

[Par M. Vīgneres-Grīnbergas koncertu Berlīnē 1905. g.] (2004). *Latviešu mūzika cittautu kritiķu skatījumā*. Izlase. 1. sējums: 1873–1926 (*Mūzikas akadēmijas raksti 1*). Sast. Baiba Jaunslaviete. Rīga: JVLMA, Musica Baltica, 54.–55. lpp.

Silvestrus (1927). P. Saksa koncerts. *Jaunais Rīts*. 5. decembris

Skujenieks, Marģers (1930). *Latvieši svešumā un citas tautas Latvijā*. Rīga: Valters un Rapa

Tamuža, Austra (1960). Vilis Ilsters. *Austrālijas Latvietis*. 30. aprīlis. 3., 7. lpp.

Theatre Royal. A real wonder show (1928). *The Register*. September 10

The Imperial Russian Trio (1928). *The Listener In*. October 31

The Imperial Russian Trio (1929). *The Listener In*. February 27

The Music from 3LO (1928). *The Listener In*. November 28

3AR (1928). *The Register*. October 11

Vaudeville at Royal (1928). *The Mail*. September 8

Vālodze, Biruta (2001). Gretu Ilsteru dzimtā ir vairāki talanti. *Madonas Ziņas*. 29. marts

Vēliņš, Jānis (1989). Kari, bargi kungi, brīvības alkas. *Austrālijas Latvietis*. 24. novembris

Vītoļiņš, Jēkabs, un Lija Krasinska (1972). *Latviešu mūzikas vēsture*. Rīga: Liesma

Zālītis, Jānis (1931). Arveda Norīša un Paula Šūberta sonātu vakars. *Jaunākās Ziņas*. 24. novembris

Zemgales Kult. Veic. b-bas I. tautas koncerts (1927, sludinājums). *Darbs*. 27. novembris

Ziediņš, Jūlijs (1924). 2. sonātu un trio vakars. *Latvijas Sargs*. 10. februāris

Žune, Inese (2011). *Vijole Latvijas mūzikas kultūras vēsturiskajā attīstībā*. Promocijas darbs (JVLMA). Rīga

Žune, Inese (2014). Ēvalda Berzinska ticība skaistumam. *Mūzikas Saule 1*: 4.–5. lpp.

# ĀRZEMJU DŽEZA MŪZIĶI LATVIJĀ

## 20. GADSIMTA 20.–30. GADOS

Indriķis Veitners

Svarīga un mazpētīta lappuse Latvijas agrīnā džeza vēsturē ir ārzemju džeza mūziķu darbība mūsu zemē 20. gadsimta 20.–30. gados. Prese informējusi par viņu gaitām visnotaļ regulāri; to apliecina, piemēram, laikrakstu *Jaunākās Ziņas*, *Сегодня Вечером* u. c. izdevumu raksti un sludinājumi. Šīs publikācijas, kā arī Latvijas Valsts vēstures arhīva materiāli un atsevišķas intervijas arī kļuvušas par pamatu manam rakstam, kura pamatuzdevums ir iezīmēt ārzemju džeza mūziķu ieguldījumu starpkaru perioda Latvijas mūzikas dzīvē.

Viena no pirmajām ziņām, kas šai kontekstā pelna ievērību, ir informācija par „nēģeru operetes“ trupas uzturēšanos Latvijā 1926. gadā, caurbraucot no Ļeņingradas uz Vāciju. Diemžēl informācija, kas 4. jūnijā sniegta žurnāla *Aizkulises* rakstā, liecina, ka iecerētais koncerts Rīgā tomēr nav noticis:

„No Ļeņingradas, caurbraucot uz Vāciju, Rīgā ieradusies Amerikas nēģeru operetes trupa, 35 personas (20 kavalieri). Nēģeri izbrauca tālāk uz Vāciju, kur uzstāsies Karalaučos un Dancigā. Rīgā uzstāties mūsu iestādes nav devušas atļauju“ (*Bailes no nēģeriem* 1926).

Pagaidām nav zināms nedz orķestra nosaukums, nedz mūziķu vārdi. Taču, spriežot pēc konteksta, var pieņemt, ka runa ir par vienu no tolaik pazīstamākajiem amerikāņu orķestriem Eiropā – pianista Sema Vūdinga (*Sam Wooding*, 1895–1985) dibināto kolektīvu *The Chocolate Kiddies*, kura sastāvā spēlēja tādi ievērojami amerikāņu mūziķi kā saksofonists Gārvins Bušels (*Garvin Bushell*, 1902–1991), trompetisti Tomijs Ledniers (*Tommy Ladnier*, 1900–1939) un Doks Čitems (*Doc Cheatham*, 1905–1997). Vokālistes bija Edīte Vilsone (*Edith Wilson*, 1896–1981) un vēlākā Djūka Elingtona sadarbības partnere Adelaida Hola (*Adelaide Hall*, 1901–1993). Vūdinga orķestra repertuārā bijušas arī agrīnās Elingtona kompozīcijas un aranžējumi, līdz ar to šim orķestrim ir ļoti nozīmīga vieta Eiropas džeza vēsturē.

Zināms, ka Vūdinga orķestris koncertējis Francijā, Lielbritānijā, Vācijā, Zviedrijā, Spānijā, Šveicē, Turcijā, Rumānijā, Itālijā, Čehoslovākijā, Holandē un Beļģijā, turklāt uzstājies tādās Eiropas metropolēs kā Parīze, Londona, Berlīne, Hamburga un Barselona. Tieši 1926. gadā šis orķestris apmeklēja Padomju Savienību (Feiertag 2010: 44; skat. arī Volframa Knauera rakstu<sup>1</sup>), un, atgriežoties no šī brauciena, tā viesošanās Latvijā ir visai ticama. Ja šo iespēju akceptējam, tad Vūdinga vadītais kolektīvs varētu būt bijis starp pirmajiem amerikāņu džeza orķestriem, kuri ieradušies Latvijā, lai gan nav uzstājušies (Lipša 2008: 46). Pēc dažām ziņām, tolaik orķestra sastāvā muzicējis arī viens no

<sup>1</sup> Wolfram Knauer. „Jazz“. Ein Überblick über die Jazzgeschichte (URL: <http://www.darmstadt.de/kultur/musik/jazz/history/jazzhistory-1.htm>; pēdējoreiz atvērts 2014. gada 12. februārī).



pirmajiem izcilajiem džeza solistiem, saksofonists Sidnejs Bešē (*Sidney Bechet*, 1897–1959), kurš tātad, iespējams, apmeklējis Latviju. Tomēr šie ir pieņēmumi, kuriem pagaidām nav apstiprinājuma pētījumos.

### Pirmais melnādaino džeza orķestris Latvijā

Pēc gada, 1927. gada vasarā, Edinburgas jūras paviljonā (Jūrmalā, tagadējos Dzintaros) uzstājies džezebends *Happy's Broadway* no Parīzes – pirmais melnādaino džeza orķestris, kurš muzicējis Latvijā. To bija uzaicinājusi Čarlstona kluba priekšsēdētāja V. Zimeļeva-Mirceva, un šis sastāvs uzturējies Latvijā trīs mēnešus (Lipša 2008: 48). Džezebends pieminēts žurnāla *Jaunā Nedēļa* ilustrētajā rakstā *Nēģeri „Čarlstona klubā” Edinburgas jūras paviljonā* 1927. gada 25./26. numurā, kā arī avīzes *Jaunākās Ziņas* publikācijā *Latvijas Monmartrā* 1927. gada 8. jūnijā.

Abi raksti papildināti ar fotogrāfijām. Tajās redzamais instrumentārijs – trompete, saksofons, vijole, bandžo, klavieres un sitaminstrumenti – atbilst diksilenda sastāvam. Orķestra dalībnieki, brāļi Bleiki<sup>2</sup>, bijuši Eiropā pazīstami džeza mūziķi (1. attēls).

<sup>2</sup> 1. attēlā redzamajā sludinājumā brāļu uzvārds (Bleiks) minēts neprecīzi.



Jautrie nēģeru muzikanti. No kreisās uz labo: Žozefs Mišels (vijole) no Martiniku salām, mulats; Ludvigs Žermens (saksofons) no Tanti salām, nēģeris; Zoržs Bleks (orķestra šefs),<sup>4</sup> no Vakar-Indijas, nēģeris; Pedro Huebarra (pianists), no Filipīnu salām, mulats; Kirils Bleks (banžo taure), no Vakar-Indijas, nēģeris.

1. attēls. *Happy's Broadway's*. Žurnāls *Jaunā Nedēļa*. 1927. gada 25./26. nr., 18. lpp.

Bundzinieks Džordžs Laionels Bleiks (*George Lionel Blake*, 1895–1960) dzimis Trinidadas salā. Regulāras darba gaitas viņš sācis ASV tirdzniecības flotē un 1921. gadā pārcēlies uz Lielbritāniju. 1921. gadā Bleiks līdztekus Bešē spēlēja Villa Mēriona Kuka (*Will Marion Cook*, 1869–1944) vadītajā *Southern Syncopated Orchestra*. 1925. gadā viņš uzstājies Londonā kopā ar deju orķestri *Victor Vorzanger's Savannah Band* un piedalījies arī radiopārraidēs. 20. gadu beigās Bleiks koncertējis Eiropā, tostarp arī Latvijā (1927), bet pēc tam līdz 1933. gadam dzīvojis Parīzē. Vēlāk mūziķis pārcēlies uz Lielbritāniju, kur pavadījis atlikušo mūžu, uzstājoties Londonas džeza klubos (Rye 2010: 20).

Viņa brālis Sirils Makdonalds Bleiks (*Cyril Macdonald Blake*, 1897–1951) bijis dziedātājs un ģitārists. Arī viņš dzimis Trinidadā un pēc darba flotē ap 1921. gadu pārcēlies uz Lielbritāniju, kur līdztekus brālim spēlējis Kuka vadītajā *Southern Syncopated Orchestra*. 1926. gadā Sirils Bleiks muzicējis Londonas džeza klubos, bet 1927. gadā pārcēlies uz Parīzi, kur uzstājies kopā ar orķestri *Thompson's Negro Band*, kā arī ar Džozefīni Beikeri (*Josephine Baker*, 1906–1975)<sup>3</sup>. 1930. gadā Sirils Bleiks atgriezies Lielbritānijā, kur vadījis džeza klubus un veicis ierakstus skaņuplatēs (Rye 2010: 21).

<sup>3</sup> Melnādainā rēvijas dejojāja, vēlāk kinoaktrise Džozefīne Beikere 20. gadsimta 20. gados ieguva milzu popularitāti Eiropā ar savām erotiskajām dejām. Beikeres slavenās rēvijas *The Revue Negre* uzvedumā orķestri vadīja ievērojamais ASV džeza pianists Klods Hopkinss (*Claude Hopkins*, 1903–1984), orķestrī spēlēja arī Sidnejs Bešē (Perry 1996: 82). Šis sastāvs plaši koncertēja Eiropā, tostarp 1925. gadā arī Lietuvā, Kauņā (Skudienē, Listavičiūtē, Sotnikovas 2003: 3).

<sup>4</sup> 1. attēlā redzamajā sludinājumā minēts, ka viņš nācis no Tanti salām; patiesībā domāta Haiti.

Savukārt Ludvigs Žermēns (*Ludovic Germain*) sākotnēji bijis bundzinieks un vēlāk saksofonists<sup>4</sup>. Jau 1922. gadā viņš spēlējis džeza orķestrī *Creole Five* Briselē kopā ar vienu no izcilākajiem agrīnā džeza trompetistiem Eiropā, melnādaino Džeimsu Artūru Brigsu (*James Arthur Briggs*, 1899–1991) (Bergmeier & Lotz 2010: 105).

Kā lasām *Jaunāko Ziņu* rakstā 1927. gada 8. jūnijā, džezbends bijis samērā dārgs – „katru dienu, darbdienas ieskaitot, jāmaksā 11.000 rubļu“ (*Latvijas Monmartrā* 1927). Tādējādi jau jūlijā Čarlstonā klubs nav varējis norēķināties ar mūziķiem, kas savu protestu pauduši, mēģinot izjaukt Jūrmalas pilsētas svētku balli ar „skaļu un žēlabainu spēlēšanu“ (Lipša 2008: 48). Publikāciju stils ir samērā ironisks un apraksta džezbenda mūziku kā eksotisku un juteklisku.

*Happy's Broadway* bijis pirmais ārzemju orķestris, kurš ilgāku laiku uzstājies Latvijā un atskaņojis autentisku dzezu melnādaino mūziķu sniegumā. Saskaņā ar Džordža Bleika interviju žurnālā *Melody Maker* 1935. gada 9. februārī, orķestris šajā periodā (1927) piedalījies arī Rīgas Radiofona pārraidē (Rye 2010: 21), kas uzskatāma par pirmo džeza radiopārraidi Latvijā.

### Džordžs Kārharts un viņa izveidotie orķestri

1928. gada rudenī *Jaunāko Ziņu* sludinājumos lasāmi vairāku džeza orķestru nosaukumi – *The New Yorker and Philadelphia Dancing Band*, *The Taddy Carhart's Banjo Band*, *Columbia Band* un *Mai-Bli-Band*.

Orķestris *The New Yorker and Philadelphia Dancing Band* pirmoreiz minēts 1928. gada 10. februārī kā balles orķestris un turpmāk, sludinājumos līdz 1930. gadam, vēl 12 reizes. Turklāt sludinājumu mēneši liecina par šī kolektīva sezonālo darbību (1928 – februāris, augusts, decembris; 1929 – novembris, decembris; 1930 – marts).

*The Taddy Carhart's Banjo Band* pirmoreiz minēts 1928. gada 31. decembrī, un kopumā šis nosaukums parādās 31 *Jaunāko Ziņu* sludinājumā līdz pat 1934. gadam. Orķestris spēlējis tikai lielās ballēs, galvenokārt Lielajā Ģildē un krievu biedrības *Uļej* (Улей) zālē, un vienmēr – kopā ar kādu citu kolektīvu (*Figaro*, *Mai-Bli-Band*,

*The Savoy Band, The New Yorker Dancing Band*). Visintensīvāk *The Taddy Carhart's Banjo Band* darbojies 1929. gadā, kad visa gada gaitā publicēti 24 sludinājumi; nākamajos – 1930. un 1931. gadā – pa vienam sludinājumam, savukārt pēc tam – gan 1933., gan 1934. gada decembrī – katrā pa diviem sludinājumiem.

*Columbia Band* nosaukums minēts 7 sludinājumos laikposmā no 1928. līdz 1934. gadam, taču praktiski vienmēr kombinācijā ar orķestri *George Carharts New Yorkers*. Domājams, ka šis ir bijis iepriekšminētā *George Carharts New Yorkers* nepilns sastāvs.

*Mai-Bli-Band* pieminēts 6 sludinājumos 1928., 1929., 1931. un 1933. gadā, turklāt vienmēr kopā ar orķestri *George Carharts New Yorkers*. Mazais sludinājumu skaits, darbības sezonālais raksturs (faktiski tikai novembrī un decembrī), kā arī konsekventā kombinācija ar orķestri *George Carharts New Yorkers* vedina uz domu par dziļāku saikni starp šiem atskaņotājsastāviem.

Saskaņā ar vācu džeza pētnieka Rainera E. Loca (Lotz 2012) sniegto informāciju, amerikāņu mūziķis, antrepnieriis un dēkainis Džordžs Kārhartrs (*George Carhart, 1903–1984*) bijis īsti odioza personība, kuras biogrāfijas detaļas ir neskaidras. Daudzus viņa dzīves faktus apvij leģendas (2. attēls).

Kārhartrs dzimis 1903. gada 21. jūlijā Ņujorkā. Jaunībā viņš muzicējis koledžas orķestrī un pašmācības ceļā apguvis arī bandžo spēli. Pēc dažām ziņām, bandžo stundas Kārhartam pasniedzis Elmers Snoudens (*Elmer Snowden, 1900–1973*), orķestra *The Washingtonians* vadītājs (šis kolektīvs vēlāk pārtapis par Djūka Elingtona orķestri). 1925. gadā Kārhartrs nodibinājis savu pirmo orķestri, lai dotos 105 dienu kruīzā ar kuģi apkārt pasaulei. Pēc atgriešanās viņš piedalījies četru nedēļu kruīzā pa Baltijas jūru, kura gaitā kopā ar klarnetistu Deniju Polo (*Danny Polo,*

1901–1949)<sup>5</sup> spēlējis uz tvaikoņa *SS Estonia* klāja. 1926. gadā Kārhartrs izveidojis orķestri spēlēšanai pasažieru tvaikoņos maršrutā *Ņujorka–Sauthemptonā–Havra*. Mūziķi piesaistīti ar kārdinošiem solījumiem par ienesīgiem koncertiem Parīzē, taču pēc ierašanās Francijā atklājies, ka Kārhartrs viņus apmānījis un nekas no solītā nav noorganizēts. Pēc gada (1927) Kārhartrs dibinājis vēl vienu orķestri, lai uzstātos Eiropā. Līdzīgi kā iepriekš, viņš nekādus kontraktus nav noslēdzis, tomēr šoreiz



2. attēls. *George Carharts New Yorkers* uz tvaikoņa *DE GRASSE* klāja, Ņujorka–Sauthemptonā–Havra, 1926. gada jūnijs. Džordžs Karhartrs – priekšējā rindā vidū. Foto no izdevuma: Rainer E. Lotz (2012). *Americans in Europe. The Complete Recordings of New Yorkers (led by George Carhart) and Frank Guarente's World Known Georgians, Featuring American Jazzmen Danny Polo, Dave Tough and Frank Guarente.* CD booklet. Catalogue No. BDW8068. Toronto: Jazz Oracle Phonograph Record Co.

<sup>5</sup> Denijs Polo – ievērojams amerikāņu džeza klarnetists, uzstājies kopā ar tādiem pazīstamiem džeza mūziķiem kā Džeks Tigārdens (*Jack Teagarden, 1905–1964*) un Klods Tornhills (*Claude Thornhill, 1908–1965*).

orķestra mūziķi palikuši Eiropā un spēlēja Parīzes un Berlīnes klubos. Šajā laikā orķestris veicis arī ieskaņojumus skaņuplašu kompānijā *Homocord*. Pēc tam, jau 1927. gada nogalē, daļa orķestra dalībnieku, viņu vidū Kārharts, atgriezušies ASV, bet atlikušais orķestris Denija Polo vadībā turpinājis uzstāties Eiropā. Sastāvam pievienojies itāļu cilmes ASV džeza mūziķis Tonijs Morello (*Tony Morello*), un 1928. gada februārī orķestris veicis vairākus ieskaņojumus skaņuplašu kompānijā *Tri-Ergon*. Pēc kontrakta beigām *The New Yorkers* dalībnieki atgriezušies Parīzē, un orķestris savu darbību beidzis.

Pats Kārharts 1928. gada jūlijā ieradies Eiropā ar trešo orķestra sastāvu, kura dalībnieku vidū bijis arī ievērojamais džeza saksofonists Bads Frīmens (*Bud Freeman*, 1906–1991). Arī šoreiz Kārharts savus kolēģus apmānījis ar neesošu koncertturneju solījumiem, un orķestris izjucis. Daļa mūziķu atgriezušies ASV, taču daļa turpinājuši spēlēt Eiropā dažādos sastāvos. Kāds no šiem orķestriem tad arī ir uzstājies Latvijā.

Pats Kārharts, pēc dažām ziņām, 1929. gada vidū pārcēlies uz Barselonu (Spānijā), kur apprecējies un kļuvis par biznesmeni. 1933. gadā viņš vēlreiz izveidojis orķestri, šoreiz braucienam uz Dienvidameriku. Orķestra dalībnieku vidū bijis arī slavenais amerikāņu diksilenda mūziķis Edijs Kondons (*Eddie Condon*, 1905–1973). Viņš savā autobiogrāfijā piemin Kārhartu, kurš esot apgalvojis, ka Eiropā bijis 24 reizes un trīsreiz apbraucis apkārt pasaulei. Kārharta vārds parādās arī 1936. gadā Spānijā saiknē ar melnādaino dejotāju Hariju Flemingu (*Harry Flemming*), taču pēc tam viņš atgriezies Ņujorkā, kur strādājis par pārdevēju. Kārharts miris ar Alcheimera slimību 1984. gada 7. septembrī (Lotz 2012).

Informācija par Kārharta gaitām Latvijā ir jauns pavērsiens viņa biogrāfijas izziņāšanā. Preses sludinājumos šī mākslinieka vārds lasāms līdz pat 1934. gadam, tātad viņa mūziķa darbība Eiropā nebūt nebija beigusies 1928. gadā, kā uzskatīts iepriekš, piemēram, jau minētajā *Loca* rakstā (Lotz 2012). Sludinājumu skaits liek domāt, ka 1928. gada nogalē kāds no Kārharta orķestriem varētu būt uzturējies Latvijā arī ilgāku laiku, savukārt vēlāk to darbības sezonālais raksturs (piemēram, 1933–1934 sludinājumi tikai decembrī), šķiet, apliecina, ka uzstāšanās Latvijā bijusi saistīta ar kuģu satiksmes grafiku (domājams, uzstājies tieši kuģa orķestris). Orķestra mūziķu personāliju izpēte ir nākotnes uzdevums – spriežot pēc Kārharta iepriekšējās darbības, viņa izveidotā kolektīva sastāvs bijis visai mainīgs. Ļoti iespējams, ka dalībnieku vidū bijuši arī ievērojami amerikāņu džeza mūziķi, kuri tolaik uzturējušies Eiropā. Kārharta *The New Yorkers* ir viens no nedaudzajiem 20. gadsimta 20. gadu orķestriem, kura spēle dokumentēta ierakstos<sup>6</sup> un tādējādi sniedz priekšstatu par šī perioda džeza raksturiezīmēm.

<sup>6</sup> CD *Americans in Europe. The Complete Recordings of New Yorkers* (led by George Carhart) and Frank Guarente's World Known Georgians, featuring American jazzmen Danny Polo, Dave Tough and Frank Guarente. Jazz Oracle Phonograph Record Co., Toronto. Catalogue No. BDW8068.

## Džo Smita trio

1934. gada 1. oktobrī laikrakstā *Jaunākās Ziņas* lasāms sludinājums, ka restorānā „*Mascotte* premjera – „Joe Smith ansamblis“ – Amerikāņu nēģeru trio“. Šis sastāvs laikrakstā pieminēts divreiz (9. un 13. lpp.), taču nekāda sīkāka informācija neseko.

Džo Smits (*Joe Smith* jeb *Joseph I*; dzīves dati nezināmi) bijis trompetists no Jamaikas, savulaik arī solo kornetists 1. Rietumindijas pulka bataljona orķestrī (*1<sup>st</sup> Battalion West India Regiment Band*). 1921. gadā viņš spēlēja Villa Mēriona Kuka vadītajā *Southern Syncopated Orchestra* (kopā ar brāļiem Bleikiem un Bešē), pēc tam dzīvojis Parīzē, kur 1926. gadā muzicējis orķestrī *Benny Peyton's Jazz Kings*, vēlāk vadījis džeza klubus Parīzē un Londonā. 1934. gadā mākslinieks uzstājies Roterdamā (Nīderlandē). Rīgā Smits bijis kopā ar Veimenu Stoksu (*Wayman Stokes*) un Snovu Fišeru (*Snow Fischer*). Majoru restorānā *Mascotte* (Jūrmalā) šis trio muzicējis no 1934. gada septembra līdz decembrim. Pēc diviem gadiem (1936) Smita vārds parādās Nīderlandes presē saiknē ar holandiešu deju orķestri *The Bright Sparks* (Rye 2010: 56).

Džo Smits bijis viens no melnādainajiem deju orķestru mūziķiem, kas pastāvīgi uzturējušies Eiropā, un iespēja, ka viņa vadītais trio spēlēja džeza, ir visai ticama.

## Citi melnādainie mūziķi

1929. gadā Jūrmalā vienā koncertā ar melnādaino dziedātāju Koreti Arli-Ticu (*Koreti Arle-Tietz*) uzstājies tolaik pazīstamais Latvijas džeza mūziķis Georgs Vlašeks un viņa orķestris *The Orpheans*. Šis notikums pieminēts laikrakstā *Jaunākās Ziņas* 1929. gada 15. jūlijā (*Jūras svētki Edinburgā* 1929).

Rīgā viesojušies arī gospeļmūzikas izpildītāji. *Jaunākās Ziņas* 1935. gada 1. jūnijā rakstā *Nēģeru dziedoņi Rīgā* vēsti, ka pilsētā uzstāsies „Klīvlendas nēģeru kvintets“ ar „nēģeru plantāciju dziesmām“ (viesošanās ilgusi nedēļu). Savukārt gospeļu dziedātājas Merianas Andersones (*Marian Anderson*, 1897–1993) koncerti 1935. gadā kļuvuši par sensāciju, kas aprakstīta vairākos laikrakstos, un, kā atceras kinokritiķe Valentīna Freimane, izvērtušies par lieliem notikumiem Latvijas mūzikas dzīvē<sup>7</sup>.

## Ērika Borharda džeza kapela

Līdzās melnādainajiem mūziķiem Latvijā viesojušies arī Eiropas džeza un izklaides mūzikas pārstāvji. 1930. gada februārī Solomonska cirkā uzstājies klarnetists un saksofonists Ēriks Borhards (*Eric Borchard*, 1886–1934) ar savu džeza kapelu.

<sup>7</sup> Valentīna Freimane. Intervija Indriķim Veitneram 2009. gada 11. decembrī Rīgā. Digitālā skaņu datne raksta autora privātarhīvā.





Merķeļa ceļā Nr. 4.  
Tālr. 23959.  
Behl tikai dažā.  
deenas weefojas  
pasaullaivenais džefeta  
orķestris  
**Jazz-Schau-**  
**Kapelle**  
džefeta tarata  
**Erika Borharda**  
Iga tadibā.  
Beš tam pilna žir-  
ka programa.  
Zahtums plift. 8 vakarā.  
Svehtdeenās un svehtfu  
deenās diwas israhdes —  
plift. 8 b. p., un 8 toaf.

3. attēls. Ērika Borharda orķestra koncerta sludinājums. Laikraksts *Jaunākās Ziņas*. 1930. gada 15. februāris, 28. lpp.



4. attēls. Ēriks Borhards. Foto no: *Grammophon Portal zum lesen...* (URL: [http://grammophon-platten.de/e107\\_plugins/forum/forum\\_viewtopic.php?11505](http://grammophon-platten.de/e107_plugins/forum/forum_viewtopic.php?11505); pēdējoreiz atvērts 2014. gada 10. augustā)

94

Borhards bijis viens no Vācijas džeza celmlaužiem, kas būtiski iespaidojis džeza attīstību šajā zemē, un arī visas Eiropas džeza pionieris (Bergmeier, Lotz 1988). No 1920. līdz 1925. gadam viņš veicis pāri par 150 džeza ieskaņojumiem un piedalījies vairākās kinofilmās. Borhards bieži uzstājies kopā ar amerikāņu mūziķiem, kuri viesojušies Eiropā (Lotz 2002). Šī mākslinieka vadītās kapelas koncerti Rīgā ir ļoti nozīmīgs Latvijas džeza vēstures fakts.

### 5 Jurandi

30. gadu Eiropā populāri bija vīru vokālie ansambļi, t. s. *revelleru dziedātāji*, kas uzstājās restorānos un bāros, parasti ar klavieru pavadījumu. Viens no pazīstamākajiem šāda veida kolektīviem bija Vācijas ansamblis *Comedian Harmonists*<sup>8</sup>, kam bija raksturīgs melodisks, daudzbalssīgs dziedājums šaurā salikumā. *Comedian Harmonists* dziedāšanas stils tika plaši atdarināts, turklāt tā uzstāšanās bija iespējama vērot kino. No mūsdienu viedokļa raugoties, *revelleru dziedātāju* atskaņotā mūzika nav atzīstama par džežu, tomēr savulaik šādi ansambļi tika dēvēti par džeza izpildītājiem un attiecīgi reklamēti.

Te izceļams, piemēram, Polijas vokālais ansamblis *5 Jurandi*, kas 1936. gada novembrī sniedzis priekšnesumus Salomon'ska cirkā Rīgā. *Jaunākajās Ziņās* publicēti 22 sludinājumi par šo kolektīvu, tai skaitā arī fotogrāfija, kurā redzami četri smokingos tērpušies dziedātāji ar pianistu pie klavierēm. Paraksts vēsta par „5 poļu dziedoņu «Jurandos»“ uzstāšanos novembra programmā cirkū.

<sup>8</sup> Vācu ansamblis *Comedian Harmonists* bija viena no 30. gadu Eiropā populārākajām vokālajām grupām. Tā pastāvēja no 1928. līdz 1934. gadam, regulāri koncertēja Eiropā un ASV, kā arī piedalījās 21 filmā. Neraugoties uz milzu popularitāti, ansamblis pārstāja eksistēt pēc nacionālsociālistu nākšanas pie varas Vācijā, jo vairāki tā dalībnieki bija ebreji. Par *Comedian Harmonists* sīkāk skat. Duglasa E. Fridmena grāmatā *The Comedian Harmonists: The Last Great Jewish Performers in Nazi Germany* (Friedman 2010). 1997. gadā vācu režisors Jozefs Filsmajers (*Joseph Vilsmaier*) uzņēmis šim ansamblim veltītu mākslas filmu *Comedian Harmonists*.



5. attēls. Ansamblis 5 Jurandi. Laikraksts *Jaunākās Ziņas* (sludinājums). 1936. gada 24. novembris, 16. lpp.

Poļu džeza dziedātāju ansamblis 5 *Jurandi* 1931. gadā dibinājis komponists un orķestru vadītājs Ježijs Košuckis (*Jerzy Koszutki*, 1905–1960) ar iesauku *Jurands*. Grupa pastāvējusi līdz pat 1960. gadam, un tai bijis raksturīgs melodisks, serenādei tuvs dziedājums (Wolański 2003: 123)<sup>9</sup>.

### 6 Comedian Ladies

Sieviešu vokālais ansamblis 6 *Comedian Ladies* 1939. gadā no 17. līdz 19. jūnijam uzstājies Dzintaru koncertzālē, bet pēc tam līdz pat jūnija beigām – restorānā *Lido*. *Jaunāko Ziņu* sludinājumos (piem., 17. jūnijā, 48. lpp.) tas raksturots šādi: „[...] vienīgais pasaulē sieviešu vokālais sekstets – reveleres. Komedian ledijas.“ Pavisam ansamblis reklamēts septiņos šī laikraksta sludinājumos. Vienā no tiem (1939. gada 29. jūnijā, 1. lpp.) *Comedian Ladies* minētas kopā ar Latvijā pazīstamā mūziķa Džeka Mihaļicka vadīto orķestri.

Latvijas Rakstu un mākslas kameras fondā Latvijas Valsts vēstures arhīvā atrodami šī ansambla dalībnieču vārdi; tie minēti restorānu *Alhambra* un *Lido* īpašnieka Jura Bērziņa lūgumā atļaut uzstāties ar koncertiem, kā arī izvest nopelnīto valūtu:

1. „Friderika Lindbergs – Somijas pavalstniece, dz. Vīnē 25. jūlijā 1906. g.;
2. Vallija Derings – Vācijas pavalstniece, dz. Berlīnē 7. oktobrī 1902. g.;
3. Erna Maass – Vācijas pavalstniece, dz. Berlīnē 24. februārī 1908. g.;
4. Hermīne Fernbach – Vācijas pavalstniece, dz. Gerolijā 3. oktobrī 1918. g.;

**SALAMONSKA**  
**CIRKS**

Tēlefonti:  
Kase 23959, dir. 34145,  
administrāc. 21331.

Pazīstamo poļu  
džeza dziedotņu

**5 Jurandu**

**viesu  
izrādes**

(dzied, imitē un atda-  
rina) jaunajā novem-  
bŗa programmā.

Sākums pl. 8 vak.

6. attēls. Ansambla 5 *Jurandi* koncerta sludinājums. Laikraksts *Jaunākās Ziņas*. 1936. gada 4. novembris, 15. lpp.

<sup>9</sup> 5 *Jurandi* ir uzstājušies arī Igaunijā un Nīderlandē.

5. Erna Deutschlenders – Vācijas pavalstniece, dz. Visbādēnē 5. martā 1913. g.;
6. Edeltraute Fogels – bij. Čehoslovākijas pavalstniece, dz. Brno 5. martā 1910. g.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Latvijas Rakstu un mākslas kamera, organizācijas birojs (1938–1940). Kori, orķestri, dažādas personas. Latvijas Valsts vēstures arhīvs, 1694. fonds, 1. apraksts, 212. lieta, 50., 143., 144., 154. lpp.

Kā redzams, vairums ansambļa dalībnieču ir Vācijas pilsones. Domājams, ka viņu repertuārs sastāvējis no populārām dziesmām, kuras izpildītas *Comedian Harmonists* līdzīgā manierē, par ko liecina līdzīgais nosaukums, kā arī mūziķu vāciskā izcelsme.

### Edija Roznera orķestris

<sup>11</sup> Dzimtājā Vācijā Rozners ticis dēvēts par „balto Armstrongu” (Dragilev 2011: 48). Būdams ebrejs, viņš 1940. gadā bijis spiests bēgt uz Padomju Savienību, kur 1946. gadā izsūtīts uz Tālajiem Austrumiem, bet pēc atgriešanās (1954) kļuvis par vienu no pazīstamākajiem PSRS džezmeņiem un orķestru vadītājiem. 1973. gadā Rozners emigrējis uz Vāciju (Rietumberlīni), kur arī miris.

Starp nozīmīgākajiem notikumiem Latvijas džeza mūzikas dzīvē jāmin ievērojamā trompetista un orķestra vadītāja, Vācijā dzimušā Edija Roznera (*Eddie Rosner*, arī *Ady Rosner*, 1910–1976)<sup>11</sup> orķestra viesošanās 1938. gada oktobrī. Laikrakstā *Jaunākās Ziņas* publicēti pavisam 15 sludinājumi ar reklāmām par restorānā *Alhambra* gaidāmo šī orķestra uzstāšanos.



7. attēls. Edija Roznera orķestra koncerta sludinājums. Laikraksts *Jaunākās Ziņas*. 1938. gada 3. oktobris, 1. lpp.

Dažos no *Jaunāko Ziņu* sludinājumiem (piem., 3. oktobrī, 1. lpp.) Roznera orķestris tiek dēvēts par „pasaules sensacionālo amerikāņu revīju orķestri”. Neskaidrs ir jautājums par šī atskaņotāj kolektīva sastāvu. Pēc nepārbaudītām ziņām, tajā esot piedalījušies arī amerikāņu džeza mūziķi, ar kuriem Rozners pirms viesošanās Rīgā uzstājies ASV<sup>12</sup>, tomēr pagaidām drošu pierādījumu šai versijai nav.

Rozneram bijusi saikne ar Latvijas džezu arī vēlāk – viņa orķestrī 60. gados spēlējuši ievērojamie Latvijas džeza saksofonisti Vitālijs Dolgova un Aleksandrs Piščikovs.

\*\*\*

Jāsecina, ka 20. gadsimta 20.–30. gados Latvijā regulāri viesojušies ārvalstu mūziķi, tai skaitā arī pazīstami džeza orķestri un solisti. Šo mākslinieku uzstāšanās Rīgas viesnīcās, restorānos un citviet bijusi visai ierasta prakse. Noritējuši pastāvīga informācijas apmaiņa, un kontakti ar ārzemniekiem būtiski iespaidojuši Latvijas džeza mūziķus un viņu spēles manieri, tātad arī Latvijas džeza attīstību.

<sup>12</sup> Marina Mihaiļeča. Intervija Indriķim Veitneram 2013. gada 20. martā. Digitālā skaņu datne raksta autora privātarhīvā. Šai versijai pagaidām nav dokumentālu apstiprinājumu (Mihaiļeča to savulaik uzklusējusi no aculieciniekiem), taču, ņemot vērā ļoti minimālo pieejamo informāciju par Roznera orķestri, tā pelna ievēribu.



## FOREIGN JAZZ MUSICIANS IN LATVIA UP TO 1940

**Indriķis Veitners**

### Summary

Foreign jazz musicians' contacts with Latvia between 1920 and 1940 are a very important aspect in the development of Latvian jazz. There are many articles in the press about several foreign musicians in Latvia, which can be linked to jazz. Most often these are found among advertisements for high-class restaurants, such as *Alhambra* etc., which mention exotic names (mainly dancers' names) with descriptions like 'the famous American dance couple' etc.

In this paper the author has gathered and compiled the available information about these musicians, described in subchapters.

The first subchapter is dedicated to the jazz band *Happy's Broadway* from Paris, which performed in Jūrmala at the Edinburgh pavilion in the summer of 1927 – this is the first black jazz ensemble to perform in Latvia. The next subchapter is dedicated to orchestras organised by the banjo musician and entrepreneur George Carhart, who gave concerts in Latvia from 1928 to 1934. The story continues with the band of black musicians *Joe Smith's Trio* performing in the autumn of 1934; concerts by the German and European jazz pioneer Eric Borhard's jazz band in the Solomonskis circus in February of 1930; concerts by the Polish jazz singers' band *5 Jurandi* in November of 1936, at the same venue; the women's vocal ensemble *6 Comedian Ladies* which performed at the Dzintari concert hall in June 1939; the famous trumpeter and orchestra leader Eddie Rosner's visit to Latvia in 1938. In the course of the research, the author succeeded to find out the precise composition of several collectives, as well as the personalities of the musicians and other information (most notably about *6 Comedian Ladies*).

At the end of the paper the author concludes that such intense contacts with a large number of foreign musicians inspired Latvian musicians, promoted good knowledge about jazz development in the world and European countries, and almost certainly influenced the development of jazz music in Latvia.

### Literatūra un citi avoti

Bailes no nēģeriem. *Aizkulises*. 1926. gada 4. jūnijs

Bergmeier, J. P. Horst, & Rainer E. Lotz (1988). *The Eric Borchard Story*. Menden: Jazzfreund

Bergmeier, J. P. Horst, & Rainer E. Lotz (2010). James Arthur Briggs. *Black Music Research Journal* 30 (1), pp. 93–181

Dragilev, Dmitry = Дмитрий Драгилев (2011). *Эдди Рознер. Шмальяем джаз, холера ясна!* [Edijs Rozners. Raujam vaļā džezu, jedritvaikociņ!]. Нижний Новгород: Деком

Feiertag, Vladimir = Владимир Фейертаг (2010). *История джазового исполнительства в России* [Džeza atskaņotājmākslas vēsture Krievijā]. Санкт-Петербург: Скифия

Freimane, Valentīna (2009). Intervija Indriķim Veitneram 11. decembrī Rīgā. Digitālā skaņu datne raksta autora privātarhīvā

Friedman, Douglas E. (2010). *The Comedian Harmonists: The Last Great Jewish Performers in Nazi Germany*. West Long Branch, New Jersey: Harmony Songs

Interview with Happy Blake (1935). *Melody Maker*. February 9, p. 11  
*Jaunākās Ziņas* (1921–1940). Sludinājumi

Jūras svētki Edinburgā (1929). *Jaunākās Ziņas*. 15. jūlijs, 6. lpp.

Knauer, Wolfram. "Jazz". *Ein Überblick über die Jazzgeschichte* (URL: <http://www.darmstadt.de/kultur/musik/jazz/history/Jazzhistory-1.htm>; pēdējoreiz atvērts 2014. gada 12. februārī)

Latvijas Monmartrā (1927). *Jaunākās Ziņas*. 8. jūnijs, 10. lpp.

Latvijas Rakstu un mākslas kamera, organizācijas birojs (1938–1940). Kori, orķestri, dažādas personas. Latvijas Valsts vēstures arhīvs, 1694. fonds, 1. apraksts, 212. lieta

Lipša, Ineta (2008). Ko domās par mums Āfrikā? *Rīgas Laiks* 7: 46.–53. lpp.

Lotz, Rainer E. (2002). Eric Borchard. *The New Grove Dictionary of Jazz*. Edited by Barry Kernfeld. Volume 2. London: Macmillan Publishers Limited; New York: Grove's Dictionaries; New York: MacMillan, p. 274

Lotz, Rainer E. (2012). *Americans in Europe. The Complete Recordings of New Yorkers (led by George Carhart) and Frank Guarente's World Known Georgians, Featuring American Jazzmen Danny Polo, Dave Tough and Frank Guarente*. CD booklet. Catalogue No. BDW8068. Toronto: Jazz Oracle Phonograph Record Co.

Mihaiļeca, Marina (2013). Intervija Indriķim Veitneram 20. martā Rīgā, LNB Alfrēda Kalniņa Mūzikas lasītavā. Digitālā skaņu datne raksta autora privātarhīvā

Nēģeri „Čarlstona klubā” Edinburgas jūras paviljonā (1927). *Jaunā Nedēļa* 25/26: 18. lpp.

Nēģeru dziedoņi Rīgā (1935). *Jaunākās Ziņas*. 1. jūnijs, 16. lpp.

- Perry, David (1996). *Jazz Greats*. London: Phaidon Press Ltd
- Pickhan, Gertrude, & Maximilian Preisler (2010). *Von Hitler vertrieben, von Stalin verfolgt. Der Jazzmusiker Eddie Rosner*. Berlin, Brandenburg: be.bra wissenschaft verlag
- Rye, Howard (2010). Southern Syncopated Orchestra: The roster. *Black Music Research Journal* 30 (1), pp. 19–70
- Skudienė, Rūta, Aušra Listavičiūtė & Olegas Sotnikovas (2003). *Lietuvos džiazas 1929–1980 (Lithuanian Jazz 1929–1980)*. CD booklet. Catalogue No. SECD011. Vilnius: Semplice
- Wolański, Ryszard (2003). *Pop, Rock, Jazz, Folk: Leksykon polskiej muzyki rozrywkowej*. Warszawa: Agencja Artystyczna MTJ

# MŪZIKAS SOCIOLOĢIJA UN ESTĒTIKA

## OPERA SERIA UN EIROPAS ARISTOKRĀTIJAS KRITIKA 18. GADSIMTA APGAISMĪBAS KULTŪRĀ

Deniss Hanovs

### Ievads. *Opera seria* – kā to lasīt?

Refleksijas par 18. gadsimta itāļu nopietno operu (turpmāk *opera seria*) ir sastopamas ne tikai šī laikmeta Apgaismības filozofu vai operas reformatoru tekstos. Eiropas sabiedrības pārstāvji jau laikposmā līdz Lielajai franču revolūcijai daudz rakstījuši par *opera seria* kā kultūras fenomenu: viņu memoāros, vēstulēs, ceļojumu piezīmēs un virknē literāro darbu nereti izklāstītas filozofiskas vai estētiskas koncepcijas, kas saistītas ar šo tēmu.

Tā, piemēram, franču rakstnieka un virsnieka, aristokrāta Šoderlo de Laklo (*Choderlos de Laclos*) arī mūsdienās populārais un vairākkārt ekranizētais romāns vēstulēs *Bīstamie sakari* (publicēts 1782) ietver fragmentu, kurā viena no varonēm, jauna meitene Sesila de Volanža, savai klostera skolas biedrenei Sofijai Karnē apraksta ieplānoto vizīti operā:

„Viņa palūdza māti, lai tā atļauj parīt man iet viņai līdz uz operu, kur viņai ir loža; de Merteija kundze sacīja, ka mēs tur būsīm divas vien un varēsīm visu laiku sarunāties, nebaidoties svešu ausu; man tas liekas daudz jaukāk par pašu izrādi. Runāsim arī par manu precēšanos, jo viņa man sacīja, ka mani patiešām izdos pie vīra“ (Laklo 2008: 65).

Manis izceltie vārdi šajā fragmentā apliecina, ka galvenais operas apmeklējumā nav emocionāls pārdzīvojums, ko sniedz darbība uz skatuves vai dziedātāju vokālā meistarība. Operizrāde ir fons divu aristokrātu savstarpējai komunikācijai, kuras gaitā tiek apspriesta dižciltīgas meitenes socializācijas shēma, resp., viņai tiek piemeklēts atbilstošs vīrs. Par šīs personas *tuvošanos* meiteni informē ģimenes draudzene, erotikas kauju iniciatore un intrigu vērpēja marķīze de Merteija, kas romāna gaitā sasniedz savu mērķi – viņas bijušais mīļākais, vikonts de Valmons laupa meitenei nevainību pirms laulībām.

Iepriekš citētajā fragmentā opera nav atainota tikai kā estētiska kategorija, tā jāizprot arī kā socializācijas fenomens – operteātris ir aristokrātiskās privātās telpas turpinājums, *domus*<sup>1</sup> ārpus dzīvesvietas, kas 18. gadsimta aristokrātam bija pilsētas rezidence (franču *hotel*), lauku muiža, vasarnīca galma rezidences tuvumā (Krievijā) vai villa ārpus pilsētas centra (Romā, Florencē vai Venēcijā). Vairāki šī laikmeta operas pētnieki, viņu vidū Marta Feldmena (Feldman 2007: 13), min operas

<sup>1</sup> *Domus* – latīņu val. māja.

ložu kā būtisku aristokrātijas sociālās telpas elementu. Savukārt britu autore Dženifera Hola-Vita, raksturojot operas apmeklējumu, norāda, ka opera bija Eiropas aristokrātijas varas un autoritātes barometrs, kas signalizēja par pārmaiņām 18.–19. gadsimta mijas politiskajā gaisotnē (Hall-Witt 2007: 13, 18, 136). Pēc Feldmenas atziņas, operas zāle reprezentēja sabiedrības hierarhiju, kas izpaudās ložu attālumā no valdnieka centrālās ložas (Feldman 2007: 107). Mūsdienās ložu hierarhija cieši saistīta ar biļešu cenu politiku un joprojām nedaudz atgādina *ancien régime*<sup>2</sup> sabiedrības ekonomisko un simbolisko struktūru. Tā pētīta arī 19. gadsimta operteātra kontekstā – vācu sociologs Teodors Adorno, aplūkojot operteātra ložas savā nelielajā esejā *Naturgeschichte des Theaters (Teātra dabas vēsture, pirmpublicējums 1958)*, atgādina, ka tieši proscēnija ložas bija operteātra skatītāja suverenitātes simbols – it īpaši spogulis un ložas dziļākā priekštelpa, kam 20. gadsimta otrajā pusē, pēc Adorno domām, nebija nākotnes (Adorno 2002: 72).

<sup>2</sup> *Ancien régime* – franču val. *senais jeb bijušais režīms*; jēdziens, ar ko vēsturiskajā literatūrā bieži apzīmēta feodālā iekārta pirms Lielās franču revolūcijas (1789).

Arī vairāki citi avoti apliecina, ka operteātra ēka, zāle un pati izrāde bija aristokrātijas komunikācijas telpa. Atcerēsimies kaut vai 19. gadsimta angļu rakstnieka Viljama Meikpīsa Tekerija (*William Makepeace Thackeray*) romāna *Liekulības tirgus galvenās varones*, nabadzīgās guvernantes Rebekas Šārpas skumjas, ka viņas sapņi par vīra Rodona Kroulija tantes mantojumu nav piepildījušies – daudzējādā ziņā tie bija saistīti ar jaunās sievietes socializāciju aristokrātiskajā publiskajā telpā, kurā *loža operā* bija tikpat svarīgs elements kā jauna, grezna pilsētas māja, balles un citi aristokrātiskā *habitus*<sup>3</sup> elementi (Thackeray 2012: 185). Arī Žana Žaka Ruso (*Jean-Jacques Rousseau*) drauga, angļu ceļotāja Džeimsa Bosvela (*James Boswell*) atmiņās par viņa lielo Itālijas tūri atrodam piezīmes par teātri kā intensīvas komunikācijas telpu. 1765. gada 7. janvārī, pēc gara ceļojuma nonākot Turīnā, autors raksta: „Es ierados vakarā Turīnā [...] nemazgājies aizgāju uz operu. Krāšņais teātris mani ļoti pārsteidza, un ložas pilnas ar dāmām un kavalieriem, kas runā savā starpā, patiesi, tā ir Itālija. Tik ļoti biju noguris, ka aizmiglu“ (Boswell 1955: 38).

<sup>3</sup> *Habitus* – latīņu val. *ieradums*.

Runāšana izrādes laikā ložā, kā atzīmē operas vēstures pētnieki, piemēram, Deivids Litldžons (Littlejohn 1992: 101), bija plaši izplatīta parādība 18. gadsimta teātrī, un tā pārdzīvoja feodālisma politisko iekārta, kas Eiropā zaudēja stabilitāti līdz ar 1789. gada revolūciju Francijā un tās *eksportu*, ko veicināja Napoleona revolucionārās armijas karagājieni Dienvidēiropā, t. sk. Itālijā. Alekss Ross savā pētījumā par 20. gadsimta mūziku un opermākslu Vīnē pirms Pirmā pasaules kara raksta, ka Gustavam Māleram nācās lūgt operapmeklētājus klusēt izrādes laikā (Ross 2010: 36).

Atbilstoši mūsdienu pieredzei, klusums un tumsa skatītāju zālē ir ierasti operas skatīšanās priekšnoteikumi, taču šāda prakse radikāli atšķiras no kādreizējās, līdz ar to pētniekam rodas jautājums: kā analizēt

operas izrādi – multimediju uzvedumu, kurā ne tikai uz skatuves, bet arī zālē, turklāt ne tikai starpbrīžos, bet arī cēlienu laikā norit skatītāju darbība? Kā saprast un interpretēt trokšņus zālē, kas mūsdienās ir pēc iespējas ātrāk apspiežams traucēklis, bet 18. gadsimta opereteātrī, saskaņā ar muzikologa Viljama Veibera novērojumiem (Weber 1997: 682), bija paralēlās komunikācijas telpas akustiskā izpausme?

Manuprāt, lielākais izaicinājums ir interpretēt 18. gadsimta operu no radikāli atšķirīgas komunikatīvās vides skatpunkta. 19. gadsimta romantisms veidoja jaunus priekšstatus par radošo procesu kā par individuālas un neatkārtojamas radošās enerģijas izpausmēm, kuras stāv pāri sadzīves gaumei – jau vētru un dziņu laikmeta darbi vācu kultūrā 18. gadsimta beigās sagatavoja šādu romantismam svarīgu mākslinieka dominantes paradigmu.

Kā *opera seria* jāuztver un jāinterpretē mūsdienās? Meklējot atbildi uz šo jautājumu, nepieciešams ņemt vērā hronoloģiskās distancas un mākslasdarba uztveres atšķirību radītas nobīdes, tātad nespēju pilnībā iekļauties 18. gadsimta sabiedrības teātra procesos, kuros opera kā mākslasdarbs bija tikai daļa no plašākas komunikācijas un izklaides telpas. Nav viegli mūzikas vēsturniekam un analītiķim veidot dialogu ar pagātni – par to trāpīgi rakstījis pasauleslavenais diriģents Nikolauss Aronkūrs, vairāku 18. gadsimta operu un it īpaši Jozefa Haidna daiļrades interprets: „Mūzika kā ikkatra māksla ir [...] laikam piesaistīta, tā ir tikai sava laika dzīvā izpausme, tikai tās laikabiedri spēj pilnībā to izprast“ (Harnoncourt 2010: 16).

No šīs koncepcijas izriet, ka gan klausītājs, gan pētnieks – operas sociologs vai kultūrvēsturnieks – spēj vien fragmentāri veidot dialogu ar *opera seria* kā māksliniecisku un sociālu fenomenu. Kas varētu šajā procesā palīdzēt?

Jau 1976. gadā amerikāņu antropologs Klifords Ģircs piedāvājis konceptuālu ietvaru mākslasdarbu analīzei: „Mākslasdarbi ir sarežģīti mehānismi sociālo attiecību definēšanai, sociālo noteikumu uzturēšanai un sabiedrības vērtību stiprināšanai [...]. Galvenā saikne starp mākslu un kolektīvu dzīvi [...] veidojas semiotiskā [dimensijā]“ (Geertz 1976: 1474).

Raksta turpinājumā īsi aplūkošu Apgaismības laikmeta diskursus, kuros *opera seria* mākslinieciskās vērtības kritika apvienota ar Eiropas feodālās kultūras (*ancien régime*) elites – aristokrātijas kritiku. Tiks parādīts, ka 18. gadsimta filozofu un literātu – Apgaismības pārstāvju – spriedumus par *opera seria* var interpretēt kā netiešu politisko cīņu instrumentu. Te veidojas sasauce ar muzikologu Zilkes Leopoldas un Mihaela Cimmermaņa atziņu: proti, operas kritika kļuva par politiski māksliniecisku ietvaru citu, nemāksliniecisku konfliktu risināšanai (Leopold, Zimmermann 2010: 46).

Šajā rakstā ierobežotā apjoma dēļ neiztirzāšu citu operas attīstībai būtisku aspektu – komponistu un aristokrātiskās auditorijas mijiedarbi ar komisko muzikālo teātri un *opera buffa*. Tās rašanās sekmēja operžanra popularitāti Eiropas elitārajās auditorijās un veicināja libretistu, filozofu un dramaturgu, tostarp Karlo Goldoni un Žana Žaka Ruso, interesi par operžanru, kas veidojās uz *opera seria* kritikas un pakāpeniskā norieta fona 18. gadsimta 60.–80. gados<sup>4</sup>.

Kā analītisku ietvaru izmantošu Kliforda Ģirca metodoloģiskās nostādnes, proti, *opera seria* tiks interpretēta kā sociāla telpa, kas atspoguļo sabiedrībai aktuālas vērtības. Dženifera Hola-Vita pamatoti norāda, ka 18. gadsimtā operas skatīšanās ieradumi tikai fragmentāri bija atkarīgi no aristokrātijas kā dominējošās publikas daļas un operas procesā iesaistītās grupas (Hall-Witt 2007: 59). Operas uztvere bija vien daļēji ietekmējams process, jo iekļāvās plašākā komunikācijas vidē. Vācu filozofs Jirgens Hābermāss definēja to kā publisko telpu, kas 18. gadsimtā sekmēja alternatīvās un kritiskās politiskās domāšanas tapšanu ārpus galma struktūrām un aristokrātijas tiešas ietekmes (Habermas 2008: 55).

Tomēr Hābermāsa priekšstati par galvenajiem publiskās telpas veidotājiem ir jāpaplašina. Tajos būtu iekļaujama arī pati aristokrātija ar tās salonu kultūru, kas nebija tikai izklaides telpa, bet arī aristokrātijas paškritiskas refleksijas vide, kurā ciešā saiknē ar Apgaismības filozofijas un estētikas iedvesmotām diskusijām noritēja arī *opera seria* kritika.

### ***Opera seria* kritika Apgaismības laikmeta kultūrā**

20. gadsimta pirmās puses franču literāts un teātra kritiķis Rolāns Barts savā īsajā apcerējumā par sengrieķu traģēdijas sociāli politisko nozīmi Antīkajā Grieķijā (1953) regulāri atgriežas mūsdienās un konstatē: Jauno laiku sabiedrības mēģinājums atjaunot sengrieķu traģēdijas to multimedialajā veidolā, sakausējot drāmu (vārdu), aktiermeistarību un mūziku, guvis visai neveiksmīgu rezultātu – operu, kas, Barta ieskatā, ir vājš mēģinājums savienot dzeju ar mūziku (Barthes 2014: 22). Franču kritiķis pauž pārliecību, ka opera ir samākslots žanrs, kas nespēj izteikt dziļas emocijas, uzrunāt sabiedrību (Barthes 2014: 22). Tai trūkst sociālās iedarbības funkcijas – mazas, nenozīmīgas asaras par mūsu ikdienu, tās vietā skan „ilgstošs kļiedziens pie slikti aizvērtām kapenēm“, kas ir ne tikai sakrāls, politisks laiks, bet arī telpa (Barthes 2014: 23). Antīkā traģēdija vēstīja par sabiedrībai nozīmīgākiem vēstures notikumiem, objektivizēja vēsturi (Barthes 2014: 22).

Barta paustā operžanra kritika ir 20. gadsimta atbalss agrākām diskusijām, kas veidojās, kad par franču Apgaismības līderu Didro un Ruso kritikas objektu kļuva baroka laikmeta estētika. Kā zināms, operžanra definīcijas un struktūras meklējumi, kā arī pirmie

<sup>4</sup> *Opera buffa* fenomenu 18. gadsimta Eiropā saiknē ar aristokrātiskās kultūras kritiku un tās politiskajiem diskursiem analizēju topošajā pētījumā *Dons atgriežas: Mocarta „Dons Žuans“ kā 18. gs. kultūras teksts. Par opera buffa reformēšanu* skat.: Mary Hunter, James Webster (eds, 1997). *Opera buffa in Mozart's Vienna*. Cambridge: Cambridge University Press; Mary Hunter (1999). *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna. A Poetics of Entertainment*. Princeton: Princeton University Press.

eksperimentālie darbi šajā jomā tapuši 16./17. gadsimta mijā, un to autori – Florences kultūras elites pārstāvji (literāti, komponisti, intelektuāļi) tiekušies uz antīkās traģēdijas kā mākslu sintēzes restaurāciju. Toskānas reģions Itālijā jau vēlinajā renesansē bija viens no aktīvākajiem kultūras centriem, un tas ietekmēja arī mūzikas teoriju un praksi. Platona akadēmija, Mediči dzimtas hercogu atbalsts, privātais mecenātisms sekmēja kultūras kopienu veidošanos (Burke 1974: 103). Florences opera tika definēta kā *dramma per musica*, akcentējot saikni ar drāmas dominanti un teksta deklamēšanas mākslu. Drāma ir primāra, savukārt mūzika – sekundāra, pakārtota vārda nozīmei.

Kā atzīmē muzikologs Džeims Šreiders, visai drīz, jau 17. gadsimta beigās, drāma operā tika pakļauta mūzikas kā komerciālas izklaides diktātam. Atbilstoši baroka estētiskajai paradigmai, dominēja traģisko un komisko, kā arī maģisko un brīnumaino sižetisko līniju un peripētiju kombinācija ar izteiktu tieci (it sevišķi Venēcijas skolā) pārvērst vokālo izgreznojumu jomu par operas uztveres pamattelpu (Shrader 2012: 11).

Šāda tendence parādījās ne tikai Venēcijā, kur dibināti vairāki desmiti operteātru, bet arī citviet Itālijā (Turīnā, Parmā, Romā, Neapolē); tā mazināja Florences intelektuāļu ietekmi, aizēnojot vārda un darbības dominanti, uz ko cerēja antīkās kultūras entuziasti 17. gadsimta sākumā. Arī Romas intelektuāļu grupējums, kas veidojās ap Arkādijas akadēmiju (*Accademia degli Arcadi*), 17. gadsimta otrajā pusē mēģināja reformēt itāļu *opera seria* vien ierobežotā apmērā, un šie centieni vainagojās ar libretista Pjetro Metastazio (*Pietro Metastasio*) reformām – viņa libreti kļuva par operindustrijas resursu, ko izmantoja un reducēja uz ātri pārveidojamiem *pasticcio*<sup>5</sup>. *Opera seria* pētnieks Reinharš Štroms konstatējis, ka 18. gadsimta itāļu opera salīdzināma ar mūsdienu izklaides industriju, pat ar futbola spēlēm: proti, īslaicīga izklaide tiek piedāvāta regulāri, atkal un atkal, sniedzot jaunu baudījumu, kas pazūd drīz pēc šīs izklaides beigām (Strohm 2006: 20).

Itāļu operas ekspansija noritējusi visā Eiropā, tai iekļūstot gan komercteātru, gan galma teātru izklaides telpā un pārtopot par politisku valodu, kas nosaka sociālo identitāti un priekšstatus par varas funkcijām, kā arī interpretē Eiropas antīko mantojumu atbilstoši 18. gadsimta politiskajām aktualitātēm. Taču paralēli *opera seria* piedzīvojusi vēl vairākas transformācijas, kas ievērojami apgrūtina tās definīciju. Deivids Litldžons mēģina pārvarēt definīciju dažādību un pat pretrunību, visai mehāniski, toties ļoti visaptveroši definējot *opera seria* kā nekomisku operu. Šī žanra paraugus viņš iekļauj plašā hronoloģiskā amplitūdā no Alesandro Skarlati un Georga Frīdriha Hendeļa darbiem līdz pat Džoakīno Rosīni operām 19. gadsimta sākumā (Littlejohn 1992: 95). Tas ir viens no iespējamiem variantiem, kā atrisināt sarežģīto jautājumu, vai baroka opera (Hendeļa, Antonio Vivaldi u. c. kompozīcijas) ir *opera seria* tieši raksturīgās uzbūves un lomus sadalījuma dēļ, vai tomēr *opera seria* ir tikai hronoloģiski

<sup>5</sup> *Pasticcio* (no itāļu *pastiche* – atdarinājums) – šajā kontekstā: jau esoša darba (piem., Metastazio libreta) adaptācija vai lokalizācija, izmantojot to arvien jaunās un jaunās operās.



iekļaujama baroka operā. Jāatceras, ka Metastazio savos libretos priekšplānā izvirzīja antīkās vēstures, nevis mīta un maģisko elementu interpretāciju, kas savukārt bija raksturīga itāļu un franču 17. gadsimta operai (saiknē ar 17. gadsimta itāļu galma intermēdiu sižetiem, kuros liela loma atvēlēta brīnumiem un burvestībām). 18. gadsimta pirmajā pusē pakāpeniski izzūdošā baroka estētika tika pakļauta Apgaismības teorētiķu aizvien asākai kritikai.

Muzikologs Renāto di Benedeto rakstā, kas veltīts mūzikas attīstības kritiskam diskursam 18. gadsimta Neapolē, atzīmē:

„Opera bija viens no viskaismīgāk diskutētajiem tematiem 18. gadsimta Eiropas kultūrā: literāti un filozofi – tādu cilvēku grupa, ko šodien apzīmētu ar jēdzienu „intelektuāli” – turpināja visā gadsimta gaitā skaidrot tās dabu, tās attiecības ar citām mākslinieciskās izpausmes formām (literatūru, vizuālajām mākslām, drāmu) un tās estētiskajiem un sociālajiem mērķiem” (Benedetto 2000: 135).

Kādi bija galvenie argumenti, kritizējot itāļu 18. gadsimta opermākslu, kurā blakus *opera buffa* attīstībai (saikne ar franču komiskā teātra kultūru) *opera seria* bija dominējošais operas žanrs? Jāatzīmē, ka šī gadsimta otrajā pusē ne tikai franču, bet arī itāļu intelektuāli iesaistījās *opera seria* kritiskajā diskursā. Starp vairākiem 18. gadsimta traktātiem šeit izcelšu tikai dažus, kuros runa ir par drāmas un mūzikas attiecībām operžanrā, ņemot vērā, ka pati šī žanra rašanās sākotnēji Florences intelektuāļu prātos saistījās ar cerībām atdzīvināt antīko kultūras mantojumu – atjaunot vārda ietekmi uz auditoriju, sekojot Aristoteļa priekšstatiem par drāmas kā cilvēku motīvu un emociju atainošanu strukturētā un līdzsvarotā uzbūvē (Aristotelis 2008: 51). Tieši līdzsvara un kontroles fenomeni operas sacerēšanā un izpildījumā kļuva par Apgaismības pārstāvju kritikas objektu; viņu iebildumi bija vērsti pret vokālās mākslas pārmērīgu izvirzīšanu priekšplānā. Šis aspekts, ņemot vērā kastrāta jeb *il musico* fenomenu, kļuva arī par operas kā izklaides industrijas pamatu, nodrošinot teātra skatītāju pieplūdumu un komercteātru veiksmi asajā konkurencē.

Viens no spilgtākajiem *opera seria* kritiķiem un reformu teorētiķiem bija itāļu izcelsmes aristokrāts, pētnieks, literāts, vairākos Eiropas galmos plaši pazīstamais Padujā dzimušais grāfs Frančesko Algaroti (*Francesco Algarotti*). Intensīvi ceļojot pa Eiropu, grāfs ne tikai interesējās par Īzaka Ņūtona veiktajiem fizikas pētījumiem, bet veltīja laiku arī mūzikas teorijai. Viņa ietekme uz operas reformatoru domām apliecina, ka jāatsakās no klišejiskā priekšstata par Apgaismības diskursa attīstību tikai franču valodā un Francijā. Džons Robertsons savā pētījumā par 18. gadsimta reformu politiku Itālijā norāda, ka arī itāļu intelektuāli veidoja politisko publisko telpu, izmantojot kafejnīcu, laikrakstu un salonu tīklu (Robertson 2009: 30).

Savu apcerējumu par operu (*Saggio sopra l'opera in musica*), kas tulkots arī angļiski (*Essay on Opera*), Algaroti veltīja Lielbritānijas premjerministram Viljamam Pitam Vecākajam (*William Pitt the Elder*). Šis darbs tapis 1755. gadā kā anonīms raksts un 1762. gada 18. decembrī ietverts Pitam adresētā vēstulē, kur izklāstīts blakus tradicionālajām epistolāra žanra un veltījuma retoriskajām figūrām (cita starpā, Pits apzīmēts kā „nemirstīgs vīrs” un slavināts viņa politiskais ģēnijs, kas Britu impērijai nesis pārticību un stabilitāti). Algaroti atzīst – „iespējams, kādam liksies divaini”, ka Pitam tiek veltīts sacerējums, kas „apspriež dzejas, mūzikas un teātra lietas” („*che ragione da poesia, di musica, di cose da teatro*”) (Algarotti 1768: iii). Tieši šāda operas elementu secība būtu uzskatāma par hierarhiju vai vismaz prioritāšu sarakstu Apgaismības kritiskajā tradīcijā, kuras pārstāvji saskatīja 18. gadsimta operžanra darbos, lielākoties *opera seria*, virkni pārkāpumu. Grāfs Algaroti savā apcerējumā vispirms sniedz vēsturisku ekskursu operas tapšanā, saistot to ar Ziemeļitālijas galma ceremonijām valstisko pasākumu laikā; skaidrojot turpmāko operas attīstības gaitu, viņš secina, ka vokālā „province” okupēja citas, izvirzījās par dominējošo un dzejnieks nonāca dziedātāja ēnā. Joprojām uzskatot operu par visdziļāko žanru – mākslu sintēzes izpausmi, grāfs Algaroti šausminās par tās tagadējo (t. i., 18. gadsimta) stāvokli: opera, viņaprāt, kļuvusi par savstarpēji slikti saistītu daļu savienojumu ar neticamu, grotesku un pat monstrozu uzbūvi (Algarotti 1768: 8).

Visvairāk kritikas Algaroti traktātā veltīts 17.–18. gadsimta operzvaigznei – kastrātam, kuru 18. gadsimtā dēvēja par *il musico*. Pats jēdziens *kastrāts* jeb *einuhs* (operas aprakstnieku leksikā to atrodam jau 17. gadsimta otrajā pusē<sup>6</sup>), pēc Martas Feldmenas atziņas, ir apzīmējums, ko *opera seria* kontekstā lietoja tikai tās kritiķi, pamfletisti, karikatūru autori, kuri pauda nepatiku par kastrētā solista izturēšanos, dziedājuma tehniku un pat ķermeņa uzbūvi. Franču Apgaismības pārstāvji, kas asi kritizēja itāļu tradīcijas kastrātu solistus, kā argumentu minēja dabiskuma jēdzienu mākslā (Feldman 2008: 181).

Algaroti aicināja savaldīt *il musico* uz skatuves un atdot varas grožus dzejniekam. Operizrāde, pēc itāļu kritiķa domām, jāpakļauj dzejas disciplinējošajai autoritātei (Algarotti 1768: 9). Kas spētu veikt šādu titānisku uzdevumu, novēršot opersolistu līdzšinējo vokālo patvaļību, aizraušanos ar pašmērķīgu balss iespēju demonstrējumu?

Meklējot atbildi uz šo jautājumu, Algaroti nonāk 18. gadsimta apgaismotā absolūtisma paradigmā: viņš aicina tieši valdnieku (šai gadījumā, premjerministru) sakārtot operas lietas, restaurēt dzejas dominanti. Operai kā mākslas žanram, kas 16. gadsimtā bijusi itāļu galma ceremonijas sastāvdaļa un pēc tam pāraugusi patstāvīgā performatīvā telpā, saskaņā ar Algaroti vēlmi, būtu jāatgriežas valdnieka politikas paspārnē, kur tai lemts atjaunoties (Algarotti 1768: 13). Lai izprastu šādu operas reformas piedāvājumu, nepieciešams

<sup>6</sup> Skat., piemēram, Semjuela Peipisa *Diary (Dienasgrāmatu)*, 1661. gada 2. jūlija piezīmi (Pepys 88).

iekļaut analītiskajā redzeslokā būtisku elementu 18. gadsimta pirmsrevolūcijas Apgaismības diskursā – ideju par apgaismotu monarhu, kurš var kļūt par sabiedrības vispārējā labuma aizsargu un garantu, reformu ceļā attīstot valsts administrēšanu un likumdošanu. Šī ideja apgaismotā absolūtisma konceptā ir cieši saistīta ar padoto laimes jēdzienu (Duchhardt 2007: 136).

18. gadsimta memuāri un monarhu biogrāfijas rāda, ka gan Jozefs II, gan Katrīna II, gan Frīdrihs II izmantoja opermākslu un citas performatīvās mākslas ar mērķi veidot un stiprināt savu apgaismotā monarha tēlu – piemēram, libretists Lorencs da Ponte, visai brīvi interpretējot pagātnes notikumus, 1823. gadā publicētajās atmiņās liecina, ka Jozefs II bieži un aktīvi iejaucās galma operas *frakciju* intrigās un konfliktos, kā arī personiski pieņēma vairākus lēmumus sakarā ar operateātru repertuāru (Da Ponte 2000: 129). Arī režisora Miloša Formana (*Miloš Formann*) tikpat brīvā Mocarta un Saljēri attiecību interpretācija filmā *Amadejs* (1984) ilustrē tēzi par operu kā būtisku politiskā diskursa elementu. Pētnieki tomēr pievērš uzmanību arī apgaismoto monarhu ierobežotajai ietekmei uz valsts politiku – tiek atzīmētas neveiksmes, ko piedzīvoja jozefinisms (Jozefa II reformas) cīņā pret kārtu sabiedrības privilēģijām un katoļu baznīcas statiskumu (Reinalter 2011: 28); savukārt Katrīnas II agrīno liberālo politiku un pārdomas par kārtu parlamentārisma iezīmēm valsts varas vertikālē vēlāk nomainīja Pušačova nemieru apspiešana, kā arī Lielās franču revolūcijas asa kritika (Zorin 2004: 44). Šie piemēri ilustrē apgaismotā monarha koncepta nepilnības, iekšējās pretrunas un pozitīvas reakcijas trūkumu pat tajos sociālajos slāņos, kas, pēc reformatoru loģikas, iegūtu no jaunās politikas – piemēram, austriešu zemniecībā (Reinalter 2011: 38, 45, 63).

Tādējādi līdztekus virknei citu 18. gadsimta sabiedrībā reformējamu jomu Algaroti piedāvā valdniekam iejaukties arī mūzikas reformēšanā, atbalstot operas atjaunošanu. Blakus šim viņa apcerējumam, kas ir ietekmīgākais un pazīstamākais 18. gadsimta operas kritikas piemērs, pastāv virkne citu tekstu, kas ietver diskusijas par operas reformēšanu; tie tapuši dažādās Eiropas valstīs, tai skaitā Itālijas un Vācijas sadrumstalotajā politiskajā ainavā. Minēšu tikai dažus spilgtākos šāda veida darbus, kas pārstāv gan laikposmu pirms 1789. gada politiskās cenzūras, gan turpmāko periodu.

Tā, piemēram, jau 1770. gadā Denī Didro savā skicē, kas vēlāk, 19. gadsimtā, publicēta ar viņa vārdu un nosaukumu *Paradokss par aktieri*, apcer skatuves žanru krīzi, analizējot aktiermeistarības avotus un veidojot to hierarhiju. Šajā darbā Didro kā viens no franču Apgaismības estētisko diskusiju ievērojamākajiem dalībniekiem dialoga formā apraksta franču teātra mākslinieciskos sasniegumus un kritizē aktiera afektāciju, atzīmējot, ka viduvējība aktiermākslā ir lielākais pārkāpums. Filozofs uzskata, ka aktieri, kas spēlē izmanto prāta dotības, ir pārāki

par aktieriem, kuru dotības ir daļa no iedzimtības un kas prātu aktīvi neizmanto: „Daba – lūk, kas sniedz individuālas īpašības, seju, balsi, spriestspēju, izsmalcinātību“ (Diderot 1938: 1).

Līdzīgu prasību pēc dabiskuma operas kompozīcijā 1769. gadā pauž Kristofa Vilibalda Gluka operas *Alkestīda* pirmizdevuma priekšvārds (nav droši zināms, vai tā autors ir pats komponists, kurš to parakstījis, vai arī viņa operas libretists, reformu piekritējs Ranjēri de Kalcabidži/*Ranjieri de' Calzabigi*). Priekšvārds veidots kā estētisku un māksliniecisku reformu manifests, pasludinot par vienu no opermākslas pamatprincipiem skaistas vienkāršības meklējumus („*cercare una bella semplicità*“): tādējādi pausta cerība atbrīvot operu no visiem „pārkāpumiem“, ko tai uzspiedusi solistu godkārība, padarot operu, „visskaistāko no visām izrādēm“, par smieklīgu („*ridicolo*“) un garlaicīgu („*noioso*“)<sup>7</sup>. Autors raksta, ka operas samākslotība un vokālu izgreznojumu diktēta attālināšanās no dramatiskās realitātes ir pārkāpumi, „pret ko jau ilgu laiku veltīgi kļiedzis veselais saprāts [*buon senso*]“ (Gluck 1777: 2). Vēlāk, 1794. gadā tapušā traktātā *Sacerējums par teātri*, itāļu arhitekts un literāts Frančesko Milicija (*Francesco Milizia*), sekojot Gluka/Kalcabidži tēzēm par mūziku, kas kalpo dzejai, aicina atjaunot dzejas dominanti. Kritizējot baroka estētikas nekoncekvenci, Milicija pārmet *opera seria* samākslotību un pārmērību, kas, viņaprāt, ir iemesls operas teksta ornamentācijai (āriju pārspīlētā dekoratīvisma apzīmējumam lietots jēdziens „izšuvumi“) un daudzām „dīvainībām“ (Fubini 1994: 258). Galveno trūkumu autors formulē šādi: „[...] tās visas [dīvainības] bija iemesls, kāpēc no mūsu redzesloka izzuda mūzikas pamatmērķis, proti, poētisku jūtu paušana visdabiskākajā un vienkāršākajā manierē“ (Fubini 1994: 258).

Šie ir tikai trīs piemēri, kas pārstāv plašu līdzīgas ievirzes sacerējumu klāstu, un jau tie ļauj secināt: Apgaismības estētikas pārstāvji operas attīstību 18. gadsimta otrajā pusē uzskatīja par apliecinājumu *opera seria* žanra krīzei. Tās dominējošais iemesls, viņuprāt, bija samākslotības fenomēns, kuram kā vienīgā alternatīva pretstatāms dabiskuma koncepts. Vācu filozofe Hanna Ārente pētījusi Lielās franču revolūcijas saikni ar Apgaismības konceptiem par tautu; viņa atzīmē, ka daba un dabiskais stāvoklis kļuva par jaunu Apgaismības politisko dominanti, ietvaru, kurā attīstīti alternatīvi varas diskursi (Arendt 2011: 250). Dabas koncepts pārtapa par dominējošo avotu nācīgas politikai leģitimācijai un leģislatīvai darbībai, un tas izplatījās arī mākslas jomā; šis process, Martas Feldmenas ieskatā, noteica mākslasdarbu recepcijas dihotomiju, kas tika attiecināta arī uz *opera seria* centrālo figūru – dziedātāju kastrātu (Feldman 2008: 192).

<sup>7</sup> *Alkestīdas* partitūras pirmizdevuma priekšvārds, veltīts Toskānas lielhercogistes hercogam Pjetro Leopoldam, oriģinālvalodā (itāļiski) pieejams šeit: [http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/5/5a/IMSLP103866-PMLP06514-gluck\\_alceste\\_score\\_1777\\_ov.pdf](http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/5/5a/IMSLP103866-PMLP06514-gluck_alceste_score_1777_ov.pdf) (pēdējoreiz atvērts 2014. gada 25. jūlijā). Sirsnīgi pateicos JVLMA profesorei un 18. gadsimta operas ekspertei Dr. Lolitai Fūrmanei par būtisku norādi uz itāļu oriģinālteksta atšķirību no angļu tulkojuma (kas izmantots, piemēram, Fubini 1994: 365), kā arī par citiem vērtīgiem norādījumiem, kritiskiem, bet atbalstošiem komentāriem šī raksta tapšanas procesā.

## *Il musico* kā politiskās kritikas vokālais objekts

Kastrēts operas solists kopš 17. gadsimta bija plaši izplatīts operindustrijā ne tikai itāļu teātros, bet arī ārpus Itālijas teritorijas. Kopā ar itāļu izcelsmes *opera seria* un tās autoriem arī galveno vīriešu lomu izpildītājs, t. s. *primo uomo* vai *primo amoroso*<sup>8</sup>, ceļoja pa visu Eiropu. Būdams plaši pieprasīts, *il musico* tika ražots vairākos Itālijas reģionos, bet lielākoties anonīmi un aizbildinoties ar slimību risku, ko, saskaņā ar 18. gadsimta medicīnas priekšstatiem, vareja apturēt ar kastrācijas palīdzību.

<sup>8</sup> *Primo uomo* – itāļu val. pirmais cilvēks jeb pirmais vīrietis; *primo amoroso* – pirmais mīlētājs.

Kastrētais zēns vispirms guva intensīvu vokālo apmācību un jau agrīnā jaunībā parasti piedalījās *opera seria* uzvedumos, tēlojot augstāku sociālo slāņu pārstāvjus – valdniekus, karavadoņus un aristokrātus. Aristokrātija, arī valdnieki, atbalstīja un aktīvi veidoja *il musico* kultu. Lai saprastu Apgaismības autoru kritisko attieksmi pret to, svarīgi atzīmēt, ka tieši lomu sadalījums pēc skaņaugstuma bija viens no būtiskākajiem kritikas objektiem diskusijās par skatuvisko dabiskumu un patiesīgumu. Kastrāts šajā patiesīguma izpratnē neiederējās, jo Apgaismības estētikas ietvaros vīrišķība (maskulinitāte) saistīta arī ar politisko dimensiju – tiesa, tā traktēta republikāniskā izpratnē, nevis atbilstoši Romas impērijas vēstures nostādņēm, ko plaši izmantoja *opera seria*. Itāļu-franču vēsturnieks un sociologs Žoržs Vigarello pētījumā par *ancien régime* atzīmē, ka absolūtisma krīzes apstākļos 18. gadsimta 80. gadu pirmajā pusē opozīcijas diskursi par politisko ķermeni, valdnieku un varu ietvēra diskusijas par aristokrātijas „kolektīvā” ķermeņa degradāciju, tādējādi piesakot jaunu, revolucionāru ķermeni un tā spēku – gan fizisku, gan reproduktīvu, gan politisku (Vigarello 2012: 315–316). Šajā diskursā ir aplūkojams arī kastrēta solista ķermenis: kā atzīmē Marta Feldmena un viņas kolēģis Rodžers Freitess, Apgaismības diskursi dzimtes lomu sfērā izpaudās arī vokālajās prasībās lomu izpildītājiem. Par novecojušu estētisku paradigmu kļuva kastrāta balss skaistums un spēja virtuozī interpretēt komponista bieži skičveidīgo partitūru; tieši šis iezīmes savulaik sniedza operindustrijai emocionālu pārdzīvojumu resursus, kas veicināja operas popularitāti *ancien régime* sabiedrībā (Feldman 2008: 193; Freitas 2009: 205).

Kastrāta fenomens 18. gadsimta *opera seria* ietvaros ir šīs tēzes ilustrācija. Stefans Roringers pētījumā par tenora balss vēsturi norāda, ka kastrāti dziedāja sieviešu lomas ne tikai tur, kur tas kādu iemeslu (piem., likuma vai sieviešu dziedātāju nepietiekamas sagatavotības dēļ) bija nepieciešams, bet strauji pārņēma vīriešu partijas, atveidojot varoņus, valdniekus un ģenerāļus, tātad tos, kas iemieso īpašus, kultūrvēsturiskā un politiskā diskursā sakņotus vīriešu vadītāju tēlus:

„Šī tendence primāri balstīta estētiskajā sistēmā, kurā hierarhija starp tēliem atainota tiešā veidā balsu tipos: tēla sociālais statuss un pat seksuālā potence tiek atklāta viņa prasmē pacelties pāri citiem tēliem vokālajā diapazonā” (Rohringer 2012: 45).

Marta Feldmena uzskata, ka itāļu *opera seria* dziedātāji, atainojot monarhus un varoņus, spēja netieši iegūt daļu no valdnieku harismas un uzurpēt varu pār skatuvi un operuzveduma procesu – autore apzīmē kastrātu kā „burvi” („*il mago*”) (Feldman 2007: 69). Šo burvestību Apgaismības pārstāvji noliedza un dekonstruēja kā dabas likumu pārkāpumu.

Apgaismības estētikas rakursā svarīgs bija cits princips: vīrieša lomas dramatiskajam saturam, saskaņā ar viņa dzimtes funkciju, jāpauž prasme sargāt, cīnīties, vadīt vai pārvaldīt. Taču šī dzimtes funkcijas izpratne bija saistīta ar intensīvām diskusijām par solista fizisku un līdz ar to arī vokālu *vīrišķību*, kurai, atbilstoši Apgaismības estētikas paradigmai, jāattālinās no vīrieša soprāna un jāpāriet uz zemāku skaņaugstumu sfēru: par jauniem galvenajiem varoņiem jākļūst tenoriem, un varoņu spektrā jāiekļauj arī baritoni. Šī prasība dabiskuma diskursā pārtapa arī par politisku prasību, kas noteica kritisku attieksmi pret aristokrātiju kā *opera seria* galveno patērētāju. Aristokrātiskā teātra pārstāvjiem tika pārņemta estētiskā ietvara pārlika izšķērdība un nedabiskums, vājums un attālināšanās no jaunā politiskā ķermeņa – tautas. Kritizējot kastrātu, Apgaismības autori primāri kritizēja kastrāta auditoriju.

110

Apgaismības pārstāvju kritisko attieksmi pret aristokrātijas un galma pārmērībām, kā arī viņu cerības reformēt valsts pārvaldi var ilustrēt ar vēl vienu piemēru no Parmas opereteātra *Regio Ducal Teatro* vēstures. Ministrs reformators Gijoms di Tijo (*Guillaume du Tillot*), franču Apgaismības piekritējs un Algaroti apcerējuma lasītājs, 1759. gadā investēja personīgo laiku un ievērojamus valsts budžeta līdzekļus, lai uzvestu franču *tragédie lyrique* tuvu un itāļu auditorijai adaptētu operu *Hipolīts un Arīcija* (*Ippolito ed Aricia*). Simboliska figūra tajā bija Fedras tēls, kas iemiesoja tieci uz sakārtotību un nepieciešamību kontrolēt savas kaislības, vairoties no emociju pārmērības (Feldman 2007: 98, 123, 133). Martas Feldmenas ieskatā, šajā operā jūtams reformu gars un Apgaismības tradīcijā izaugusi cerība, ka ar mākslas diskursa valodu iespējams pārveidot valsts politiku, sakārtojot ekonomiku un arī auditorijas uzvedības dimensiju – Feldmenas pētījumā minēts mēģinājums kontrolēt auditorijas trokšņošanu ar īpašiem uzvedības noteikumiem (Feldman 2007: 105).

18. gadsimtā uz skatuves veidojās situācija, kad vīrišķību noteica libretā paredzētā loma (vīrietis kā karavīrs, valdnieks vai tml.), taču vokāli to atveidoja balss ierastajā sieviešu tesitūrā, savukārt paša dziedātāja seksuālā identitāte ārpus skatuves bija vēl nenoteiktāka, jo – vai kastrēts vīrietis ir īsts vīrietis? Varbūt sieviete? Vai hibrīds? Šādi jautājumi nodarbināja 18. gadsimta mūzikas teorētiķus, ceļotājus, operapmeklētājus un komponistus. Vienlaikus jāatzīst, ka dziedātāju kastrātu ietekme uz *opera seria* sacerēšanu Eiropas mērogā skatāma ne tikai Apgaismības diskursā – kastrāts tika

izmantots arī vēlākā laikmetā, Džoakīno Rosīni un Džakomo Meijerbēra operās. Tā, piemēram, Meijerbēra operā *Krustnesis Ēģiptē* (*Il crociato in Egitto*, 1824) dižciltīgā bruņinieka Armando partiju izpildīja Džovanni Velluti (*Giovanni Vellutti*) – viens no pēdējiem 19. gadsimta kastrātiem uz itāļu operskatuves, bet Adriano (otrā plāna) loma bija uzticēta tenora balss īpašniekam. Savukārt jau 1846. gadā Džuzepes Verdi patriotiskajā operā *Atila* romiešu aristokrāts un cēlais Romas aizstāvis Foresto ir tenors – *risorgimento*<sup>9</sup> laikmetā romantiskā varoņa tēls visbiežāk saderējās tieši ar šo balss tipu un ne vairs ar kastrāta dziedājumu.

<sup>9</sup> *Risorgimento* – itāļu val. atdzimšana; politiska un sociāla kustība 19. gadsimtā, kas iestājās par vienotas Itālijas valsts izveidi.

Vēl viens faktors, kas stimulēja kastrātu dziedātāju kritiku, bija Apgaismības politiskajā filozofijā veidotais jaunais priekšstats par ģimeni. Tas bija cieši saistīts ar dzimtes identitātes izjūtu. Vienā no saviem populārākajiem darbiem valsts teorijā *Par sabiedrisko līgumu jeb Politisko tiesību principi* (1762) Ruso pasludina ģimeni – tēvu, māti un bērnus – par sabiedrības pamatu, civilizācijas vēstures kontinuitātes priekšnoteikumu, tādējādi viņš akcentē reproduktīvo veselību un funkcijas kā vissvarīgākos cilvēku kolektīva ilgtspējas nosacījumus (Ruso 2013: 12). Šajā diskursā ģimene no privāta fenomena pārtop sabiedriskā, tā pārvēršas par kolektīva projektu. Te vērojams radikāls aristokrātiskā ģimenes koncepta noliegums, pretnostatot ģimeni kā morālu kopienu aristokrātu ģimenei, kurā bērns, pēc franču politiķa un Napoleona I ministra Šarla Morisa de Taleirāna atmiņām, tika izmantots kā ģimenes tīklošanas resurss, kā titula mantinieks (Talleyrand 1997: 80). Ģimenes plānošanas politikā vīra un sievas attiecības balstījās uz ģimeņu finanšu un īpašumu kombinācijām, kapitāla akumulēšanu, nevis uz emocionālu pieķeršanos – tāpēc de Laklo romānā, kas citēts šī raksta sākumā, jaunu cilvēku nevainīgā un naivā mīla iet bojā divu aristokrātu intrīgu tīklos. Jaunajā ģimenes un vīra/sievas funkciju vīzijā kastrētais dziedātājs nedz uz skatuves, nedz ārpus izrādes neatrada vairs savu estētisko un dzimtes identitātes nišu – atcerēsimies, ka *ancien régime* laikmetā kastrāts nedrīkstēja laulāties.

## Noslēgums

Raksta ietvaros tika analizēti Eiropas Apgaismības kritiskie diskursi opermākslas attīstībā 18. gadsimta otrajā pusē. Virkne literāro, biogrāfisko un filozofisko sacerējumu ataino *opera seria* kā Eiropas 18. gadsimta aristokrātiskās elites komunikācijas telpu; pati izrāde, kuras pamatā ir komponista un libretista sacerējums, tajā tika uztverta kā viens no notikuma elementiem. Plaši izplatīto tendenci izmantot *opera seria* kā sociālās tīklošanas formu kritizēja Eiropas Apgaismības literārās *republika*s pārstāvji, kas priekšplānā izvirzīja dabiskuma fenomenu, uzskatot to par universālu prasību mākslu attīstībai. *Opera seria* līdz ar to sāka zaudēt intelektuālu atbalstu un pārtapa par

telpu, kurā veidojās ne tikai estētiskais, bet arī politiskais un kritiskais diskurss, kas vērsts pret Eiropas aristokrātijas statusu, primāri pret tās privilēģijām un nenozīmīgo lomu nācīgas ekonomiskās attīstības politikā.

Kastrētais operasolists – antīko varoņu lomu interprets –, pētnieces Martas Feldmenas ieskatā, kļuva par upuri Apgaismības diskursa politiskajam virzienam, kas operindustriju ierāva diskusijās par aristokrātiju, nāciju un valsti pirmsrevolucionārajā Eiropā (Feldman 2008: 181). Vēl viens būtisks apdraudējums kastrātu mākslai bija Apgaismības pārstāvju kritiskā attieksme pret dzimtes, balss un opertēlu identitātes neviennozīmību un dzimtes identitātes hibrīdformu, kas, viņuprāt, raksturoja *opera seria* un bija uzskatāma par pret dabisku gan estētiskā, gan politiskā aspektā (Feldman 2009: 181). Visbeidzot, *opera seria* kritika atspoguļo vienu no galvenajām opermākslas attīstības tendencēm 18. gadsimtā – opera bija politiskā diskursa telpa, politikas dienas kārtības ietvars, būtiska *dalībniece* politiskajās debatēs, ko veidoja libretisti un komponisti, valdnieki un plašs skatītāju loks.

## OPERA SERIA AND CRITICS OF THE EUROPEAN ARISTOCRACY WITHIN THE 18<sup>th</sup> CENTURY ENLIGHTENMENT CULTURE

Deniss Hanovs

### Summary

The article deals with the issue of the critical discourse of the Enlightenment in the development of Italian opera seria in the *Ancien Régime* culture.

The major question reflected upon in the article is as follows – how to interpret opera seria as a cultural text of late 18<sup>th</sup> century society? The concept of the article is mainly shaped by the anthropological theoretical frame, the interpretive turn, which analyses arts as a social frame of collective discourses (a concept proposed by Clifford Geertz in the 1970s). Thus opera seria, according to various researchers, can be analysed as a space for collective identities and images of a society.

As such, opera seria had been reflected upon long before it became the topic of musicological analysis. Already in the last quarter of the 18<sup>th</sup> century, opera seria had been depicted as a frame for social mobility, for political hierarchy, including changes in the strict order of feudal court society. In his famous novel *Dangerous Liaisons*, published in 1782, the French officer and writer Pierre Choderlos de Laclos, suggested that the opera as a house and as a performance serves as the communication space for the cultural and economic elite, the nobility of the ancient French regime – the young girl, Cecile, who recently left the convent,



describes her private conversation with a friend of the family during the performance.

Theoreticians of the 18<sup>th</sup> century, both French and Italian, including count Francesco Algarotti, Denis Diderot, Jean-Jacques Rousseau and Ranieri de' Calzabigi, had reflected on the need to reform Italian opera in terms of Enlightenment aesthetic discourses on nature and naturalness in arts and in acting. Verisimilitude in operatic art was linked to the broader discourse on nature in various political areas, including natural law, human rights and personal freedom as natural and not established by divine power or royal authority.

One of the examples of the debates on verisimilitude in Italian opera seria is the Pan-European discussion on the nature and image of the castrato opera singer, who was often called by his more appealing name 'il musico'. Martha Feldman, researcher of opera seria in the 18<sup>th</sup> century, stressed the dual nature of the il musico – his body constitution and his voice were essential elements of the Baroque culture on the stage and in everyday aristocratic life, including the uncertain gender connotation (is he a man or is he a mixture of male body and female or child's voice?). Thus contemporary gender analysis in musicology helps to create an interdisciplinary discourse on the castrato phenomenon within the history of opera seria criticism. The paper presented various scientific versions of the modern analysis of the aristocratic culture under attack by the Enlightenment critics who in fact used the music critics to address political and social issues of the fading feudal society. The castrato as a symbol of opera seria had been proclaimed an unnatural and transgressive body which does not correspond to the ideal of the concept of natural feminine and masculine identities and a body which cannot fit into the new concept of a natural, middle class family, which is made up of a pater familiae, a reproductive body who holds supreme power over the family. As Baroque aesthetics began to fade, giving the way to Classicism in politics and arts, including republican ideas, il musico was doomed to be under attack by the new paradigm of the approaching French revolution. The article suggests the history of castrato can be analysed within political discourse and the magic of the voice can be looked upon as the battlefield of the political ideas of the late 18<sup>th</sup> century.

113

#### **Literatūra un citi avoti**

Adorno, Theodor W. (2002). Natural history of the theater. In: Theodor W. Adorno. *Quasi una fantasia. Essays on Modern Music*. Translated by Rodney Livingstone. London: Verso, pp. 65–78

Algarotti, Francesco (1768). *Essay on Opera*. Glasgow: R. Urie

- Arendt, Hannah (2011) = Ханна Арендт. *О революции* [Par revolūciju]. Перевод Игоря Косича [Igora Kosiča tulkojums]. Москва: Европа
- Aristotelis (2008). *Poētika*. No sengrieķu val. tulkojis Augusts Ģiezens; Ināras Ķemeres un Ojāra Lāma redakcija. Rīga: Jāņa Rozes apgāds
- Barthes, Roland (2014) = Ролан Барт. *Работы о театре* [Darbi par teātri]. Составление, перевод с французского и послесловие Марии Зерчаниновой [Sastādītāja, tulkotāja no franču valodas un pēcvārda autore Marija Zerčāņinova]. Москва: Гараж
- Benedetto, Renato di (2000). Music and Enlightenment. In: Girolamo Imbruglia (ed.). *Naples in the 18<sup>th</sup> Century. The Birth and Death of a Nation State*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 135–153
- Boswell, James (1955). *Boswell on the Grand Tour*. Edited by Frank Brady and Frederick A. Pottle. New York: McGraw-Hill; London: Heinemann
- Burke, Peter (1974). *Tradition and Innovation in Renaissance Italy*. London: Fontana
- Da Ponte, Lorenzo (2000). *Memoirs*. Translated by Elizabeth Abbott. New York: Nyrb
- Diderot, Denis (1938) = Дени Дидро. *Парадокс об актёре* [Paradokss par aktieri]. Перевод и комментарии Константина Державина [Konstantīna Deržavina tulkojums un komentāri]. Москва: Искусство
- Duchhardt, Heinz (2007). *Barock und Aufklärung: Das Zeitalter des Absolutismus*. München: Oldenbourg Verlag
- Feldman, Martha (2007). *Opera and Sovereignty. Transforming Myths in Eighteenth Century Italy*. Chicago: University of Chicago Press
- Feldman, Martha (2008). Denaturing the castrato. *The Opera Quarterly* 24 (3–4), pp. 178–199
- Feldman, Marta (2009). Strange births and surprising kin: The castrato's tale. In: Paula Findlen, Wendy Roworth, Catherine Sama (ed.). *Italy's Eighteenth Century Gender and Culture in the Age of the Grand Tour*. Stanford: Stanford University Press, pp.175–202
- Freitas, Roger (2009). Sex without sex: An erotic image of the castrato singer. In: Paula Findlen, Wendy Roworth, Catherine Sama (ed.). *Italy's Eighteenth Century Gender and Culture in the Age of the Grand Tour*. Stanford: Stanford University Press, pp. 203–215
- Fubini, Enrico (1994). *Music and Culture in Eighteenth-Century Europe*. Chicago: University of Chicago Press
- Geertz, Clifford (1976). Art as a cultural system. *Modern Language Notes* 91 (6), pp. 1473–1499

Gluck, Christoforo (1777) = Christoph Willibald Gluck. *Alceste* IMSLP/Petrucci Music Library (URL: [http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/5/5a/IMSLP103866-PMLP06514-gluck\\_alceste\\_score\\_1777\\_ov.pdf](http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/5/5a/IMSLP103866-PMLP06514-gluck_alceste_score_1777_ov.pdf); pēdējoreiz atvērts 2014. gada 25. jūlijā)

Habermas, Jürgen (2008). *The Structural Transformation of the Public Space*. Cambridge: Polity

Hall-Witt, Jennifer (2007). *Fashionable Acts. Opera and Elite Culture in London 1780–1880*. New Hampshire: University of New Hampshire Press

Harnoncourt, Nikolaus (2010). *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis*. Kassel, München: Bärenreiter Verlag

Kesting, Jürgen (2006). *Maria Callas*. Berlin: List Verlag

Laklo, Šoderlo de (2008). *Bīstamie sakari*. No franču val. tulkojusi Skaidrīte Jaunarāja. Rīga: Valters un Rapa

Leopold, Silke, & Michael Zimmermann (2010). Opernfehden und Opernreformen. In: Irene Brandenburg (Hrsg.). *Christoph Willibald Gluck und seine Zeit*. Laaber: Laaber Verlag, S. 39–62

Littlejohn, David (1992). *The Ultimate Art. Essays Around and About Opera*. Berkeley: Berkeley University Press

Pepys, Samuel [s. a.]. *The Diary*. London: Collins

Reinalter, Helmut (2011). *Joseph II: Reformer auf dem Kaiserthron*. München: C.H. Beck

Robertson, John (2009). Enlightenment, reform, and monarchy in Italy. In: Gabriel B. Paquette (ed.) *Enlightened Reform in Southern Europe and its Atlantic Colonies 1750–1830*. Farnham: Ashgate, pp. 23–32

Rohringer, Stefan (2012). Don Ottavio and the history of the tenor voice. In: Julian Rushton, Stefan Rohringer, Sergio Durante, James Webster. *Dramma Giocoso: Four Contemporary Perspectives on the Mozart/Da Ponte Operas (Geschriften van het Orpheus Instituut/Collected Writings of the Orpheus Institute 10)*. Leuven: Leuven University Press, pp. 33–58

Ross, Alex (2010). *The Rest is Noise. Das 20. Jahrhundert hören*. München: Piper Verlag

Ruso, Žans Žaks (2013). *Par sabiedrisko līgumu jeb Politisko tiesību principi*. No franču val. tulkojusi Irēna Auziņa. Rīga: Zvaigzne ABC

Shrader, James (2012). *The Choruses in Mozart's Opere Serie: The Genre and Historical Role of the Opera Chorus*. Lewiston, New York: Edwin Mellen Press

Strohm, Reinhard (2006). *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag

Talleyrand, Charles Maurice de = Шарль Морис де Талейран (1997). *Мемуары* [Memuāri]. Перевод и примечания С. и Л. Фейгиных [Tulkotāji un komentāru autori – S. un L. Feigini]. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та

Thackeray, William Makepeace (2012). *Vanity Fair*. London: Penguin Classics

Vigarellò, Georges (2012) = Жорж Вигарелло. Тело короля [Karaļa ķermenis]. В кн.: Ален Корбен, Жан-Жак Куртин, Жорж Вигарелло (ред.). *История тела. Том 1: От Ренессанса до эпохи Просвещения* [Ķermeņa vēsture. 1. sējums: No Renesanses līdz Apgaismībai]. Перевод с французского Марии Неклюдовой [No franču valodas tulkojusi Marija Neķļudova]. Москва: Новое литературное обозрение, с. 297–316

Weber, William (1997). Did people listen in the 18<sup>th</sup> century? *Early Music* 25, pp. 678–691

Zorin, Andrei = Андрей Зорин (2004). *Кормя двуглавого орла... Литература и государственная идеология в России в последней трети XVIII – первой трети XIX века* [Barojot divgalvaino ērgli... Literatūra un valsts ideoloģija Krievijā 18. gadsimta pēdējā trešdaļā – 19. gadsimta pirmajā trešdaļā]. Москва: Новое литературное обозрение

# KONCERTS: RITUĀLS, FORMA UN EKONOMIKA

Ivars Bērziņš

Klusums zālē kā formāls cieņas apliecinājums – šī iezīme mūsu uztverē nesaraucjami saistīta ar priekšstatu par klasisku izrādi un arī ar simfoniskā orķestra koncertu. Taču pētījumi rāda, ka šādu koncertu publika noveco un kļūst arvien mazskaitlīgāka. Piemēram, akadēmiskās mūzikas koncertos ASV klausītāju pulks kopš 2002. līdz 2012. gadam sarucis no 72,8 līdz 53,1 miljonam<sup>1</sup>. Vācijā koncertu un to klausītāju skaits no 1993. līdz 2006. gadam gan ir nedaudz palielinājies, tomēr arī šeit klausītāji izteikti noveco. Pašlaik viņu vidējais vecums ir 55–60 gadi<sup>2</sup>. Maz ticams, ka mūsdienu trīsdesmitgadnieku vairums iemīlēs akadēmisko mūziku. Arī tās uztvere – piemēram, spēja novērtēt virtuozitāti, skaņas kvalitāti – ir mainījusies. Potenciālais klausītājs uzdod sev jautājumu: kāpēc iet uz koncertu, ja mājās var noklausīties perfektu skaņierakstu, ja koncerta atraktivitāte ir mazinājusies? Koncerts zaudē savu nozīmību kā estētiska un arī kā sociāla institūcija. Statistiķu fiksētās tendences priekšvēsta tuvākajos gadu desmitos īsti apokaliptisku scenāriju – orķestris un koncerts vairs nevarēs eksistēt, jo nebūs publikas. Tāpēc būtiski ir censties noskaidrot: kādi faktori ietekmē lēmumu par vai pret koncerta apmeklējumu un kāpēc mēs aizvien retāk izšķiramies par *nopietno* (t. i., akadēmisko) mūziku?

Ieskatoties koncertdzīves attīstības vēsturē, redzam, ka šai nevēlamajai tendencei iespējams pretoties ar pārmaiņām priekšnesuma formā. Citiem vārdiem: koncerta forma ir jāmaina, lai saglabātu pašu koncerta ideju. Potenciālo risinājumu izpētē jāintegrē vēsturiska, socioloģiska, pedagoģiska, estētiska, bet noteikti arī tirgus veicināšanā orientēta pieeja. Tādējādi tiks radītas praksē orientētas zināšanas par nākotnes koncertu iespējamajiem modeļiem. Vēlos izvirzīt pieņēmumu, ka klasiskās un modernās akadēmiskās mūzikas krīze mūsdienās nav mūzikas, bet gan uzveduma kultūras krīze.

## Mūzikas nozare un inovācijas

Ekonomikas literatūrā (piem., Ābeltiņa 2008) parasti sastopamies ar divu veidu inovāciju apzīmējumiem:

- radikālas: maina tās vai citas pamatnostādnes un līdz ar to – tirgus panākumu loģiku,
- pakāpeniskas – attīsta esošos produktus un tirgu evolucionāri.

Mūsdienu mūzikas menedžments lielākoties vēlas uzlabot situāciju pakāpeniski – ar pedagoģiskiem koncertiem (skolas, bērnu, jauniešu

<sup>1</sup> Skat.: A decade of arts engagement: Findings from the survey of public participation in the arts, 2002–2012. *National Endowment for the Arts* (URL: <http://arts.gov/publications/decade-arts-engagement-findings-survey-public-participation-arts-2002-2012>; pēdējoreiz atvērts 2014. gada 10. augustā).

<sup>2</sup> Skat.: Deutscher Musikrat (2009). *Konzertveranstaltungen und Besucher der Kulturorchester, Spielzeit 1993/94–2007/08* (URL: <http://www.miz.org/intern/uploads/statistik20.pdf>; pēdējoreiz atvērts 2010. gada 19. septembrī).

auditorijās) un mārketinga palīdzību (piesaistot jaunas mērķgrupas). Kultūras piedāvājumā jau ilgāku laiku dominē pircēju-tirgus situācija, kurā piedāvājums pārsniedz pieprasījumu, nevis t. s. pārdevēju tirgus, kurā piedāvājums bija sašaurināts un veidojās monopola situācija. Jau 20. gadsimta 70. gados izcilais mārketinga speciālists Filips Kotlers (*Philipp Kotler*) akcentēja domu, ka mūsdienās viss atrodas konkurencē (Kotlers 2006: 25–26). Tomēr mūzikas menedžmenta un mārketinga lietpratēji reti aicina mainīt pašu uzveduma (koncerta) veidu bailēs no apvainojumiem, ka, iejaucoties mākslas produkta būtībā, viņi veicina tā komercializāciju. Piemēram, mārketinga profesors Fransuā Kolbērs (*François Colbert*) grāmatā *Le marketing des arts et de la culture (Kultūras un mākslas mārketingi, 1993)*, piedāvājot kultūras organizāciju mārketinga modeli, pat izslēdz mākslas produktu no mārketinga kompleksa (t. s. miksa) instrumentu saraksta (Kolbērs 2007: 28). Mūsdienu kultūras pasaules attieksme pret mārketingu joprojām ir daudzējādā ziņā puritāniska, un tās pārstāvji ar bažām seko: vai tikai mākslas produkts netiek piemērots pieprasījumam? Īsts problēmjautājums ir attiecības, kas veidojas starp kvalitāti, naudu un publikas atsaucību. Pretrunu starp mākslu un tirgu jeb kultūru un mārketingu savulaik ļoti spilgti darbā *Dialektik der Aufklärung (Apgaismības dialektika, 1944)* atklāja Makss Horkheimers (*Max Horkheimer*) un Teodors Adorno (*Theodor Adorno*) (Horkheimers, Adorno 2009). Viņu pētījumā krīze tiek skaidrota kā faktors, ko radījusi publika, neļaujot sevi ilgtermiņā piesaistīt akadēmisko žanru mākslai. Līdz ar to potenciālā publika būtu jāsasniedz ar pedagoģiskiem un reklāmas paņēmieniem.

Koncerta forma visos laikos ir attīstījusies un mainījusies, lai piemērotos dažādām estētiskām, sociālām un ekonomiskām situācijām. Runa nav par koncerta pārvēršanu zīmolā, bet gan par to, kā pašlaik sastingušo un daļēji muzeālo tā veidolu vērst laikmetīgu un tādējādi pārvarēt arī publikas novecošanos. Koncerta ārējā vide jau tagad ir gluži citāda nekā agrāk: to nosaka jaunas tehniskās reproducēšanas iespējas, vizualizācija, virtualitāte, citi darba un brīvā laika nosacījumi sabiedrībā, diferencēti dzīves stili, kā arī daudzu dzīves nozaru komercializācija; taču vienlaikus koncerts saglabājis to pašu standartizēti buržuāzisko formu, kas savu izaugsmi piedzīvoja laikā starp 1870. un 1910. gadu. Tas ir viens no akadēmiskās mūzikas krīzes iemesliem. To apstiprina arī ekskursi citās mākslas nozarēs. Teātra mākslā kā metode priekšplānā izvirzās vēsturiskā materiāla transformācija, proti, t. s. režijas teātris. Vizuālajās mākslās veidojas kuratora profesija; tās pārstāvji specializējas izrādes/izstādes koncepciju izveidē un ir starpnieki saskarē ar potenciālajiem apmeklētājiem. Abas minētās tendences mainījušas šo nozaru uztveri – tajās izpaužas gan jauna domāšana un jauno kontekstu tālākattīstība, gan inovatīvs prezentācijas veids. Savukārt akadēmiskās mūzikas jomā šādas pārmaiņas gandrīz nav vērojamas. To apstiprina arī koncertdarbības galveno dalībnieku apskats.

Mūzikas zinātnieki koncertu visbiežāk aplūko kā jau pagājušu notikumu. Izpētes veids ir salīdzinošs un sistematizējošs. Priekšplānā ir dzirdes iespaidu analīze, kā ideālu bieži vien izvirzot *pilnību un pabeigtību*. Komponisti, protams, nodarbojas ar jaunu ceļu meklējumiem, jaunām izpildījuma formām. Taču jāņem vērā, ka arī viņu izglītība un priekšstati par koncertu lielākoties balstās uz vēsturisko tradīciju (protams, ir izņēmumi, it īpaši jaunās paaudzes pārstāvju vidū). Koncertorganizāciju struktūrās nereti iekļauto mūzikas dramaturgu pienākumi ir vispārēja konsultēšana, darbs ar presi, mākslinieku apkalpošana un kontaktu uzturēšana. Tikai atsevišķos gadījumos tiek izstrādātas uzvedumu koncepcijas. Savukārt konkursos, kas bieži kļūst par *ieejas biļetēm* profesionālajā apritē, kritērijs lielākoties ir tehniski un muzikāli perfekts sniegums. Koncertu rīkotāji, sadarbojoties ar atskaņotājmāksliniekiem, mūsdienās, tāpat kā senāk, fokusē uzmanību uz izciliem solistiem – personībām, kurām daudzi gribētu līdzināties; ne tik ļoti tiek akcentēta virtuozitāte kā Nikolo Paganīni vai Ferencs Lista laikos, cik interpreta tēls kopumā. No komerciālā viedokļa tas ir pareizi – paaugstinās konkrētu mūziķu atpazīstamība, notiek viņu specializācija, ko atspoguļo arī ierobežojumi noteiktā repertuārā (savveida produkcijas vienkāršošana). Šāda standartizācija ir ekonomiski izdevīga, taču mākslinieciskā ziņā tā diemžēl liecina par stagnāciju.

119

### **Uzmanības ekonomika**

Koncerta fenomenu vērts aplūkot arī saiknē ar sistēmteoriju, kas pēdējā laikā tiek izmantota ne tikai socioloģijā un psiholoģijā, bet arī mākslā, kultūrā un pat ekonomikā. Humberto R. Maturana un Francisko Varela savulaik izvirzījuši strukturālās savienošanās jeb saslēgšanās („*structural coupling*”) jēdzienu: tas nozīmē, ka divas vai vairākas sistēmas tiktāl tuvinās, ka to kopdarbs iegūst stabilu raksturu (Maturana, Varela 1987: 75). Liekas, ka tās *sader kopā*. Tādējādi tiek veidots produkts, kurā strukturāli apvienojas publika un koncerts (resp., visi iepriekšminētie koncerta dalībnieki). Pirmajā mirklī koncerta un publikas strukturālā vienotība šķiet pašsaprotama, tomēr tā gluži nav. Galvenais faktors, kas vieno koncertu, ir uzmanība. ASV pētnieks un Nobeļa prēmijas laureāts ekonomikā Herberts Saimons jau 20. gadsimta 70. gados pamatoti atzīmēja: mēs dzīvojam uzmanības ekonomikas laikmetā, kur ir tik daudz informācijas, ka vienīgi pietrūkst kāda, kas tajā visā iedziļinātos. Kāda, kas izlasītu avīzi, noskatītos filmu, aplūkotu reklāmu, aizietu uz koncertu (Simon 1971: 40–41). Pilsētplānotājs Džordžs Franks raksta par jaunu „mentālo kapitālismu”, kas ļoti strauji maina fiksāciju no materiālās produkcijas uz nemateriālām, garīgām vērtībām. Jāsaprot, ka cilvēku uzmanība ir nepietiekošs resurss, par kura ieguvu ir jācīnās (Franck 2002: 19). Uzmanība kļūst par objektīvi atzītu labumu tikai tad, ja to kā abstraktu kvantitāti var izmantot lielā

apjomā. Tieši masu medijos un popkultūrā uzmanība šādi tiek novērtēta, resp., tā funkcionē kā kapitāla faktors. Arī reklāmā sasniedzamības kritēriji tiek konkretizēti naudas izteiksmē. Tātad ir jābūt kādam priekšnoteikumam, lai informācija iegūtu vērtību. Šis priekšnoteikums ir spēja piespiest apkārtējos pieprasīt sev informāciju, citiem vārdiem – spēja gūt uzmanību. Arī viens no mūsdienu ievērojamākajiem biznesa domātājiem un mārketinga speciālistiem Sets Godins (*Seth Godin*) savā bestsellerā *Permission Marketing (Atļaujas mārketingis, 1999)* atzīmē pieaugošo uzmanības deficītu, ar kuru sastopas mārketinga speciālisti. Pārsātinātie patērētāji atsakās dalīties uzmanībā, viņi uzticas saviem pārbaudītajiem piegādātājiem un draugu ieteikumiem, nevis televīzijas reklāmām (Godins 2002). Uzmanības ekonomika pašā būtībā atšķiras no jebkuras citas ekonomikas formas. Tā funkcionē bez naudas un bez tirgus palīdzības, un tā vairs nav rutīnā balstīta industriāla eksistence: darbs – mājas – producēšana – patērēšana. Šeit vērtība ir tikai uzmanības meklēšanai un tās ieguvei. Uzmanības ekonomika ir koncepcija, kas cilvēku uzmanību definē kā ierobežotu resursu un izmanto ekonomikas teorijas, lai izskaidrotu cilvēku izturēšanos. Tīmeklis un jaunie mediji veicina informācijas un izklaides izmaksu samazināšanos. Ierobežota nav vairs piekļuve šīm vērtībām, bet gan to raisītā uzmanība. Ja jūs piesaistāt lielu uzmanību, tad kļūstat par *zvaigzni* un iegūstat identitāti un nozīmību. Tādējādi mākslas gravitācijas centrs vairs nav pašos mākslasdarbos, bet gan uzmanībā, ko skatītāji un klausītāji tiem veltī (Lanham 2006). Tieši tāpēc būtiskākais mūsdienu mākslā bieži vien ir prezentācija, nevis producēšana.

### Koncerta vietas arhitektoniskais veidols

Spilgtā prezentācijā nozīmīga loma ir koncerta vietas arhitektoniskajai izveidei un vēsturiskajai attīstībai. 17. gadsimta otrajā pusē un 18. gadsimta sākumā, kad sāka veidoties publiskā koncertdzīve Eiropā, koncerti notika privātos namos, viesnīcās, restorānos. 18. gadsimtā jau tapa speciālas koncertzāles. Lielākās no tām bija ar apmēram 600 vietām, un tika piedāvāti abonementi. Papildus radās arī kamerzāles, kas paredzētas mazākam atskaņotāju un klausītāju lokam. 19. gadsimtā bagāto pilsoņu vēlme veidot savas pilsētas reprezentatīvās ēkas nereti izpaudās greznu koncertzāļu celtniecībā. Uzmanības centrā bija gan estētikas, gan akustikas aspekts. Kopš 20. gadsimta sākuma šādu mūzikas centru izbūvi arvien biežāk veicināja arī valsts investīcijas. Gadsimta otrajā pusē sevišķi daudz līdzekļu ieguldīts lielu koncertzāļu tapšanā. Mūsdienu koncertzāles ir izcili arhitektūras pieminekļi, valsts tēla simboli (koncertzāle Lucernas Kultūras un Kongresu centrā Šveicē – *Konzertsaal im KKL Luzern*; Luksemburgas filharmonija – *Philharmonie Luxembourg*; koncertzāle *The Sage Gateshead* Lielbritānijā), taču tās visas būvētas 19. gadsimtā izveidotās koncerta formas realizācijai.



## Programma, dramaturģija un rituāls

Arī šo jomu laika gaitā skārušas lielas pārmaiņas. Līdz 19. gadsimta vidum publiski koncerti sastāvēja no vairākām daļām, un to ilgums varēja pārsniegt pat trīs stundas. Koncertu uzbūve parasti bija šāda: orķestra kompozīcija (dažkārt tika spēlēta nevis simfonija kopumā, bet tikai viena daļa), vokāls darbs ar pavadījumu, instrumentāls koncerts (vai arī tikai tā daļa), dziesmas. Koncertos tika integrēti sprediķi, lūgšanas. Cilvēki izpildījuma laikā staigāja un sarunājās. No 19. gadsimta otrās puses koncertu reducēja uz 90 minūšu apjomu (2x 45). Uzmanība tika koncentrēta uz mūziku, un par standartu kļuva šāda skaņdarbu secība: uvertīra, solokonzerts, simfonija (Tröndle 2011: 30–31). Līdz ar šo reformu iezīmējās arī absolūta koncentrācija uz augstās mākslas saturu, taču vienlaikus daļēji zuda saikne ar sociālo realitāti. Tas iespaidoja arī pašu rituālu. Tika pieprasīta atbilstoša uzvedība, svētku apģērbs, koncentrēšanās estētiskajam baudījumam, tika regulēti aplausi. Tas viss veidoja noteiktu sabiedrības slāņu identitātes izjūtu. No 20. gadsimta vidus vienlaikus kā atsevišķs, patstāvīgs atzars koncertdzīvē ienāca populārā mūzika. Britu sociomuzikologs Saimons Frīts apgalvo, ka mūsdienu sabiedrībai tā rada līdzīgu identitātes izjūtu kā klasiskā mūziķa tēls – 19. gadsimta Eiropas buržuāzijai (Frith 2007).

Vācu zinātnieks Mārtins Trendle uzskata: lai akadēmiskā mūzika mūsdienās spētu uzrunāt klausītāju tikpat iedarbīgi kā populārā, koncerta estētiski sociālā būtība ir jāmaina. Koncertam kā notikumam ir jāsignalizē potenciālajiem apmeklētājiem, ka viņu individuālās gaidas tiks apmierinātas (Tröndle 2011: 32). Vienu no līdz pat mūsdienām vērienīgākajām reformām jau 19. gadsimta nogalē veicis Rihards Vāgners, veidojot savu Baireitas festivālu. To, cik ļoti viņš vēlējas pārmaiņas, parāda viņa vēstule mūziķim un publicistam Teodoram Ūligam (*Theodor Uhlig*) 1850. gadā:

„Šeit, kur es esmu, skaistā plāvā tiks uzcelts teātris pēc maniem plāniem. Tiks uzvesti tikai mani darbi (6 nedēļas gadā). Dziedātājus es piesaistīšu, koris un orķestris būs veidots pārsvarā no brīvprātīgajiem. [...] Jau no janvāra tiks izsūtīti ielūgumi; kas pieteiksies un atbrauks, tiem viss būs par velti. [...] Tiks spēlētas trīs "Zigfrīda" izrādes vienā nedēļā, pēc tam teātris tiks nojaukts un manas partitūras – sadedzinātas" (*Richard Wagner's Briefe an Theodor Uhlig, Wilhelm Fischer, Ferdinand Heine* 1888: 60).

## No izpildījuma līdz uzveduma kultūrai

Apkārtējās vides pārmaiņu laikā visi cenšas savstarpēji pielāgoties. Ja sistēma zaudē piemērošanās spēju, tad īsākā vai garākā laika sprīdī tā izzūd. Šo atziņu var attiecināt arī uz kultūras institūcijām. Mēs nevaram koncentrēties uz pagātnes apstākļu rekonstrukciju, mums jāveido šodienas un, galvenais, rītdienas darbības nosacījumi. Kultūras institūcijas, kuras vērstas pagātnē, faktiski strādā pie savas likvidācijas. Valsts dotācijas, protams, šo procesu palēnina, tomēr neapstādina.

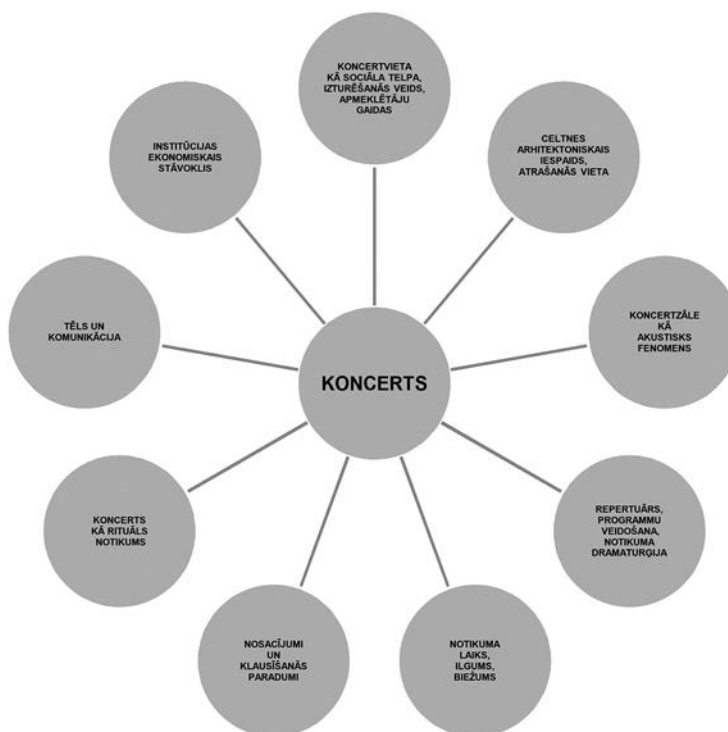
Lai izprastu koncertdzīves jauno kontekstu un sniegtu tai jaunu perspektīvu, vērts mācīties no vizuālās mākslas, kur jau ilgstoši notiek debātes par inovatīvām prezentācijas formām.

Akadēmiskās mūzikas koncertdzīvē 20. gadsimtā saņēmusi arī vairākus tehnoloģiskus triecienus. To vidū jāizceļ

- spēja pārraidīt skaņu ar elektromagnētiskajiem viļņiem, kas noteica radio rašanos,
- mūzikas ierakstu izveides iespējas (sākot ar vinila platēm),
- skaņas pastiprināšanas iespējas. Neliels ansamblis spēj akustiski piepildīt lielu telpu, aizstājot pat 100 mūziķu orķestri,
- digitālā skaņu materiāla pavairošanas un izplatīšanas iespējas.

Tas viss ietekmē koncerta kā neikdienišķa notikuma unikalitāti, atraktivitāti un apgrūtina tā īpašo pozicionēšanu. Piedāvāju shēmu, kurā apkopotā veidā parādīti **koncertu tieši iespaidojoši faktori**; tie jāņem vērā koncertdzīves organizatoriem. Taču, protams, līdzās tiem ir arī daudz mainīgu, netiešu faktoru.

122



Ņemot vērā visu iepriekšminēto, varam mēģināt prognozēt nākotnes procesus koncertdzīvē. Varbūt attīstības apsīkums skaidrojams tādējādi, ka kopš 20. gadsimta vidus koncertdzīvi sākusi atbalstīt valsts? Atšķirībā no senākiem laikiem, kad atbalsts bija privāts, valsts atbalsts ir padarījis koncertu mazāk atkarīgu no materiāliem ienākumiem. Eiropas akadēmiskās mūzikas koncertdzīvē augošie izdevumi tiek

nosegti ar valsts dotācijām. Nevis impresārijs vai koncertu rīkotājs, bet valsts ierēdņi gādā, lai orķestra mūziķi, dziedātāji, diriģenti, solisti instrumentālisti un arī komponisti varētu no sava darba dzīvot. Tas tiek pamatots tādējādi, ka orķestris rada daļēji sabiedrisku labumu – pilsētai, valstij, nācijai – un aplinkus ceļā arī daļēji atgūst ieguldītos līdzekļus.

Pilnīgi pretēja pieeja raksturīga amerikāņu sistēmai. Sociologs Kevins Makārtijs teicis: „[...] piešķirt augstajai mākslai legālu statusu – to vislabāk var realizēt, [veidojot] bezpeļņas sociālu kustību, kuru raksturo nespēja attīstīties, ja šī attīstība kalpo komerciāliem mērķiem“ (McCarthy et. al. 2001: 108). 19. gadsimta beigās kultūras uzņēmēji ASV radīja nekomerciālas struktūras, kas brīvi pieņem un atlaiž atskaņotājmāksliniekus, tādējādi aizsargājot mākslu no valsts iejaukšanās un masu vēlmēm. Runājot mārketinga valodā, šāda nekomerciāla koncertdzīves organizācijas forma bija gan mazāk efektīva nekā tradicionālās kolektīva attiecības ar sponsoru, taču ļāva sasniegt tādu perfekciju, kādu nebija iespējams panākt tikai ar tirgus mehānismu palīdzību. Pirmais patstāvīgais, neatkarīgais orķestris tika izveidots Bostonā 1881. gadā, un to uzturēja filantrops Henrijs Lī Higinsons (*Henry Lee Higginson*), kurš uzsvēra: “Vienīgi es atbildu par šī orķestra koncertiem” (citēts pēc: DiMaggio 1991: 44). Savu lomu viņš saskatīja rēķinu apmaksāšanā, taču bija apmierināts tikai ar izcilību un vēlējās, lai mūziķi nepārtraukti tiektos uz visaugstāko mākslu. Pirmajā vietā – māksla, otrajā – sabiedriskais labums un tikai tad nauda. Higinsons pats izvēlējās orķestra diriģentus, un viņi savukārt pieņēma darbā mūziķus, kuri bija gatavi strādāt tikai orķestrī. Mūzikas dzīve tika sadalīta: simfoniskais orķestris spēlēja vienīgi akadēmisko žanru darbus, bet *vioglio* mūziku izpildīja orķestris *Boston Pops* vasaras sezonā. Higinsons piešķīra naudu arī koncertzāles būvniecībai Bostonā (pirmā akustiskā koncertzāle ASV).

Latvijā tradicionāli pastāv Eiropai raksturīgais akadēmiskās mūzikas finansēšanas modelis, tātad arī nozīmīga valsts iesaiste un no tā izrietošās, iepriekš atzīmētās problēmas. Taču jauzteic pēdējos gados vērojami centieni tās risināt. Tā, piemēram, Latvijas Komponistu savienība un Valsts kamerorķestris *Sinfonietta Rīga* kopš 2012. gada piedalās vērienīgā Eiropas kultūras projektā *Jauna mūzika: jaunas auditorijas* (*New Music: New Audiences*). 17 valstis un 31 šo valstu mūzikas ansamblis vai orķestris divus gadus sadarbojas, praktizējot, pētot un attīstot jaunu stratēģiju un jaunas koncertformas, kas ļautu paplašināt laikmetīgās mūzikas klausītāju loku.

Dažādas inovācijas ir pārsvarā jau pazīstamā, zināmā vēl neaprobēti varianti – tas attiecas uz koncertu secību, vietas izvēli, programmu, izturēšanos, tiem vai citiem rituāliem. Jauninājumus vairāk vai mazāk apzināti piedāvā paši atskaņotājmākslinieki, komponisti, organizatori, arī publika. Galvenais, kas noteiks to dzīvotspēju, būs atbilde uz

jautājumu – vai tie palielina publikas uzmanību, vai ne? Koncertam jāiekaro sava uzmanības tiesa jaunajos apstākļos, un tieši pārmaiņas spētu piešķirt tam atraktivitāti. Tāpēc darbojoties vienmēr jāpatur prātā ģeniālā provokatora un vizionāra Žerāra Mortjē (*Gerard Mortier*, 1943–2014) savulaik teiktais, atvadoties no Zalcburgas festivāla mākslinieciskā vadītāja posteņa: „Mums nākotnē būs pilnīgi no jauna jādefinē, kas ir koncerts“ (Tröndle 2011: 38).

## THE CONCERT: RITUAL, FORMAT AND ECONOMICS

Ivars Bērziņš

### Summary

An analysis of the classical music audience in the last fifteen years throughout the world shows the following tendency – the market is becoming older and smaller. The concert itself is losing importance as an aesthetic and social institution. What influences the decision to attend a concert? Why do we choose classical music less often? Taking a closer look at the history of concert life, it is clear that this tendency could be avoided by different performance formats. These should integrate aspects of historical, dramaturgical, pedagogical, aesthetic and management thinking. I would like to develop practical knowledge for future concert models. Usually music management tries to improve the situation through scholastic concerts (school, children, youth) and marketing tools (attracting new target groups). I believe that the concert format should be changed in order to preserve it. The tendencies in the recent years show that the crisis in classical and modern music is due to the culture of the performance, not music itself.

The concert format has developed and evolved throughout times, in order to accommodate the aesthetic, social and economic situation. It is not about changing the concert into a brand, but in my opinion, it is about changing the current stiff format into a more modern format, thereby also helping to overcome the aging of the public.

Today, the concept of attention to economy is important. It defines human attention as a limited resource and uses theories of economics to clarify human behaviour. With the broadening of new medias, information and entertainment costs are reduced. Access is not limited, but attention is. Therefore, presentation today is often more important than producing.

In the times of a changing environment, everyone is trying to adapt. If the capacity to adapt is lost, sooner or later such a system disappears. This idea can also be related to culture institutions. We should not concentrate on the reconstruction of past conditions, but we should create conditions that apply today and more importantly – tomorrow.

Culture institutions that are too focused on the past are paving their way to liquidation. The concert must find attention once again. It has always changed and evolved.

### Literatūra un citi avoti

A decade of arts engagement: Findings from the survey of public participation in the arts, 2002–2012. *National Endowment for the Arts* (URL: <http://arts.gov/publications/decade-arts-engagement-findings-survey-public-participation-arts-2002-2012>; pēdējoreiz atvērts 2014. gada 10. augustā)

Ābeltiņa, Anna (2008). *Inovācija – XXI gadsimta fenomens*. Rīga: Biznesa augstskola *Turība*

Deutscher Musikrat (2009). *Konzertveranstaltungen und Besucher der Kulturorchester, Spielzeit 1993/94–2007/08* (URL: <http://www.miz.org/intern/uploads/statistik20.pdf>; pēdējoreiz atvērts 2010. gada 9. septembrī)

DiMaggio, Paul (1991). Cultural entrepreneurship in nineteenth-century Boston: The creation of an organizational base for high culture in America. In: Chandra Mukerji & Michael Schudson (ed.). *Media, Culture and Society. Rethinking Popular Culture: Contemporary Perspectives in Cultural Studies*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California, pp. 33–50

Franck, Georg (2002). The scientific economy of attention: A novel approach to the collective rationality of science. *Journal Scientometrics* 55 (1), pp. 3–26

Frith, Simon (2007). *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays*. Aldershot: Ashgate Publishing Limited

Godins, Sets (2002). *Atļaujas mārketinga*. No angļu val. tulkojusi Ruta Veisberga. Rīga: SIA Baltijas vadības konferences

Horkheimers, Makss, un Teodors V. Adorno (2009). *Apgaismības dialektika. Filosofiski fragmenti*. Tulkotājs no vācu val. un zinātn. red. Ivars Ijabs. Rīga: Laikmetīgās mākslas centrs

Kolbērs, Fransuā (2007). *Kultūras un mākslas mārketinga*. No angļu val. tulkojusi Maija Jurkāne. Rīga: RD Rīgas Kongresu nams

Kotlers, Filips (2006). *Mārketinga pamati*. No angļu val. tulkojusi Teika Lapsa. Rīga: Jumava

Lanham, Richard A. (2006). *The Economics of Attention. Style and Substance in the Age of Information*. Chicago: University of Chicago Press

Maturana, Humberto Rumesin, & Francisco Varela (1987). *The Tree of Knowledge: The Biological Roots of Human Understanding*. Boston: New Science Library/Shambala

McCarthy, Kevin F., Arthur Brooks, Julia Lowell & Laura Zakaras (2001). *The Performing Arts in a New Era*. Santa Monica, CA: RAND

*Richard Wagner's Briefe an Theodor Uhlig, Wilhelm Fischer, Ferdinand Heine* (1888). Leipzig: Verlag von Breitkopf und Härtel

Simon, Herbert A. (1971). Designing organizations for an information-rich world. In: Martin Greenberger (ed.). *Computers, Communication, and the Public Interest*. Baltimore, MD: The Johns Hopkins Press, pp. 37–72

Tröndle, Martin (Hrsg., 2011). *Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*. Bielefeld: Transcript Verlag

# ŠLĀGERMŪZIKAS NOZĪME VECĀKA GADAGĀJUMA CILVĒKU VIDĒ VĀCIJĀ: LATVIEŠU DIASPORAS UN VĀCIEŠU PIEMĒRS

Laura Sūna

## 1. Ievads

Raksta mērķis ir analizēt šlāgermūzikas nozīmi vecāka gadagājuma cilvēku dzīvē. Šai nolūkā veikti divi kvalitatīvie pilotpētījumi: viens no tiem noritējis vāciešu, otrs – Vācijas latviešu diasporas vidē. Uzmanības centrā bija šādi aspekti: respondentu mūzikas preferences, mūzikas gaumes vēsture, mūzikas funkcijas respondentu dzīvē un tās loma kopienas kultūridentitātes veidošanā. Raksta noslēgumā tiek diskutēts, cik lielā mērā mūzikas preferences un fanošanas ieradumus iespaido respondentu vecums<sup>1</sup>.

\*\*\*

„Viņu ieraksti ir vispārdotāko topā, viņi koncertos piepilda lielas halles, taču, neskatoties uz to, populārās mūzikas pētnieki ignorē šlāgermūzikas *zvaigznes*. Iespējams, tas tāpēc, ka popmūzika un vecums ir grūti iedomājami vienkopus“ (Taxacher 2008).

Šādu viedokli pēc kāda šlāgermūzikas lielkoncerta Ķelnē pauž vācu žurnālists Gregors Taksahers. Viņš skar divus nozīmīgus aspektus: pirmkārt, šlāgermūzikas cienītāji kā grupa netiek pētīta, lai gan tā ir skaitliski apjomīga un pirktspējīga. Otrkārt, autors izvirza pieņēmumu, ka sabiedrībā un arī zinātnē valda stereotips: vecāka gadagājuma cilvēkiem neklājas klausīties šlāgermūziku. Tādējādi šlāgermūzikas žanrs pat populārās mūzikas pētniecībā tiek atstāts novārtā. To uzsver arī mediju sociologs Volfgangs Reismanis (Reißmann 2009: 243). Lai gan atsevišķi autori cenšas novērst mūzikas dalījumu *augstajā* un *zemajā* (mazāk kvalitatīvajā), pētījumos viņi vairāk koncentrējas nevis uz šlāgermūziku, bet uz citām populārās kultūras formām, piemēram, rokmūziku, TV seriāliem un *zvaigznēm* (skat., piem., Fiske 1992; Jenkins 1992; Vogelgesang 1994). Vienlaikus tiek stiprināts stereotipiskais pieņēmums, ka populārā mūzika adresēta pirmām kārtām jaunatnei. Uz to, ka tā nebūt nav, norāda arī sociologs Endijs Benets. Viņš uzsver, ka vecāki kļūst gan jaunatnes pētnieki, gan arī paši mūzikas fani (Bennett 2006: 220). Līdz ar to rodas jautājums: kāda loma populārajai mūzikai ir vecāka gadagājuma cilvēku dzīvē? Kā un vai tā mainās laika gaitā, cik noturīga ir mūzikas gaume? Vai, pieaugot vecumam, mūzikas preferences mainās? Vai šlāgermūzikas preferencēs ir vērojamas etniskās atšķirības? Atbildes uz šiem jautājumiem tiks sniegtas raksta gaitā.

<sup>1</sup> Raksts tapis Eiropas Sociālā fonda projekta *Latvijas emigrantu kopienas: nacionālā identitāte, transnacionālās attiecības un diasporas politika* nr. 2013/0055/1DP/1.1.1.2.0/13/APIA/VIAA/040 īstenošanas ietvaros.

## 2. Mūzikas gaume un fanošana

Mūzikas nozīme sociālajās zinātnēs lielākoties tiek analizēta saiknē ar mūzikas gaumi un faniem. Ar mūzikas gaumi tiek saprastas galvenokārt mūzikas preferences, kuru pamatā ir tie vai citi estētiskie uzskati un kurām atbilst konkrēti kultūras lietošanas paradumi. Pjērs Burdjē savā darbā *La Distinction* (1979) analizē gaumes un šķiriskās piederības mijiedarbi un norāda, ka mūzikas gaume iezīmē sociālās robežas. Saskaņā ar Burdjē teoriju, gaume atspoguļo sociālo hierarhiju (Bourdieu 1987). Jaunāki pētījumi (Peterson & Kern 1996; Müller 1997; Schulze 2000) gan noliedz šo kauzālo tēzi un aizstāv viedokli, ka gaume mūsdienās ne vienmēr ir saistīta ar indivīda sociālo izcelsmi, nereti tā drīzāk atbilst konkrētam dzīvesstilam un sociālajai videi. Šajā kontekstā Volfgangs Reismanis ierosina mūzikas gaumes jēdziena vietā lietot terminu *mūzikas preferences*, ko viņš definē kā samērā ilgstošu kāda mūzikas stila patikšanu (Reißmann 2009: 247). Šis jēdziens apiet Burdjē ieviesto mūzikas gaumes kauzalitātes aspektu.

Kultūrpētniecības (*cultural studies*) tradīcijā mūzikas preferences tiek analizētas f a n o š a n a s (angl. *fandom*) fenomena kontekstā. Populārās kultūras produktu, piemēram, mūzikas vai filmu cienītāji jeb fani, balstoties uz savām kopējām interesēm, veido kopienas, kurām ir līdzīgas kultūras iezīmes (Jenkins 1992). Saskaņā ar Džona Fiskes atziņu, fanošanu raksturo vairāki faktori: norobežošanās no citām grupām kādā konkrētā aspektā, produktivitāte un līdzdalība fanu kopienas dzīvē, kā arī sociālā kapitāla krāšana (Fiske 1997: 58). Tomass Šmits-Lukss kā fanošanas pazīmi savukārt izceļ ilglaicīgu un kaislīgu piesaisti kādam māksliniekam vai kultūras produktam (Schmidt-Lux 2010: 133). Analīzei nozīmīgas ir šo konkrēto aspektu individuālās kombinācijas – indivīdu preferences un piesaiste fanu kopienai var izpausties ļoti dažādi. Ronalds Ekerts ar kolēģiem (Eckert et al. 1991) un Rainers Vinters (Winter 2010) šajā kontekstā raksta par fanu karjeru. Ir iespējams nodalīt gadījuma fanus, kā arī aktīvos fanus un fanu eliti (Schmidt & Neumann-Braun 2003; Hitzler & Niederbacher 2010). Gadījuma fani interesējas par savu fanošanas objektu tikai īslaicīgi, kamēr aktīvie fani visai rosīgi piedalās dažādos fanu pasākumos. Fanu elite regulāri līdzdarbojas arī šo pasākumu organizēšanā un ir spēcīgi piesaistīta fanošanas objektam. Līdz ar to katrai grupai raksturīgi specifiski populārās kultūras internalizācijas paradumi (Sūna 2013). Analizējot mūzikas preferences, jāņem vērā, ka pastāv fanu grupas iekšējā hierarhija.

## 3. Mūzikas preferences un vecuma nozīme fanošanā

Tieša norobežošanās un kopienas radīšana (Weber 1984) ir cieši saistīta ar kultūrintitātes konceptu. Kultūrpētniecības tradīcijā šo identitātes aspektu definē kā komunikatīvu procesu, kurā indivīds



mijiedarbē ar apkārtējiem veido savu paštēlu, vērtīborientācijas un rīcības modeļus un jautā: „Kā es domāju, kā apkārtējie, man svarīgie cilvēki mani redz un kā es pats sevi redzu?” (Hall 1994; Krotz 2003; Keupp & Ahbe 2006). Dažādās komunikācijas situācijās identitātes izpausmju akcenti mainās. Saskaņā ar šādu pieeju, identitātes veidošana ir ilglaicīgs process, kas norit visu mūžu – arī lielā vecumā; līdz ar to identitāte nav stabils lielums, bet var transformēties atkarībā no konteksta.

Vecāka gadagājuma cilvēku mūzikas preferences un fanošana ir maz pētīts lauks. Viens no nedaudzajiem šai tēmai veltītajiem darbiem ir Endija Beneta raksts (Bennett 2006), kurā analizēti pankmūzikas fanu ieradumi un skarta arī fanu novecošanas tēma. Benets secina, ka tieši ar mediju palīdzību ir iespējama ilglaicīga piesaiste pankmūzikas kultūrai: neskatoties uz to, ka vecākie fani vairs aktīvi neapmeklē pankmūzikas pasākumus, mediji viņiem sniedz informāciju un tādējādi rada līdzdalības sajūtu (Bennett 2006: 223). Autors atzīst, ka fanošanas ieradumi laika gaitā mainās. Vecāka gadagājuma fani ikdienā retāk praktizē fanošanai tipiskas darbības, kā arī retāk nēsā fanu kultūrai atbilstošu apģērbu. Taču, neskatoties uz to, šo fanu mūzikas preferences palikušas nemainīgas.

Arī Lī Haringtons un Denīza Bilbija (Harrington & Bielby 2010: 430) uzsver dzīves gājuma perspektīvas nozīmi, kas, viņuprāt, fanu pētniecībā līdz šim pārāk reti tikusi izmantota. Šāda perspektīva ļauj analizēt, kā dzīves laikā attīstās fanu karjera un kāda loma fanošanai ir identitātes veidošanā. Tādējādi ir iespējams tuvināties fanošanas ieradumu un novecošanas mijiedarbei. Ilglaicīgi un retrospektīvi pētīt mūzikas lomu cilvēku dzīvē, atklājas arī populārās kultūras nozīme šajā vecuma grupā (Harrington & Bielby 2010: 441).

Līdz šim pētījumos nav analizēta šlāgermūzikas loma vecāka gadagājuma cilvēku vidē. Vai arī tajā ir vērojama iepriekš aprakstītā hierarhizācija jeb fanu karjera? Cik lielā mērā vecums kā sociāla kategorija ir noderīgs mūzikas gaumes un fanošanas analizē? Šiem jautājumiem plašāk pievērsīšos raksta turpinājumā.

#### **4. Empīriskais materiāls**

Pirmais no diviem raksta ievadā minētajiem pilotpētījumiem veikts 2012. gada ziemā, un tajā izmantota kvalitatīvā pieeja. Pētījuma ietvaros Ziemeļvācijā tika intervēti astoņi vecāka gadagājuma cilvēki, kuru attieksme pret šlāgermūziku ir dažāda, bet kopumā pozitīva. Intervijas balstījās uz noteiktām tēmām, atstājot intervētājam brīvu izvēli konkrētā jautājuma formulēšanā. Galvenie tematiskie bloki bija šādi: individuālie un kolektīvie mūzikas gaumes aspekti, mūzikas lietošanas ieradumi un izmantotie mediji. Minētie jautājumi tika aplūkoti gan pašreizējās situācijas kontekstā, gan saiknē ar pagātnes atmiņām.

<sup>2</sup> Socioloģijā un gerontoloģijā sastopami pretrunīgi viedokļi par cilvēku dalījumu vecumgrupās. Sabiedrībā, kurā dzīves fāzes tiek definētas saskaņā ar līdzdalību darba tirgū, dominē uzskats, ka veci cilvēki ir tie, kas jau devušies pensijā. Taču, kā norāda Ģertrūde M. Bakesa un Volfgangs Klēmens (Bakes & Clemens 2008: 12), arī šis vecums pat vienā valstī mēdz būt mainīgs. Viņi iesaka dalījumu vecuma kategorijās balstīt uz konkrētajā sabiedrībā valdošo priekšstatu par jaunību un vecumu, nevis bioloģiski noteiktām vecumgrupām. Arī pētījumos, kas aplūkoti šajā rakstā, respondentu atlase notika, balstoties uz viņu paštēlu, proti, uz piederības izjūtu *vecāka gadagājuma* cilvēku grupai.

Pētījuma izlasi veidoja astoņi cilvēki vecumā no 47 līdz 80 gadiem<sup>2</sup>. Analīzes sākumā respondenti tika iedalīti grupās, balstoties uz Ģertrūdes M. Bakesas un Volfganga Klēmensa pieeju (Bakes & Clemens 2008). Saskaņā ar šo pieeju, t. s. pirmais vecums aptver cilvēkus, kuri vēl strādā algotu darbu un kuriem ir aktīvs dzīvesveids. Otrā vecuma cilvēki pavisam nesen nokļuvuši pensionāra statusā un arī dzīvo samērā aktīvu dzīvi. Trešā vecuma pārstāvji saskaras ar veselības problēmām un tādējādi nav tik aktīvi. Pētnieki uzsver, ka iedalījums šajās grupās veidots, ņemot vērā drīzāk minētos apstākļus un cilvēku subjektīvi izjusto piederību konkrētai dzīves fāzei, nevis bioloģisko vecumu. Pētījumā četri respondenti pārstāvēja pirmo vecumu un četri – trešo (skat. 1. tabulu). Pilotpētījuma izlase nav reprezentatīva, taču atklāj sakarības, kuras būtu jāpārbauda turpmākajos pētījumos.

### 1. tabula. Pētījuma respondenti: vāciešu grupa

Vārds <sup>3</sup>	Vecums	Sociāli demogrāfiskie aspekti
Evelīna	47	Kosmētikas salona īpašniece, vidusskolas un profesionālā izglītība, precējusies
Frīdrihs	49	Kioska īpašnieks, vidusskolas un profesionālā izglītība, šķīries
Hanna	55	Par profesiju nav informācijas, profesionālā izglītība, precējusies
Marianna	56	Viesnīcas darbiniece, precējusies
Rebeka	72	Pensionāre, bijusī pastniece, precējusies
Eva	76	Pensionāre, dzīvo senioru pansionātā, bez izglītības, atraitne
Anna	77	Pensionāre, profesionālā izglītība, atraitne
Inga	80	Pensionāre, par izglītību nav informācijas, atraitne

<sup>3</sup> Šeit un raksta turpinājumā minētie respondentu vārdi ir pseidonīmi.

Pētījuma respondentiem bija kopumā samērā zems formālās izglītības līmenis. Lielākajai daļai bija vidēji ienākumi.

Otrs pētījums veikts 2014. gada pavasarī, un tā gaitā tika intervēti Vācijā dzīvojošie latviešu diasporas pārstāvji<sup>4</sup>. Pētījuma galvenā tēma bija dažādi identitātes aspekti – gan kultūras un mūzikas preferences, gan mediju lietošana. Šajā gadījumā visi respondenti pārstāvēja pirmo vecumu (skat. 2. tabulu). Atšķirībā no vācu grupas, latviešu diasporas grupā izglītības līmenis bija dažāds – sākot no respondentes ar nepabeigtu vidējo izglītību līdz respondentei ar doktora grādu.

<sup>4</sup> Diaspora tiek definēta kā iedomāta kopiena, kuras pārstāvji ilglaicīgi dzīvo dažādās valstīs ārpus savas izcelsmes vietas (Anderson 1996). Tās pamatā ir priekšstati par kopīgu nāciju un kultūru. Līdz ar to latviešu diasporai pieder ne tikai latvieši, bet arī krieviski un citās valodās runājošie, kurus vieno identifikācija ar Latvijas valsti un kultūru.

## 2. tabula. Pētījuma respondenti: Vācijā dzīvojošo latviešu grupa

Vārds	Vecums	Sociāli demogrāfiskie aspekti
Aivita	48	Tulkotāja, augstākā izglītība, precējusies
Marija	49	Bezdarbiece, nepabeigta vidējā izglītība
Olga	49	Pašnodarbinātā, augstākā izglītība, precējusies
Nauris	50	Strādnieks, augstākā izglītība, precējies
Maiga	50	Biroja darbiniece, doktora grāds, precējusies
Inese	52	Dārzniece, vidējā profesionālā izglītība, precējusies
Aigars	52	Celtnieks, nepabeigta augstākā izglītība
Egija	66	Tulkotāja, augstākā izglītība

Visas intervijas tika pilnībā transkribētas un kodētas saskaņā ar pamatojuma teorijas<sup>5</sup> (Strauss & Corbin 1996) principiem.

## 5. Mūzikas nozīme vecāka gadagājuma cilvēku vidū

### 5.1. Mūzika un kultūridentitāte

Mūzikai, sevišķi jauniešu vidū, tiek piedēvēta spēcīga identitāti veidojoša nozīme (Müller et al. 2007; Hoffmann 2009; Keupp 2009). To, cik lielā mērā tas attiecas arī uz vecāka gadagājuma cilvēkiem, atklāj viņu paštēls. It īpaši jaunākie no viņiem (t. s. pirmā vecuma pārstāvji) dēvē sevi par šlāgermūzikas faniem<sup>6</sup>. Viņi uzsver, ka ir „parasti fani“, kas norobežojas no „fanātiskiem faniem“ (Hanna, 55 gadi). Norobežošanās prakse stiprina respondentu paštēlu: viņi raksturo sevi kā fanus, kuri samērā intensīvi klausās šlāgermūziku, bet nedodas izpildītājiem līdzīgi koncertiem dažādās pilsētās. Viņi neaizraujas ar autogrāfu un līdzīgu lietu kolekcionēšanu un īpaši neseko līdzīgi mūziķu privātajai dzīvei, kā to, viņuprāt, dara īstie fani. Hanna norāda: „Es neesmu tāda fanātiska fane. Es interesējos par mūziku un nevis par to, kas saistīts ar mūziķa personu“. Taču, neskatoties uz šo paštēlu, pirmā vecuma pārstāvji apmeklē koncertus, pērk mūzikas albumus un var pastāstīt par mūziķu privāto dzīvi. Varam secināt, ka viņu paštēls un tādējādi arī identitāte mainās atkarībā no sociālā konteksta.

Trešā vecuma pārstāvji dēvē sevi par šlāgermūzikas cienītājiem, un tās klausīšanās viņiem ir hobijs. Šādu nostāju raksturo 77 gadus vecās Annas teiktais: „Man ļoti patīk šlāgermūzika, bet es sevi nesauktu par šlāgermūzikas fanu. Tas būtu pārspīlēti. Taču man ļoti patīk klausīties šo mūziku“. Vienlaikus arī šiem respondentiem ir savs viedoklis par ekstrēmjiem faniem, no kuriem viņi norobežojas un tādējādi stiprina savu *parastā* fana identitāti.

<sup>5</sup> Pamatojuma teorijai (*grounded theory*) raksturīga induktīva pieeja: proti, empīriskā pētījuma ietvaros tiek attīstīti datus balstīti teorija. Balstoties uz konkrētiem pētnieciskiem gadījumiem (šajā rakstā – dažādiem respondentu izteikumiem), tiek pausti vispārināti secinājumi. Pētījums necenšas apgāzt vai apstiprināt kādu jau pastāvējušu teoriju, bet veido jaunu. Iegūtais interviju materiāls tiek analizēts, izmantojot trīs dažādus kodēšanas jeb abstrakcijas līmeņus.

<sup>6</sup> Visi šie respondenti raksturo sevi kā „šlāgermūzikas fanus“ (Fridrihs) vai vienkārši „fanus“ (Evelīna, Hanna, Marianna).

## 5.2. Vecumspecifiska mūzikas gaume

Respondentu skaidrojumi, ko tieši viņi uzskata par šlāgermūziku, ļauj secināt, ka priekšstati par to abu pētījumā pārstāvēto vecumu (pirmā un trešā) pārstāvjiem ir līdzīgi. Viņi min vienus un tos pašus izpildītājus, kas liecina, ka viņu izpratne par šlāgermūziku sasauca. Vācu respondenti lieto jēdzienu *volkstümliche Schlagermusik* (latviski *tautiskā šlāgermūzika*)<sup>7</sup>. Turklāt viņi nosauc gan mūsdienu mūziķus (Helēne Fišere /*Helene Fischer*/, Andrea Berga /*Andrea Berg*/, Floriāns Zilbereizens /*Florian Silbereisen*/), gan agrāko laiku interpretus, kurus pazīst arī Latvijā (Rekss Gildo /*Rex Gildo*/, Fredijs Kvinns /*Freddy Quinn*/, Nana Muskuri /*Nana Muskouri*/). Vairāki latviešu diasporas un vācu respondenti norāda, ka līdzās šlāgeriem klausās arī cita veida popmūziku, mūziklus un klasisko mūziku.

<sup>7</sup> Vācu sarunvalodā (arī šajā pētījumā aptaujāto vācu respondentu vidē) ar tautisko šlāgermūziku tiek saprasts stils, kas veidojies uz modernās tautas mūzikas (vāciski *Volksmusik*) bāzes un bagātināts ar popmūzikas elementiem.

Pētījumā atklājas, ka respondenti saskaņo savu viedokli par mūzikas preferencēm ar sabiedrības uzskatiem: no vienas puses, viņiem tuva ir vienkārša mūzika. „Kad dzied šlāgeri, pirmkārt, tie vārdi nāk viņiem lēnām ārā. Tu saproti, tu pilnīgi visu saproti! Smuka melodija, viss. Daudziem šlāgeris varbūt nepatīk, bet tu visu saproti,”<sup>8</sup> tā Nauris (50 gadi) raksturo savu mīļāko mūziku. No otras puses, šī mūzika domāta vecāka gadagājuma cilvēkiem un tieši viņu vidē visvairāk tiek patērēta. Daži respondenti stāsta, ka viņiem regulāri nākas taisnoties par savu mūzikas gaumi. Hanna (55 gadi) norāda: „Mūsdienās šlāgermūzikas fani tiek nedaudz apcelti un izsmieti”. Frīdrihs (49 gadi) atzīmē: „Reizēm savā kioskā jāklausās negatīvas piezīmes par skanošo šlāgermūziku”. Šāda apzināta savu mūzikas preferenču aizstāvēšana stiprina respondentu kā fanu identitāti. Kopumā jānorāda, ka tieši pirmā vecuma respondenti biežāk saskaras ar nepieciešamību taisnoties par savu mūzikas gaumi. Savukārt trešā vecuma pārstāvjiem to darīt nākas retāk.

<sup>8</sup> Respondentu citāti atspoguļo sarunvalodu un autentiskuma saglabāšanas dēļ nav stilistiski laboti.

Respondenti subjektīvi saista šlāgermūziku ar konkrētu vecumgrupu – vecāka gadagājuma cilvēkiem. Līdz ar to viņi piekrīt sabiedrībā valdošajiem stereotipiem par šlāgermūziku un vienlaikus stiprina arī savu paštēlu. Anna (77 gadi) norāda, ka jauni cilvēki neklausās šlāgermūziku, tādā veidā viņa leģitimē biežo šīs mūzikas patēriņu: „Manuprāt, šlāgermūzika galvenokārt patīk cilvēkiem manā vecumā. Es nedomāju, ka jaunieši īpaši klausās šādu mūziku. Man šķiet, ka mūsdienās šlāgermūzika ir manas paaudzes mūzika”.

Arī pirmajā vecumā vērojama šāda pašidentifikācija. Šīs grupas pārstāvji norāda, ka tieši dziesmu teksti atbilst viņu vecumam nozīmīgām tēmām un tāpēc šī mūzika viņiem ir īpaši tuva. Daži respondenti stāsta par šlāgermūzikas klausīšanos kā kaut ko pašsaprotamu, vienlaikus akcentējot arī mūzikas industrijas centienus vērsties tieši pie viņu vecumgrupas.

### 5.3. Mūzikas satura nozīme

Ko respondenti saklausa šlāgermūzikā? Kāpēc tā viņiem ir tik nozīmīga? Atbildi uz šo jautājumu lielā mērā sniedz mūzikas saturs, tai skaitā dziesmu teksti, kas respondentiem šķiet tuvi viņu identitātei un to stiprina. Šlāgermūzikas tekstiem, pēc respondentu domām, ir raksturīgs dabiskums, omulība un liksmība – aspekti, kas viņiem ir svarīgi. Frīdrihs (49 gadi) apraksta savu mīļāko mūziku kā tādu, kura „liek sirdij notrīsēt”, ir patiesa un rada prieku. Viņš salīdzina populāro TV raidījumu *Musikantenstadl* ar citiem TV šoviem un norāda, ka tieši šis raidījums ir ļoti dabisks un ticams: „Raidījums nav uzspēlēts, jo visi dalībnieki uzstājas ar sirdi un dvēseli. Man tas ir būtiski, un tas arī ir tas, kas mani šajā mūzikā saista”.

Līdzās dabiskumam šlāgermūzika izplata mājīgumu un omulību, kas, pēc vairāku respondentu domām, saistīts tieši ar vienkāršo un visiem saprotamo melodiju. Turklāt šādai mūzikai viegli var dziedāt līdzī, kas pētījuma dalībniekiem ir būtiski.

„Kas man patīk šajā mūzikā? Viss kopums – veidojas tāda omulīga noskaņa, var dziedāt līdzī. [...] Nav jau tā, ka tur tiem šlāgeriem ir kāda dziļāka jēga. Nevar teikt, ka viņi ir virspusēji, bet tā ir tāda viegla mūzika, kas palīdz atslābināties” (Anna, 77 gadi).

Šlāgermūzikai raksturīgais patiesīgums un mājīgums, respondentu ieskatos, reprezentē reģionālo un nacionālo kultūru. Tādējādi tiek spēcīnāts patriotisms – gan reģionālās, gan nacionālās identitātes līmenī. Frīdrihs un citi respondenti dažādos šlāgermūzikas TV raidījumos saskata tipisko Dienvidvācijas atmosfēru – koka sienu apdari, kalnu ainavu utt. Šo vācisko dabiskuma izpratni paspilgtina arī dziesmu teksti, kas apdzied dzimteni un mājīguma sajūtu. Turklāt šādas izjūtas vērojamas gan pirmā, gan trešā vecuma pārstāvju vidē. Frīdrihs (49 gadi) atzīmē: „Raidījumu studija ir iekārtota ļoti mājīgi; skatoties uz tām skaistajām koka dekorācijām, es izjūtu dzimtenes mīlestību. Tur tomēr nedaudz tiek reprezentēta vācu kultūra”.

Savukārt Evas (76 gadi) iecienītās jūrnieku dziesmas pauž ziemeļvācu paštēlu, kas sasaucas ar viņas pašas identitāti. Viņa sevi dēvē par „ūdens bērnu”, kura sirdij tuvākas dziesmas par jūru, nevis dziesmas par Dienvidvāciju, kurās tiek apdziedāta kalnainā Alpu ainava. Savas iecienītās šlāgermūzikas saikni ar to vai citu reģionu akcentē arī citi respondenti, it īpaši trešā vecuma pārstāvji. Dažādie mediju satura elementi iegūst identifikācijas funkciju un tādējādi veido respondentu identitāti. Kā savā pētījumā atklāj Mehthilde fon Šēnebeka, šlāgermūzikas industrija piemērojas un veicina šo identifikāciju. Analizējot vācu tautisko šlāgeru saturu, Šēnebeka nodala šādus tajos visbiežāk minētos tematus: dzimtenes mīlestība, kopiena kā vērtība, atbalsts un drošības sajūta, stabilitāte, kārtība, tradīcijas un nacionālais lepnums (Schoenebeck 1998).

Daži latviešu diasporas pārstāvji šlāgermūziku saista ar savu nacionālo identitāti. Piemēram, Aivita (48 gadi) raksturo izjūtas, klausoties latviešu mūziku: "Tu sēdi, un pilnīgi tā... Kad tev liekas, ka tu atkal esi piepildīts ar to savu, to latviskumu, un tu atkal vari iet tālāk. Uzlādētas baterijas ir mazliet ar Tēvzemi". Arī Inese (52 gadi) norāda, ka latviešu šlāgermūzika palīdz viņai pārvarēt ilgus pēc dzimtenes.

#### 5.4. Mūzikas preferences: gaumes vēsture un stabilitāte

Mūzikas preferenču stabilitāti iespējams analizēt caur mūzikas gaumes vēstures prizmu. Kopumā visu triju vecumu respondentiem raksturīga ilglaicīga mūzikas preferenču stabilitāte. Pētījuma rezultāti apstiprina Volfganga Reismaņa (Reißmann 2009: 246) izvirzīto tēzi par ilglaicīgo mūzikas socializāciju. Tā, piemēram, Frīdrihs (49 gadi) norāda, ka viņš esot „vienkārši palicis uzticīgs šai mūzikai”. Pirmā vecuma pārstāvju vidē mūzikas socializāciju lielā mērā veicinājusi tieši ģimene. Aigars (52 gadi) stāsta:

„Man vācu šlāgeri no mazām dienām ir patikuši tāpēc, ka manam onkulim bija ļoti daudz ierakstu tais laikos. Tie paši emigranti latviešu – [Ilmārs] Dzenis un [Čikāgas] *piecīši*. Tai pašā laikā viņam bija ļoti daudz vācu mūzika. Es, pat skolā neejot, jau visu to dzirdējis biju”.

Līdzīgi arī Marianna (56 gadi) raksturo savu muzikālo ģimeni:

„Mans tēvs vietējā ciema mūzikas grupā spēlēja trompeti, un tādējādi es esmu uzaugusi ar šo mūziku. [..] Jau no mazotnes man ļoti patika šlāgermūzika. Mums mājās vienmēr skanēja Brēmenes radio ceturtais kanāls”.

Gan šajā, gan citos citātos it kā garāmejojot atklājas masu mediju loma mūzikas preferenču veidošanā un attīstībā. Tā, piemēram, Evelīna (47 gadi) bērnībā kopā ar savu māsu klausījusies radio hitparādi. Viņa atzīst: „Īstenībā tas bija galvenais mūzikas raidījums, ar kuru es uzaugu”. Hanna (55 gadi) stāsta, ka tradicionālo svētdienas pusdienu laikā vienmēr pa radio skanējis Hamburgas ostas koncerts<sup>9</sup>. Tas bijis nozīmīgs katalizators viņas mūzikas gaumes attīstībā. Hannas ikdienā būtiska ir ritualizēta mūzikas mediju lietošana. Proti, viņa vēl joprojām sestdienās klausoties Ziemeļvācijas rādi RAIDĪJUMU *Meklējam labākos šlāgerus* (*Die besten Schlager gesucht*). Hanna akcentē ģimenes lomu savu ilglaicīgo mūzikas preferenču attīstībā:

„Šo mūziku es esmu savā ziņā jau caur mātes pienu uztvērusi. Es ļoti labprāt skatos raidījumu *Musikantenstaadl*, kuru vada Endijs Borgs, un arī raidījumu *Feste der Volksmusik* ar vadītāju Floriānu Zilberaizenu. Tā man ir tāda tradīcija jau no bērnības, ka katru sestdienas vakaru es skatos šādus raidījumus”.

Var secināt, ka šādi TV raidījumi veicina mūzikas preferenču stabilitāti. Latviešu diasporas grupā nozīmīga ir *Latvijas Radio 2* klausīšanās internetā<sup>10</sup>, kā arī audioierakstu iegāde un patērēšana.

<sup>9</sup> Raidījums, kas tiek veidots Hamburgas ostā (*Hamburger Hafenkonzert*), skan radiokanālā NDR ik svētdienu. Tā programma ietver ar jūru saistītu mūziku, intervijas un citu informāciju.

<sup>10</sup> Piemēram, Marija (49 gadi) stāsta, ka klausās latviešu šlāgermūziku ar draugiem.lv starpniecību. Šī mūzika viņai nereti skan fonā ikdienā. Uldis (50 gadi) saka: „Vairākus gadus es klausos to internetā latviešu radio. *Latvijas radio 2* arī. Pa dienu es kādreiz bišķi vairāk klausījos”.

Trešā vecuma pārstāvjiem līdzās ģimenei mūzikas preferenču attīstību nozīmīgi ietekmējusi arī vienaudžu gaume un komunikācija ar viņiem – kopīga radio un TV raidījumu patērēšana, kopīgi deju un skaņuplašu mūzikas vakari. Piemēram, Anna (77 gadi) atceras, ka viņa iepazinusi šlāgermūziku tieši deju vakaros. Ilgu laiku viņa ar draugiem tos regulāri apmeklējusi, arī kopīgajās sanāksmēs visi esot klausījušies šo mūziku.

Respondentu atbildes atspoguļo nostabilizējušos mūzikas gaumi, kura sakņojas agrā mūzikas socializācijā. Eva (76 gadi) saka: „Manuprāt, manas mūzikas gaumes pamati ir ielikti jaunībā, mēs augām kopā ar šo mūziku“. Jau izveidojušos gaumi stiprina aktīva mūzikas klausīšanās, kā arī fanošana par tām vai citām šlāgermūzikas *zvaigznēm*, kas gan, pieaugot vecumam, ir nedaudz mazinājusies. Kā parādīšu raksta turpinājumā, tas daļēji skaidrojams ar mūzikas funkciju atšķirīgu uztveri dažāda vecuma respondentu vidē.

Līdzās ilggadējai sekošanai konkrētiem mīļākajiem mūziķiem respondenti ir atvērti šlāgermūzikas jaunpienācējiem, kurus viņi iepazīst galvenokārt ar mediju starpniecību. Hanna (55 gadi) seko līdzī vairāku šlāgermūzikas *zvaigžņu* karjerai un salīdzina viņu veikumu ar citu mākslinieku sniegumu, tādējādi bagātinot savu mūzikas gaumi. Savukārt Evelīna (47 gadi) meklē internetā ziņas par agrāk radioraidījumos iepazītiem mūziķiem un interesējas par viņiem padziļināti.

Kopumā respondenti ir pārliecināti, ka viņu mūzikas gaume nākotnē nemainīsies. Tās ilglaicību un stabilitāti veicina šlāgermūzikas pieejamība dažādajos masu medijos.

### 5.5. Respondentu viedokļi par mūzikas funkcijām

Kā vecāka gadagājuma cilvēki uztver mūzikas funkcijas? Vai mūzika veicina „pozitīvu novecošanu“? Šie jautājumi iztirzāti Terensa Haja un Viktora Minikjello publikācijā (Hays, Minichiello 2005). Gan viņu raksts, gan manis veiktais pētījums apliecina, ka mūzika ir nozīmīgs vecāka gadagājuma cilvēku ikdienas pavadonis.

Trešā vecuma pārstāvjiem, kuri jau ir pensijā un tādējādi lielāko daļu laika pavada mājās, mūzika palīdz uzturēt pozitīvu noskaņojumu: viņi ikdienā to regulāri klausās gan ierakstos, gan radio. Piemēram, Anna (77 gadi) stāsta, ka mūzika ir nozīmīga viņas ikdienas sastāvdaļa: „Es vislabprātāk klausos šlāgermūziku no rīta, kad veicu mājas soli. Tad man tā vienmuļā tīrīšana šķiet jautrāka. Ja es tā vai citādi darbojos pa māju, tad noteikti klausos mūziku“.

Arī Inga (80 gadi) atzīmē, ka viņai mājās vienmēr „ir ieslēgts radio NDR“, kurā skan viņas iecienītā mūzika.

Vairāki pirmā vecuma pārstāvji norāda, ka viņu ikdienā mūzika skan paralēli darbam, piemēram, kosmētikas salonā vai veikalā. Šajā gadījumā tā ir drīzāk patīkams fons, nevis noskaņojuma galvenā veidotāja. Turklāt mūzika pavada viņus arī citos ikdienas pasākumos. Tā, piemēram, Frīdrihs (49 gadi), braucot automašīnā, klausās skaņierakstu albumus; pēc viņa vārdiem, „vienmēr ir patīkami, braucot mašīnā, paklausīties nedaudz šlāgermūzikas“. Arī Uldis (50 gadi) stāsta par līdzīgiem paradumiem. Šī mobilitāti pavadošā funkcija ir raksturīga galvenokārt pirmā vecuma respondentiem, jo trešā vecuma pārstāvji vairs tik aktīvi nepārvietojas ārpus mājas.

Analizējot, kā mūzika tiek patērēta, atklājas, ka līdzās tās izmantojumam fona funkcijā vairāki respondenti ikdienā klausās mūziku mērķtiecīgi. Šeit varam runāt par aktīvajiem mūzikas faniem. Hanna (55 gadi) to intervijā apraksta šādi: „Es nopērku diskus, un tad es tos klausos visu dienu. Varbūt tas tad maniem bērniem un manam vīram jau krīt uz nerviem. Bet nu tur viņi neko nevar darīt. Tā ir, un viss“.

Mērķtiecīgā šlāgermūzikas patērēšana pilda vienlaikus arī atpūtas funkciju. Evelīna (47 gadi) vakaros klausās savu mīļāko mūziku, izmantojot austiņas. Viņa norāda: „Tādā veidā es atpūšos un noslēdzu ar kaut ko pozitīvu visu grūto dienu“. Arī Frīdriham (49 gadi) un Hannai (55 gadi) dziesmas par mīlestību un jūtām ļauj atpūsties un aizmirst ikdienu.

Īpaši trešā vecuma respondentu vidē šlāgermūzika veic nozīmīgu atbalstu a t m i ņ u d a r b ā – proti, ir pievilcīgs veids, kā atcerēties un runāt par bijušo. Stāstot par mūziku, respondenti bieži piemin pagātni. Klausoties senākus šlāgerus, atmiņā tiek atsaukts laiks, kad tie tapuši, kā arī laiks, kad tie pirmoreiz dzirdēti. Tādējādi aktivizējas atmiņas par piedzīvoto kopības sajūtu ar draugiem, ģimenes un vecāku radīto mājīgumu, kā arī par jaunības laiku un tajā piedzīvoto. Hanna (55 gadi) apraksta tipisku šlāgermūzikas klausīšanās situāciju kopā ar ģimeni, un tieši ģimeniskuma sajūtu viņa izvirza priekšplānā:

„Tas bija tik mājīgi un patīkami kopā ar ģimeni. Skaistas bērniņas atmiņas. Tas atgādina par skaistām lietām, ko kādreiz piedzīvoju, par pagātni, kad mēs vēl visi bijām kopā un kur es jutos tik droši savas ģimenes lokā“.

Annai (77 gadi) šlāgermūzika asociējas ar deju vakariem, kurus viņa apmeklēja kopā ar vīru un draugiem. Mūsdienās, klausoties toreiz skanējušo šlāgermūziku, tiek aktivizētas atmiņas, kas izsauc viņā laimes un mājīguma apjausmu: „Cik tas agrāk bija jauki, kad mēs visi kopā turp gājām!“ (Anna, 77 gadi)

Vienlaikus arī šlāgermūzikas interpreti koncertos un TV raidījumos veicina vecāka gadagājuma cilvēku atmiņu darbu. Skatoties TV raidījumu *Musikantenstadl*, Frīdrihs (49 gadi) jūtas kā bērniņā, kad viņš kopā ar vecākiem devies brīvdienās uz Bavāriju. Eva (76 gadi)



stāsta, ka mūziķis Semino Rosi (*Semino Rossi*) savā koncertā dziedājis par jaunības atmiņām un līdz ar to rosinājis arī viņā pārdomas par pagātņi. Šlāgermūzikas *zvaigznes* īsteno parauga funkciju un tādējādi netieši sniedz atbalstu vecāka gadagājuma cilvēkiem viņu novecošanas procesā. Piemēram, Hanna (55 gadi) norāda: tieši šlāgermūzikas *zvaigznes* TV raidījumos ļāvušas viņai apjaust, ka, kļūstot vecākai, ir iespējams pārorientēties un gūt labumu no pārmaiņām savā dzīvē.

## 5.6. Mūzika un kopiena

Kopienai ir nozīmīga loma mūzikas preferenču stabilitātes nodrošināšanā. Visi respondenti norāda, ka ar mūziku viņi saista vairāk vai mazāk spēcīgu kopienu. Tā tiek stiprināta kopējā šlāgermūzikas patēriņā gan privātajā, gan publiskajā telpā. Tiesa, trešā vecuma pārstāvju vidū kopēja mūzikas klausīšanās notiek galvenokārt privātā kontekstā. Tomēr vērojami arī daži izņēmumi. Savukārt pirmā vecuma pārstāvji, salīdzinot ar trešo, ir aktīvāki koncertapmeklētāji. Tas skaidrojams ar atšķirīgām mobilitātes iespējām.

Frīdrihs (49 gadi) „katru gadu“ kopā ar māsīcām apmeklē šlāgermūzikas festivālu *Schlagermove* Hamburgā. Tur viņš piedzīvo situatīvu un, viņaprāt, spēcīgu kopienas sajūtu, jo tur „visi ir tā līdzīgi man noskaņoti“. Festivāla gaisotni Frīdrihs apraksta ar sajūsmu: „Tur ir lieliska atmosfēra, tur ir ļoti svarīga šī te savstarpējā mijiedarbe. Visiem ir labs noskaņojums, visi dejo, kopīgi šūpojas ritmā līdz mūzikai. Tā ir tāda kopības sajūta!“

Arī citi respondenti vēstī par līdzīgām izjūtām, apmeklējot šlāgermūzikas pasākumus. Līdzās situatīvai kopienai lielākā daļa respondentu norāda uz stabilām un ilglaicīgām kopienas saiknēm draugu lokā. Pirmā vecuma pārstāvju draugu lokā turklāt ir ne tikai vienaudži, bet arī cita vecuma cilvēki – šlāgermūzikas cienītāji. Resp., šajā gadījumā kopienas pamatā ir līdzīgas intereses, nevis piederība vienai paaudzei. Marianna (56 gadi) stāsta:

„Daudzi no mūsu draugiem ir arī mūzikas cienītāji. Tur ir cilvēki, kuriem jau pāri 80. Mēs ar viņiem iepazīnāmies saistībā ar mūziku, jau pirms kādiem 15 gadiem. Mūs joprojām vieno cieša draudzība. Tas ir tik jauki, ka dažādo fanu vidū ir iespējams atrast arī draugus, kur izveidojas ilglaicīga draudzība“.

Marianna darbojas šlāgermūzikas fanu klubā, kurā iepazīsies ar daudziem citiem faniem. Viņa uzsver šlāgermūzikas lielo nozīmi savā dzīvē. Īpaši pirmā vecuma pārstāvjiem ir būtiski, ka viņu draugiem ir līdzīga mūzikas gaume un iespēja kopīgi baudīt mūziku. Hanna (55 gadi) min, ka vienmēr, braucot automašīnā kopā ar draudzeni, viņas labprāt klausās iemīļotos šlagerus. Tātad mūzikas gaumi stiprina arī kopīga mūzikas klausīšanās pieredze gan koncertapmeklējumos, gan citās tikšanās reizēs.

Latviešu diasporas grupā kopīgs šlāgermūzikas patēriņš turklāt stiprina nacionālo identitāti un ļauj, esot tālumā, tomēr izjust piederību Latvijai. Maiga (50 gadi) apraksta raksturīgu situāciju: „Kad mums ir pasākumi, kādas dzimšanas dienas vai vārda dienas, tad gan mēs ieslēdzam datorā online *Latvijas Radio 2*, skan fonā. Kaut kā tā kā Latvijā. Jā, karogs ir izlikts, un var dziedāt līdzi”.

Arī trešā vecuma pārstāvji norāda uz kopīgu mūzikas klausīšanos – tieša gan, tikai ar vienaudžiem, ar kuriem viņi identificējas. Šādās tikšanās reizēs bieži skan šlāgermūzika: „Kad mani draugi mani apciemo, es uzlieku kādu plati vai kompaktdisku. Mēs visi zinām šīs dziesmas un dziedam līdzi. Mēs esam laimīgi un atceramies kopīgo pagātņi” (Anna, 77 gadi).

Tādējādi tiek veicināts arī kolektīvs atmiņu darbs.

Lai gan trešā vecuma pārstāvji kopā ar draugiem apmeklē šlāgermūzikas koncertus, viņi dara to daudz retāk nekā pirmā vecuma respondenti. Tā, piemēram, Eva (76 gadi) vakarā pirms intervijas kopā ar draudzeni bija apmeklējusi šlāgermūzikas dziedātāja Semino Rosi koncertu. Eva stāsta, ka viņas viena otru šad tad pierunā doties uz koncertiem. Arī citi respondenti, piemēram, Rebeka (72 gadi) reizēm ar ģimeni vai draugiem apmeklē koncertus. Parasti kopīgi tiek organizēta gan biļešu iegāde, gan nokļūšana koncertā.

Rezumējot jāatzīst, ka respondentu piederība kopienai īstenojas galvenokārt kopīgā mūzikas patēriņā; salīdzinot ar jauniešu kopienām, mazāk ir vērojama norobežošanās no citiem.

## 6. Secinājumi

Raksta mērķis bija analizēt šlāgermūzikas nozīmi vecāka gadagājuma cilvēku vidū. Cik lielā mērā viņu mūzikas preferences ir raksturīgas tieši šim vecumposmam? Salīdzināsim šeit izklāstītos analīzes rezultātus ar citiem pētījumiem, kuros savukārt aplūkoti jaunatnes mūzikas klausīšanās ieradumi. Arī vecāka gadagājuma cilvēku kultūridentitātes iezīmes un mūzikas preferences ir iespējams skatīt līdzīgā teorētiskajā ietvarā (piemēram, Jenkins 1992; Fiske 1997).

Konkrētajā pētījumā atklājās ilglaicīga un noturīga respondentu saikne ar šlāgermūziku, kura izpaužas dažādos ikdienas ieradumos. Respondenti veido kopienas ar vienaudžiem un arī citu paaudžu pārstāvjiem, kuriem ir līdzīgas muzikālās intereses. Turklāt lielākā daļa no viņiem akumulē kultūras kapitālu kompaktdisku, skaņuplašu un autogrāfu formā. Tādējādi pētījuma rezultāti saskan ar jaunatnes mūzikas kultūras pētījumu rezultātiem (piem., Hitzler & Niederbacher 2010; Lorig & Vogelgesang 2011). Respondentus var apzīmēt kā populārās kultūras interesentus (Sūna 2013) – fanu elitē šajā gadījumā iesaistīts tikai viens no viņiem.

Pētījums atklāja mūzikas socializācijas un preferenču noturības aspektus, kuri jaunatnes pētījumos – daļēji šo pētījumu īslaicīgās perspektīvas dēļ – līdz šim nebija analizēti. Visi intervētie respondenti uzsver savas mūzikas gaumes ilgstošo pastāvību, ko stiprina mediju lietošana un kopiena. Turklāt vērojama samērā nemainīga mūzikas preferenču un fanu darbības intensitāte, kas saistīta ar dažādiem ikdienas sociālajiem ieradumiem. Analizējot iespējamo fanu karjeru, jānorāda, ka iespēja kļūt par fanu elites pārstāvi, pieaugot vecumam, samazinās. Vecāka gadagājuma cilvēku apziņā mūzikas funkcijas mainās. Aizvien nozīmīgāka kļūst atmiņu darba funkcija (Keupp & Ahbe 2006). Identitātes jomā galvenais uzdevums ir pieaugošā vecuma neizbēgamo iezīmju saskaņošana ar subjektīvo paštēlu. Mūzikas veicinātais atmiņu darbs palīdz respondentiem esošo situāciju salīdzināt ar dažādiem savas dzīves posmiem. Šādā veidā viņiem ir iespēja atrast ilglaicīgās savas identitātes iezīmes, kuras atvieglo bieži vien grūto pārejas posmu, piemēram, no strādājošā uz pensionāra ikdienas dzīvi. Atmiņu darbs palīdz izvairīties no vientulības, īpaši mazāk mobilajā vecuma grupā – atmiņas par piedzīvoto draudzību, mīlestību un mājīgumu liek respondentiem ikdienā justies mazāk vientuļiem. Nepieciešamība pēc šāda atmiņu darba ir viens no iemesliem, kāpēc mūzika ir regulārs viņu ikdienas dzīves pavadonis. Gan regulārais atmiņu darbs, gan šlāgermūzikas skanēšana fonā veicina mūzikas preferenču stabilitāti un ilglaicību.

Salīdzinot latviešu diasporas grupas un vācu respondentus, jānorāda, ka mūzikas nozīme viņu uztverē faktiski ir līdzīga, taču novērojamas arī dažas atšķirības. Arī latviešu diasporas grupā šlāgermūzikas preferences ir ilglaicīgas un noturīgas. Tās sākotnēji veidojušās ģimenes un vienaudžu ietekmē un laika gaitā – it īpaši pēc 1990. gada, pieaugot laikmetīgās šlāgermūzikas dažādībai – guvušas jaunus impulsus. Viens no kavēkļiem mūzikas gaumes tālākattīstībai ir dzīve ārpus Latvijas. Tomēr ierobežotā pieeja dzimtenes mūzikas aktualitātēm klātienē aizvien vairāk tiek kompensēta ar internetā pieejamajiem pakalpojumiem: *Latvijas Radio 2*, interneta radio un latviešu mūzikas krātuvī portālā *draugiem.lv*. Tādējādi mūzika internetā aizstāj agrāk intensīvi skatītos TV raidījumus par šlāgermūziku. Kopumā abas respondentu grupas apstiprina, ka svarīga šlāgermūzikas funkcija ir nacionālās piederības veicināšana; latviešu diasporas grupā tā ir īpaši spēcīga. Šlāgermūzikai ir nozīmīga loma latviešu emigrantu nacionālās identitātes un latviskuma veidošanā.

Nobeigumā būtu jāuzsver nepieciešamība turpināt sociālzinātniskos pētījumus par populārās kultūras un mūzikas nozīmi vecāka gadagājuma cilvēku vidē. Pētījuma rezultātu salīdzinājums ar jaunatnes pētījumiem atklāj, ka mūzikas funkcijām dažādās vecumgrupās ir arī kopīgas iezīmes. Tādēļ mēs nevaram runāt par specifiskām vecāka gadagājuma cilvēku mūzikas preferencēm.

Neskatoties uz to, ir vērojami daži atšķirīgi aspekti, kas raksturo tieši šo respondentu loku, piemēram, ar mūziku saistītā atmiņu darba nozīmīgums identitātes veidošanā. Turpmākajos pētījumos būtu jāsalīdzina vecāka gadagājuma cilvēki ar jauniešu un vidējās vecumgrupas pārstāvjiem un jāanalizē citi iespējamie sociālie aspekti, kas ir nozīmīgi mūzikas preferenču attīstībā.

## THE ROLE OF FOLK-LIKE SCHLAGER MUSIC FOR ELDERLY PEOPLE: A CASE STUDY ON THE LATVIAN DIASPORA AND GERMANS IN GERMANY

Laura Sūna

### Summary

Popular culture scholars show a lack of interest in the scientific examination of folk-like schlager music. They prefer to stay within a framework of high and low culture, and analyse the everyday appropriation of the products of the culture industry. While doing so, they concentrate on such 'common' forms of popular culture as rock music, TV series and celebrities, and ignore folk-like schlager music. Furthermore, most of these studies typically target young audiences and ignore older audiences.

The article aims to fill this research gap, showing the role folk-like schlager music plays as a form of popular culture for older audiences. How do they deal with the negative public stereotypes of their musical taste? To what degree is this music relevant to their cultural identities? Finally, the article seeks examples of age-specific music preferences in order to launch a discussion on the existence of a typical 'senior pop music'.

Based on two qualitative studies, this article discusses the role of folk-like schlager music for elderly people in Germany, i.e. Germans and members of the Latvian diaspora. In the spring of 2012, eight qualitative interviews were conducted with individuals aged from 47 to 80 of German descent who have a preference for folk-like schlager music. The open-ended interview guide contained questions about individual and collective aspects of musical preferences and related media use. In addition, socio-demographic characteristics were surveyed. All interviews took place in north-western Germany. The second study took place in the spring of 2014 in northern and eastern Germany. Ten Latvian migrants aged from 48 to 66 were interviewed regarding their cultural preferences and identity aspects. These interviews were part of the research project *The Emigrant Communities of Latvia: National Identity, Transnational Relations, and Diaspora Politics*<sup>1</sup>, conducted at the University of Latvia. The interviews were fully transcribed and were analysed through a process of (open) coding oriented to grounded

theory (Strauss & Corbin 1996). This coding was guided by the research aim to describe the meaning of folk-like schlager music for older people. The interpretation was thus oriented on typical patterns of the process of musical reception.

The various aspects of cultural identity and the musical preferences of older people in this study can be described within the theoretical framework of studies of fandom (Jenkins 1992; Fiske 1997), which were originally developed for the analysis of youth cultural practices. The respondents show a long-term identification with their fandom of folk-like schlager music. They acknowledge this identification in their everyday life, and distinguish themselves from 'non-fans'. They build communities with like-minded people and peers with whom they share their musical preferences. Furthermore, the respondents accumulate intense popular cultural capital in the form of CDs, records, autographs and knowledge. In this sense, the results here are similar to those from studies conducted on the role of music in adolescence (see Müller et al. 2007; Hitzler & Niederbacher 2010; Lorig & Vogelgesang 2011). In addition, the respondents can be described as occasional fans or fans interested in popular culture overall (see Sūna 2013). Except for one person, none of the respondents can be called a member of the fan elite.

The study showed aspects which, due to the short-term perspective of the existing youth studies, could not be elaborated: mainly in the area of the discussion of musical socialization and the sustainability of musical preferences. All respondents in the study reported a long-lasting preference for folk-like schlager music. It is particularly the media and the community that stimulate and promote the sustainability of musical preferences. Moreover, a relatively constant intensity of fan activities can be observed and connected with a multi-layered everyday practice. However, the chances of developing a greater fan career decline over time. A change in the functions and importance of music in later life becomes clear. With increasing age, music supports the aspect of identity work as memory work (see Keupp & Ahbe 2006). The main tasks for identity work at an advanced age are to determine the socially ascribed roles typical of a certain age and to synchronize them with one's self-perception. Memory work provides a comparison with different stages of biography. In doing so, individuals have the potential to find durable identity aspects to stick to in the transitional stages of aging. Furthermore, this memory work provides an escape from loneliness – through memories of friendship, love and cosiness, they may feel less lonely in their everyday life. The need for memory work via folk-like schlager music is one of the reasons music is such a strong daily companion for older people.

If we compare the Latvian diaspora members to the Germans we can observe many similarities in the role of music in everyday life. Living abroad complicates fandom of Latvian schlager music. However, various

new forms of media such as the internet live stream of the favourite channel Latvian Radio 2 or the opportunity to listen to their favourite songs via the Latvian social media platform draugiem.lv strengthens musical preferences. All in all, both groups of respondents confirm the role of schlager music in strengthening the sense of national identity, which is especially strong in the group of Latvians living abroad.

In conclusion, with this article I want to emphasize the need to scientifically investigate the effect of time, popular culture and popular music, as the study fills the research gap by providing the initial analysis of the role of popular music in a listener's later years. The comparison to the youth studies shows that the overall patterns of the role of music for older people are similar to those in adolescence. At this point, we cannot confirm the existence of age-specific musical preferences; but again, as I show on the topic of memory work, there are some age-specific patterns. The analysis shows that the elderly are not a homogeneous group. Therefore, it is necessary to use different social aspects as explanatory variables in order to understand the role of popular music in identity formation processes. Further cross-generational studies – quantitative and qualitative – need to be carried out in order to discuss the degree to which these described patterns are common for particular age, gender, lifestyle and culture groups.

### **Literatūra un citi avoti**

Anderson, Benedict (1996). *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*. Frankfurt/New York: Campus Verlag

Backes, Gertrud M., & Wolfgang Clemens (2008). *Lebensphase Alter. Eine Einführung in die sozialwissenschaftliche Altersforschung*. Weinheim: Juventa

Bennett, Andy (2006). Punk's not dead. The continuing significance of punk rock for an older generation of fans. *Sociology* 40 (2), pp. 219–235

Bourdieu, Pierre (1987). *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt/Main: Suhrkamp

Eckert, Roland, Wolfgang Vogelgesang & Thomas Wetzstein (1991). *Grauen und Lust – die Inszenierung der Affekte. Eine Studie zum abweichenden Videokonsum*. Pfaffenweiler: Centaurus

Fiske, John (1992). *Understanding Popular Culture*. Boston: Unwin Hyman

Fiske, John (1997). Die kulturelle Ökonomie des Fantums. In: SPoKK (Hrsg.). *Kursbuch JugendKultur. Stile, Szenen und Identitäten vor der Jahrtausendwende*. Mannheim: Bollmann, S. 54–69

- Hall, Stuart (1994). *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*. Hamburg: Argument
- Harrington, Lee, & Denise Bielby (2010). A life course perspective on fandom. *International Journal of Cultural Studies* 13 (5), pp. 429–450
- Hays, Terrence, & Victor Minichiello (2005). The meaning of music in the lives of older people: A qualitative study. *Psychology of Music* 33 (4), pp. 437–451
- Hitzler, Ronald, & Arne Niederbacher (2010). *Leben in Szenen. Formen juveniler Vergemeinschaftung heute*. Wiesbaden: VS Verlag
- Hoffmann, Dagmar (2009). "My music pulls me through" – Musik als identitäts- und sinnstiftende Größe. In: Helga Theunert (Hrsg.). *Jugend – Medien – Identität. Identitätsarbeit Jugendlicher mit und in Medien*. München: kopaed, S. 159–174
- Jenkins, Henry (1992). *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. London: Routledge
- Keupp, Heiner, & Thomas Ahbe (2006). *Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt
- Keupp, Heiner (2009). Identitätskonstruktionen in der spätmodernen Gesellschaft. Riskante Chancen bei prekären Ressourcen. In: Helga Theunert (Hrsg.). *Jugend – Medien – Identität. Identitätsarbeit Jugendlicher mit und in Medien*. München: kopaed, S. 53–77
- Krotz, Friedrich (2003). Medien als Ressource der Konstitution von Identität. Eine konzeptionelle Klärung auf der Basis des Symbolischen Interaktionismus. In: Carsten Winter, Tanja Thomas & Andreas Hepp (Hrsg.). *Medienidentitäten. Identität im Kontext von Globalisierung und Medienkultur*. Köln: Herbert von Halem, S. 27–48
- Lorig, Philipp, & Wolfgang Vogelgesang (2011). Jugendkulturen und Globalisierung. Die Hardcore-Szene als Prototyp ethisch-translokaler Vergemeinschaftung. *Diskurs Kindheits- und Jugendforschung* 6 (4), S. 369–386
- Müller, Hans-Peter (1997). *Sozialstruktur und Lebensstile. Der neuere theoretische Diskurs über soziale Ungleichheit*. Frankfurt/Main: Suhrkamp
- Müller, Renate, Marc Calmbach, Stefanie Rhein & Patric Glogner (2007). Identitätskonstruktion mit Musik und Medien im Lichte neuerer Identitäts- und Jugendkulturdiskurse. In: Lothar Mikos, Dagmar Hoffmann & Rainer Winter (Hrsg.). *Mediennutzung, Identität und Identifikationen. Die Sozialisationsrelevanz der Medien im Selbstfindungsprozess von Jugendlichen*. Weinheim: Juventa, S. 135–148

- Peterson, Richard A., & Robert Kern (1996). Changing highbrow taste: From snob to omnivore. *American Sociological Review* 61 (5), pp. 900–907
- Reißmann, Wolfgang (2009). Musik und Hörmedien im höheren Lebensalter. In: Bernd Schorb, Anja Hartung & Wolfgang Reißmann (Hrsg.). *Medien und höheres Lebensalter. Theorie – Forschung – Praxis*. Wiesbaden: VS Verlag, S. 243–258
- Schmidt-Lux, Thomas (2010). Fans und alltägliche Lebensführung. In: Jochen Roose, Mike S. Schäfer & Thomas Schmidt-Lux (Hrsg.). *Fans. Soziologische Perspektiven*. Wiesbaden: VS Verlag, S. 133–160
- Schmidt, Axel, & Klaus Neumann-Braun (2003). Keine Musik ohne Szene? Ethnografie der Musikrezeption Jugendlicher. In: Klaus Neumann-Braun, Axel Schmidt & Manfred Mai (Hrsg.). *Popvisionen: Links in die Zukunft*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 246–272
- Schoenebeck, Mechthild von (1998). The new German folk-like song and its hidden political messages. *Popular Music* 17 (3), pp. 279–292
- Schulze, Gerhard (2000). *Die Erlebnis-Gesellschaft. Kulturosoziologie der Gegenwart*. Frankfurt/Main; New York City: Campus
- Strauss, Anselm, & Juliet Corbin (1996). *Grounded Theory: Grundlagen Qualitativer Sozialforschung*. Weinheim: Psychologie Verlags Union
- Sūna, Laura (2013). *Medienidentitäten und geteilte Kultur. Vermittlungspotenzial von Populärkultur für lettisch- und russischsprachige Jugendliche*. Wiesbaden: VS Verlag
- Taxacher, Georg (2008). *Senioren-Pop mit einem Schuss Erotik* (URL: <http://www.ard.de/themenwoche2008/zusammenleben/volksmusik/-/id=742952/nid=742952/did=754758/cdm4hu/index.html>; pēdējoreiz atvērts 2012. gada 24. oktobrī)
- Vogelgesang, Wolfgang (1994). Jugend- und Medienkulturen. Ein Beitrag zur Ethnographie medienvermittelter Jugendwelten. *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 46 (3), S. 464–491
- Weber, Max (1984). *Soziologische Grundbegriffe*. Tübingen: J.C.B. Mohr
- Winter, Rainer (1993). Die Produktivität der Aneignung. Zur Soziologie medialer Fankulturen. In: Werner Holly & Ulrich Püschel (Hrsg.). *Medienrezeption als Aneignung. Methoden und Perspektiven qualitativer Medienforschung*. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 67–79
- Winter, Rainer (2010). *Der produktive Zuschauer. Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozess*. Köln: Herbert von Halem



# MŪZIKAS PSIHOLOĢIJA

## UZMANĪBAS KOMPONENTU UN MŪZIKAS PARAMETRU MIJIEDARBE DZIRDES UZMANĪBAS TRENĪNPROGRAMMAS AUT KONTEKSTĀ

Valdis Bernhofs

### 1. Ievads

Uzmanības sistēma ir svarīgs cilvēka funkcionēšanas aspekts. To raksturo kompleksa darbība, kuru savukārt iespaido smadzeņu dažādu centru funkcionāla mijiedarbe un savstarpēja kooperēšanās (Birbaumer, Schmidt 1996). Uzmanība ietekmē kognitīvos procesus kopumā – atbild par cilvēka vispārēju aktivizēšanos, informācijas uztveri un izvērtēšanu, patstāvīgu plānošanu. Līdzīgi citām bioloģiskajām sistēmām, arī uzmanībai ir sava anatomija, regulētājmehānismi un attīstība (Posner 2004). Uzmanības kā vienotas sistēmas pētījumi mūsdienās balstās uz vairākkārt pārbaudīto *trīskomponentu teoriju*, proti, trim funkcionāli un anatomiski atšķirīgiem komponentiem:

- aktivizēšanas funkciju (*alerting*), kas nodrošina uzmanības aktivizēšanos,
- pozicionēšanas funkciju (*orienting*) – nodrošina uzmanības fokusēšanu uz notikumu (kairinājumu),
- izpildes funkciju (*executive function*) – nodrošina uzmanības *ricību* sarežģītā situācijā, kas prasa ātru izšķiršanos (reakciju) (Posner, Petersen 1990; Raz, Buhle 2006).

Gan redzes, gan dzirdes uzmanība ir selektīvās uzmanības veidi un kopējās uzmanības sistēmas komponenti. Dzirdes uzmanības pētniecība sevišķi intensīvi noritēja 20. gadsimta 50. gados, turpretī 70.–80. gadu kognitīvajā psiholoģijā uzmanības pētījumi galvenokārt bija vērsti uz redzes modalitātes izzināšanu. Te vērts atzīmēt atšķirības, kas vērojamas redzes un dzirdes informācijas apstrādes procesā (Neumann et al. 1986). Pēc vairāku pētnieku domām, dzirdes informācija strukturēta vienkāršāk: skaņas kairinājumiem, pretēji redzes informācijai (objekts parasti ietver informāciju gan par krāsu, gan formu un saturu), nav kompleksas hierarhiskas struktūras. Citi pētnieki gan norāda, ka dzirdes uzmanības procesā kompleksitātes, iespējams, pietrūkst skaņai kā atsevišķai vienībai, taču šo noliegumu nekādi nevar attiecināt uz skaņu struktūru vai struktūrām, kas, līdzīgi vizuālam objektam, spēj sasniegt augstu kompleksitātes līmeni (Stoffer 2005).

Mūsdienās dzirdes uzmanības procesu izpēte, pretstatā 20. gadsimta 70.–80. gadiem, atkal kļūst aizvien intensīvāka. Pētniecības praksē

galvas smadzeņu atbildes reakciju (signālus, kas atbild uz jušanas orgānu, tostarp dzirdes orgāna, kairinājumu) mēdz apzīmēt ar jēdzienu *notikuma izraisītais potenciāls* jeb *Event Related Potential – ERP* (Poulin-Charronnat et al. 2006; Näätänen et al. 2011). *Notikuma izraisītie potenciāli* raksturo arī pirmsuzmanības stadiju – individualizētus procesus, ko būtiski ietekmē akustiskās informācijas saturs (Luck, Vecera 2002; Mathys et al. 2010). Akustiska kairinājuma izraisītus atbildes signālus, neatkarīgi no muzikālās sagatavotības pakāpes, iespējams fiksēt jebkuram indivīdam, un tas liecina par dzirdes uzmanību kā universālu procesu.

Mūsdienu pētnieki uzmanības procesu analizē galvenokārt izmanto t. s. skaņu vai skaņu struktūru atšķiršanas (*discrimination*) uzdevumus (Näätänen et al. 1989). Zinātnieki atzīst, ka tikai akustisku kairinātāju (skaņu) struktūras spēj izraisīt efektu, ko pētniecībā dēvē par *nesaskaņas negatīvo līkni* (*Mismatch Negativity* jeb *MMN*) (Sussman et al. 1998; Wacongne et al. 2012). *MMN* efektu var novērot ne tikai standarta un atšķirīgo skaņaugstumu nesakrītības gadījumā, bet arī, klausoties atšķirīgas ritma struktūras (Näätänen et al. 2007; Winkler 2007; Ruggles, Shinn-Cunningham 2010). Iekļaujot uztverei piedāvāto akustisko kairinājumu noteiktā mūzikas struktūrā un piedāvājot struktūras elementu iekšējas maiņas, vērojams *labās priekšējās puslodes agrīnās negatīvās līknes* (*Early Right Anterior Negativity* jeb *ERAN*) efekts (Koelsch et al. 2003).

Ārpus klīniska konteksta uzmanības traucējumus var novērot dažādu izglītības sistēmu un pakāpju mācību iestāžu audzēkņiem (Plahl, Koch-Temming 2005). Tomēr jāņem vērā, ka sākumskolā bērna uzmanības spējas vēl nav nostabilizējušās, tātad tās ir attīstāmas, pilnveidojamas (Posner 2004). Jaunākie pētījumi neiropsiholoģijā liecina par mūzikas pozitīvu iedarbību uz cilvēka psihi. Atsevišķi mūzikas parametri – ritms, skaņaugstums, tembrs, dinamika, skanējuma reģistrs – spēj ietekmēt tos centrus smadzeņu garozā un smadzeņu sistēmā kopumā, kas ir atbildīgi par uzmanības sistēmas aktivizēšanu (Krumhansl 2000; Cusack et al. 2004; McDermott, Oxenham 2008). Literatūras avotos vairākkārt uzsvērts, ka uzmanības spējas, izmantojot dažāda veida akustiskus vingrinājumus, iespējams trenēt un attīstīt (Ruggles, Shinn-Cunningham 2010; Lappe et al. 2011).

Šajā pētījumā sīkākai analīzei izraudzīti divi mūzikas parametri – skaņaugstums un ritms, jo tieši tie literatūras avotos visbiežāk atzīti par galvenajiem mūzikas uztveres aspektiem (Cenova 2007), kas vistiešāk spēj aktivizēt uzmanības sistēmu (Krumhansl 2000; Parsons 2007; McDermott, Oxenham 2008). Gan skaņaugstuma, gan ritma satura atkodēšanas principi ir mūzikas kultūrām pakļauti jēdzieni, un tie veidojas muzikālās pieredzes rezultātā. Tieši atšķirīgas muzikālās pieredzes aspekts rosina zinātniekus izvirzīt īpašus respondentu grupu veidošanas priekšnoteikumus gan skaņaugstuma, gan ritma kognitīvās

strukturēšanas principu izpētē. Grupu nošķirums ir būtisks, jo intensīva muzikālā treniņa rezultātā smadzeņu anatomiskās struktūras spēj mainīt formu. Akustiskas informācijas apstrāde neirālās plasticitātes rezultātā iegūst atšķirīgus mehānismus to respondentu grupā, kuru muzikālā pieredze veidojusies uz muzikālā treniņa bāzes (Altenmüller, McPherson 2007).

Vairāki autori norāda uz treniņa efekta noturību treniņa laikā un noteiktā periodā pēc treniņa beigām (Gottselig et al. 2004; Lappe et al. 2011). Skaņaugsstuma un ritma struktūru treniņa efektu var novērot grupās, kuru dalībniekiem ir dažāda muzikālā pieredze. Būtiskas atšķirības starp mūziķiem un nemūziķiem iespējams atklāt eksperimentos, kur skaņu diferenciacija notiek vienas struktūras ietvaros (intervālu atšķirības vai melodijas virziena maiņas noteikšana). Muzikāls treniņš un muzikāla apdāvinātība spēj pozitīvi ietekmēt sarežģītāku komponentu atšķiršanu, taču muzikāls treniņš neietekmē patvaļīgi aktivizētu uzmanības reakciju uz atsevišķu skaņaugsstumu diferencēšanu struktūrā (Fujioka et al. 2004).

Uzmanības treniņa terapeitiskais mērķis visbiežāk ir kāda patoloģiska procesa atsevišķu pazīmju novēršana (Beutel et al. 2005; Valmaggia et al. 2007; Rohling et al. 2009). Pētnieki aprakstījuši arī treniņa metodes, kas ietekmē uzmanības sistēmas sazarojumu attīstību, tomēr šīs metodes lielākoties rosina vizuālās uzmanības sistēmas pilnveidi. Savukārt atsevišķas sistematizētas metodes (piemēram, *Continuous Attention Performance Test* jeb CAPT), kas vērstas uz dzirdes uzmanības treniņu, galvenokārt paredzētas bērniem ar uzmanības deficīta (hiperaktivitātes) sindromu. Tādējādi nākas secināt, ka speciālas metodes dzirdes uzmanības treniņam bez klīniska konteksta pagaidām nav izstrādātas. Nepietiekami pētīta ir skaņaugsstuma un ritma parametru sasaiste ar dzirdes uzmanības treniņa sniegtajām iespējām.

## **2. AUT – jaunizveidots instruments dzirdes uzmanības treniņam**

### **2.1. Konceptija**

Lai pētītu mūzikas parametru sasaisti ar dzirdes uzmanības procesiem, bija nepieciešams izveidot sistēmu akustiskā materiāla strukturēšanai. Par jaunizveidotās sistēmas pamatvienību tika izraudzīta struktūra (S), kuras apjoms izteikts laika intervālos (LI). Viena LI ilgums ir 3 sekundes. Struktūras var būt atšķirīgas, un to daudzveidībai nav robežu. Viena vai vairākas struktūras var kļūt par treniņstruktūrām (T); tās savukārt rada atsevišķu struktūru apvienošanās nosacījumus.

Treniņstruktūru (T) atlase balstīta uz mūzikas teorijas atziņām par skaņaugsstuma un ritma raksturiezīmēm, kā arī neiropsiholoģijā

bāzētām atziņām par skaņaustuma un ritma struktūru uztveres un kognitīvās apstrādes īpatnībām. Konkrētās treniņprogrammai izraudzītās treniņstruktūras parādītas 1. attēlā.

Pitch 1		Pitch 2		Pitch 3	
Rhythm 1	□   □   □   □	Rhythm 2	□   □   □   □	Rhythm 3	□   □   □   □

1. attēls. Skaņaustuma (*Pitch*) un ritma (*Rhythm*) treniņstruktūras (T)

Vairāku struktūru virknējums ir pamatā struktūrfāzei (SF). Savukārt treniņstruktūru un struktūrfāžu izklāsts veido t. s. pirmo līmeni. Atkarībā no struktūrfāžu piepildījuma – garuma, treniņstruktūru un citu struktūru attiecībām, tajās ietvertu elementu līdzības pakāpes u. tml. – SF tiek iedalītas trīs struktūrgrupās (A, B un C).

Treniņstruktūrām vistuvākās ir A struktūrgrupas struktūrfāzes – tās veidojas kā treniņstruktūru organisks turpinājums. Lai arī A grupas struktūras ir radniecīgas treniņstruktūrām, tomēr tajās nav iekļautas pašas treniņstruktūras (2. attēls).

The image shows two musical staves. The top staff contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Below the notes are four 'S' markers with dotted lines extending to the right. The bottom staff contains a similar sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Below the notes are four 'S' markers with dotted lines extending to the right.

2. attēls. A grupas struktūrfāze (SF7)

Struktūrfāzēm kļūstot izvērstākām, parādās tendence attālināties no treniņstruktūrām – A struktūrgrupa transformējas B struktūrgrupā. Jaunās struktūrfāzes kļūst apjomīgākas un brīvākas. Līdzība ar treniņstruktūrām tiek saglabāta tikai intonatīvā vai ritma zīmējuma pamatkontūras līmenī. Vienlaikus B struktūrgrupa saglabā A struktūrgrupas iesākto principu – vienā struktūrfāzē ietvert struktūru, kas līdzīga treniņstruktūrai, taču nav tai identiska. B struktūrgrupa attīsta šo principu tālāk – struktūrfāzes iekļauj ne tikai treniņstruktūrām līdzīgas uzbūves, bet arī treniņstruktūrām identiskas struktūras.

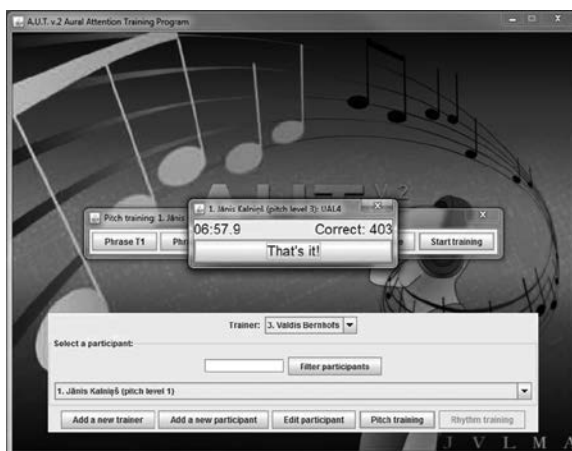
Jaunas prasības uztverei izvērza C struktūrgrupa. Tās pamatā ir vairāku struktūru apvienojums ar akustiskiem ietekmes faktoriem (AF). C struktūrgrupa vērsta uz atteikšanos no treniņstruktūrām svešiem struktūrelementiem, vienlaikus piedāvājot uztverei jaunu akustisko papildslāni. Ņemot vērā uztveres īpatnības, par o t r o l ī m e n i tiek uzskatīts ne tikai papildus skaņu fons vai trokšņi, bet arī dinamikas gradācija, skaņas atbalss efekti un tembru maiņas – visa veida akustiskie t. s. traucējošie faktori, kas ietekmē gan uztveri, gan audiālo uzmanību.

Skaņaugstuma un ritma struktūrsistēmas veidotas pēc līdzīgiem principiem. Atbilstoši ritma struktūru uztveres īpatnībām (Krumhansl 2000), šai apakšsistēmai ir pievienots vēl papildus struktūrkomponents – pulss (P), un pieņemts, ka viena pulsa vienība atbilst vienai sestdaļai no LI. Ritma struktūrfāzēm nav noteikta skaņaugstuma – struktūrelementi ir tembrāli identiski.

## 2.2. Audiālās uzmanības treniņprogramma AUT

Balstoties uz jaunradītās skaņaugstuma un ritma struktūrsistēmas teorētisko modeli, tika izveidota audiālās uzmanības treniņprogrammas (AUT) datorversija. Tās pamatuzdevums ir trenēt dzirdes uzmanību, šai nolūkā aktivizējot īslaicīgās atmiņas procesus skaņaugstuma vai ritma struktūru uztverei un atšķiršanai. Treniņprogramma ietver skaņaugstuma un ritma struktūru atšķiršanas uzdevumus, un tā veidota pēc pakāpenības principa: uzdevumos noteiktā secībā iekļauta daudzveidīga akustiskā informācija, piesaistīts papildus skaņu fons (AF) un pakāpeniski palielināts vingrinājumu izpildes laiks (no 5 līdz 10 minūtēm). Viena līdz trīs treniņstruktūras, atbilstoši grūtības pakāpei, ar neregulāriem atkātojumiem gan atsevišķi, gan struktūrfāžu ietvaros tiek izklāstītas desmit treniņuzdevumos, kas pētījumā nosaukti par uzmanības attīstības līmeņiem (ATL).

Datorprogramma veidota uz *Java* platformas (3. attēls).



3. attēls. AUT lietotāja saskarne

Kā redzams attēlā, datorprogrammai piešķirts īpašs vizuālais dizains. Visiem izvades datiem ir augsta koda kvalitāte. Ar treniņprogrammas palīdzību var reģistrēt uzmanības sistēmas komponentus: uzmanības aktivizēšanās reakcijas, kā arī uzmanības noturīgumu, reaģējot uz standarta un atšķirīgajām skaņaugstuma un ritma struktūrām. Datorprogramma automātiski reģistrē un grupē visus ievades datus, sniedzot iespēju detalizēti analizēt skaņaugstuma un ritma parametru iespējamo mijiedarbi ar dzirdes uzmanības sistēmas komponentiem.

### 2.3. AUT treniņprogrammas efektivitātes pētījums

Metode un dalībnieki. Izvirzot hipotēzi par strukturēta skaņaugstuma un ritma treniņa būtisku ietekmi uz dzirdes uzmanību 7–8 gadus veciem mūzikas skolas audzēkņiem, tika veikts pētījums. Tajā piedalījās 85 respondenti (N=85). 80% respondentu pētījuma sākumā bija 7 gadus veci, 20% respondentu bija 8 gadi. No visiem respondentiem 35 bija zēni (41,2%), bet 50 – meitenes (58,8%). Pētījuma ietvaros tika izveidotas trīs randomizētas grupas: skaņaugstuma grupa (n=30), ritma grupa (n=30) un kontroles grupa (n=25). Visi respondenti pētījuma norises laikā turpināja ierasto mūzikas mācību procesu, bet divu – eksperimenta – grupu respondentiem bija iespēja papildus mūzikas nodarbībām apgūt arī dzirdes uzmanības treniņu.

Pētījums noritēja trīs posmos sešu mēnešu gaitā. Pirmajā un trešajā posmā notika dzirdes uzmanības komponentu mērījumi visās trīs pētījuma grupās. Otrajā posmā divas pētījuma grupas apguva jaunizveidoto treniņprogrammu AUT (individuāls treniņš divreiz nedēļā, apgūstot 10 ATL).

Dzirdes uzmanības mērījumiem izmantots standartizēts instruments – Vācijā izveidotais *Dzirdes un dalītās uzmanības testēšanas instruments* jeb *AUDIVA, ADT 3000, 42*. AUDIVA tests ir neverbāls instruments, paredzēts bērniem vecumā no 4 līdz 8 gadiem. Ar AUDIVA 42. versijas izmantojumu tika veikti dzirdes uzmanības mērījumi pētījuma sākumā un beigās, nosakot četrus dzirdes uzmanības komponentus:

- nomoda stāvokli (*alertness*),
- fokusētās jeb selektīvās uzmanības stāvokli,
- uzmanības noturīgumu jeb uzmanības vigilanci,
- dalīto uzmanību, kas tiek mērīta, testa izpildes gaitā iekļaujot papildus vizuālu kairinājumu (lampa aparātā).

### 2.4. Pētījuma rezultāti

#### 2.4.1. Jaunizveidotās programmas efektivitātes mērījums

Pētījuma rezultāti sasaucas ar citu autoru atziņām (Biederman 2005; Nagui 2009) par uzmanības problemātiku skolā un norāda uz ievērojamām dzirdes uzmanības gradāciju atšķirībām gan vienas grupas, gan vienas mācību iestādes ietvaros. Rezultāti apstiprina arī iepriekš izvirzīto apgalvojumu: nav tiešas saiknes starp bērna muzikālo apdāvinātību un uzmanību. Arī 7–8 gadus veciem bērniem, kuri ikdienā apgūst mūzikas mācību priekšmetus, vērojamas būtiskas atšķirības uzmanības aktivitātē, noturībā un sadalījumā.

Tika konstatēts, ka strukturēts skaņaugstuma un ritma treniņš spēcīgi ietekmē audiālo uzmanību 7–8 gadus veciem bērniem – mūzikas skolu audzēkņiem. Izteiktas atšķirības pētījuma beigās novērotas

starp eksperimenta grupām un kontroles grupu. Skaņaugstuma grupai pētījuma beigās bija nozīmīgi uzlabojies reakcijas ātrums uz relevanto akustisko kairinātāju ( $p=,005$ ). Maksimāli būtiski uzlabojušies rādītāji, kas raksturo ritma grupas respondentu dzirdes uzmanības precizitāti ( $p=,000$ ) un dzirdes uzmanības noturīgumu ( $p=,001$ ). Abas eksperimenta grupas, atšķirībā no kontroles grupas, atkārtotajā mērījumā uzrādījušas būtiskus līdz maksimāli būtiskus uzlabojumus divos kritērijos: dzirdes uzmanības aktivitātē un dzirdes uzmanības noturīgumā.

Atkārtota dzirdes uzmanības mērījuma rezultāti norāda uz vērā ņemamām atšķirībām starp eksperimenta (skaņaugstuma un ritma) grupām gandrīz visu selektīvās uzmanības noturīguma pazīmju ietvaros. Ritma grupas respondentu rezultāti, kas raksturo selektīvās uzmanības noturīgumu, pētījuma beigās būtiski pozitīvi atšķirās no skaņaugstuma grupas respondentu rādītājiem (Manna-Vitnija tests,  $p=,036$ ). Dažādi bija arī abu eksperimenta grupu efektivitātes mērījuma rādītāji (Kohena efektivitātes koeficients  $d$ ). Vidējs efekts ( $d>50$ ) un liels efekts, kas saistīts ar mazāku ignorēto akustisko relevanto kairinājumu skaitu ( $d=,97$ ), raksturo ritma grupas respondentu rādītājus uzmanības aktivitātes un selektīvās uzmanības noturīguma komponentos, savukārt skaņaugstuma grupa uzrāda vidēju efektu ( $d=,64$ ) tikai uzmanības aktivitātes rādītājā.

Vilkoksona testa rezultāti atkārtotajā mērījumā parādīja būtiskas līdz maksimāli būtiskas izmaiņas vienīgi grupās, kuras piedalījās dzirdes uzmanības treniņā. Vienlaikus arī šeit vērojamas atšķirības starp eksperimenta grupām: summārie rezultatīvie rādītāji bija augstāki grupai, kura piedalījās ritma treniņprogrammā – grupas rezultatīvie rādītāji pētījuma beigās maksimāli būtiski uzlabojušies visās ar selektīvās uzmanības noturīgumu saistītajās pazīmēs ( $p=,000$ ). Skaņaugstuma grupas respondenti pētījuma beigās uzrādīja būtiski atšķirīgus rezultātus uzmanības aktivitātes un selektīvās uzmanības noturīguma komponentos ( $p<,01$ ).

Par eksperimenta grupu atšķirībām salīdzinājumā ar kontroles grupu liecina efektivitātes mērījuma rezultāti (Kohena efektivitātes koeficients  $d$ ). Abās eksperimenta grupās, atšķirībā no kontroles grupas, pētījuma beigās novērots vidējs un liels efekts. Liels efekts raksturo skaņaugstuma grupas dzirdes uzmanības reakcijas laiku un reakcijas atbildes precizitāti: skaņaugstuma grupas respondenti treniņa rezultātā uzrādīja īsāku reaģēšanas laiku ( $d=,81$ ) un lielāku izpildes precizitāti ( $d=,94$ ). Tāpat liels efekts raksturo ritma grupas uzmanības aktivitāti ( $d=,81$ ) un selektīvās uzmanības noturīgumu ( $d=,81$ ) – treniņa rezultātā ritma grupas respondenti uzrādīja augstāku atbildes precizitāti un izteiktāku atbildes reakcijas vienmērību. Vidējs efekts raksturo ritma grupas uzmanības aktivitāti ( $d=,59$ ). Liels un vidējs efekts raksturo abu, arī treniņprogrammā iekļauto dzirdes uzmanības kritēriju (uzmanības aktivitātes un selektīvās uzmanības noturīguma) pazīmes.

Treniņā iesaistītajās grupās pētījuma beigās tika novērota būtiska dzirdes uzmanības komponentu mijiedarbe, kas nebija vērojama kontroles grupas dalībnieku rezultātos. Skaņaugstuma grupas rezultāti norāda uz reakciju precizitātes un samazināta reaģēšanas laika korelāciju un raksturo uzmanības aktivitātes kritērija pozitīvās izmaiņas (Pīrsona pāru korelācijas analīze,  $r=-,361$ ,  $p=,05$ ). Saikne starp relevanto audiālo atbilžu precizitāti un absolūto relevanto audiālo atbilžu skaitu ( $r=,466$ ,  $p=,01$ ) norāda uz mijiedarbi starp darba precizitāti un kvantitatīvo rādītāju – pareizo atbilžu skaitu. Sakarības starp relevanto audiālo atbilžu precizitāti un absolūto irrelevantu audiālo atbilžu skaitu ( $r=,557$ ,  $p=,001$ ) raksturo darba izpildes vienmērību. Vienmērīgāks darbs savukārt negatīvi mijiedarbojas ar pareizo atbilžu skaitu ( $r=-,466$ ,  $p=,01$ ). Tas ļauj secināt, ka skaņaugstuma grupas respondentu darbs treniņa rezultātā kļuvis vienmērīgāks, taču to raksturo lēnāks izpildes temps. Ritma grupā novērota pozitīva saikne gan starp audiālo un vizuālo atbilžu precizitāti ( $r=,40$ ,  $p=,028$ ), gan vizuālo atbilžu precizitāti un audiālo kļūdu skaitu. Var secināt, ka, samazinoties audiālo kļūdu skaitam, palielinās arī dalītās uzmanības precizitāte (korelācijas analīzē – samazināts laika diapazons vizuālo atbilžu reakcijām,  $r=,42$ ,  $p=,021$ ). Treniņā iesaistīto grupu dalībnieku sniegumam pētījuma beigās raksturīga līdzīga pazīmju mijiedarbe, šai gadījumā starp dzirdes uzmanības aktivitātes un selektīvās dzirdes uzmanības noturīguma kritērijiem, taču atšķirīgi ir gan pazīmju pāri, gan šo pāru savstarpējās atkarības būtiskums. Tas norāda uz divu dažādu mūzikas parametru – skaņaugstuma un ritma – iekļāvumu vienotā dzirdes uzmanības treniņā un raksturo šo parametru atšķirīgās attiecības ar dzirdes uzmanības komponentiem.

Pētījuma beigās uzmanības treniņam pakļauto uzmanības komponentu pazīmes izteikti slāņojas vienkopus: samazinoties kļūdu skaitam, ne vien pieaug pareizo atbilžu skaits, bet arī samazinās laika diapazons, kas raksturo atbildes reakciju uz relevanto akustisko kairinājumu. Faktoranalīzes rezultāti norāda uz līdzīgiem pazīmju slāņojumiem eksperimenta grupās: pētījuma beigās abās eksperimenta grupās nav novērota uzmanības sadalījuma tipisko pazīmju slāņošanās viena faktora ietvaros. Kontroles grupā savukārt mijiedarbojas pazīmes, kas raksturo gan audiālo, gan vizuālo uzmanību. Dzirdes uzmanības aktivitāti un selektīvās dzirdes uzmanības noturīguma pazīmju līdzīga slāņošanās abās eksperimenta grupās norāda uz dzirdes uzmanības treniņa ietekmi.

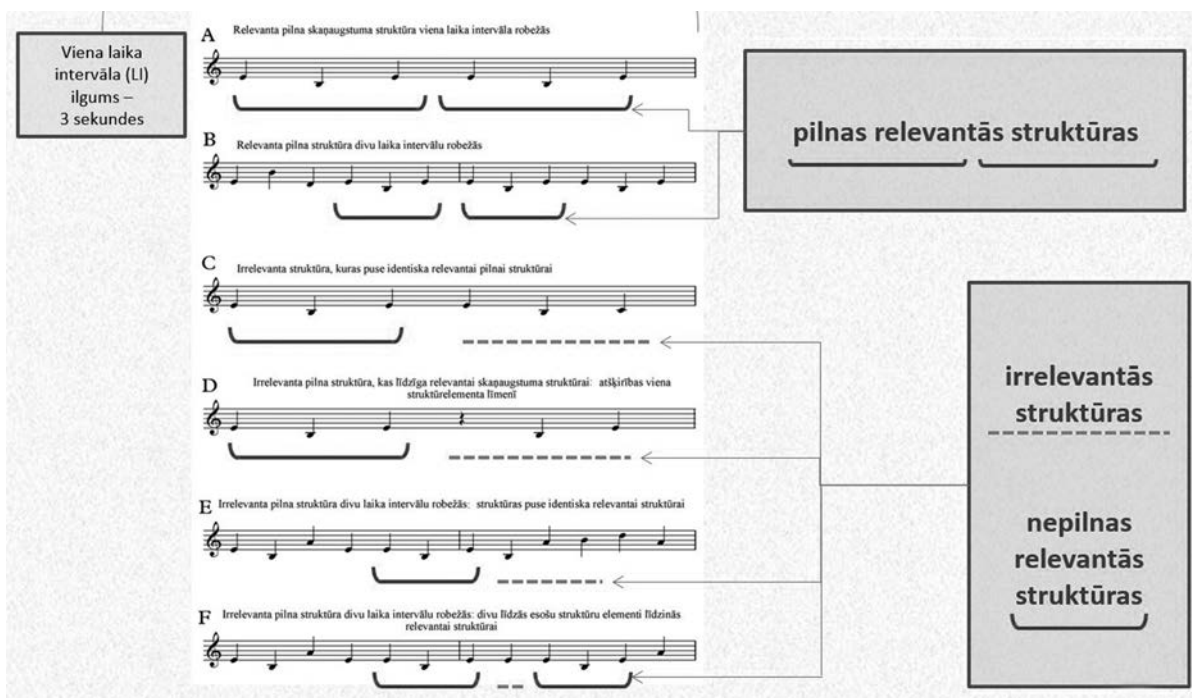
#### 2.4.2. Mūzikas parametru un uzmanības komponentu mijiedarbe

Treniņprogrammas AUT visu desmit līmeņu izpildes laikā iegūti vērtīgi un apjomīgi rezultāti, kuru apstrāde un analīze tiks



veikta turpmākajā izpētes posmā. Datu analīzei kopumā pakļauti 27 685 ieraksti elektroniskajā žurnālā. Šo rezultātu analīze sniegs atziņas par atsevišķu skaņaugsstuma un ritma struktūrsistēmas komponentu saikni ar dzirdes uzmanības procesiem – reakcijas ātruma izmaiņām (ms), neievērotās akustiskās informācijas izplatības tendencēm (kļūdām), informācijas apjoma un pulsa nozīmi akustiskās informācijas uztveres procesā, atsevišķu satūra elementu ietekmi uz dzirdes uzmanības procesiem.

Elektroniskā žurnāla ierakstus veido respondentu atbildes uz relevantajiem un irrelevantajiem kairinājumiem (4. attēls). Par relevantu struktūru tiek uzskatīta tā informācijas daļa (T struktūra vai vairākas T struktūras), kuru respondents iepriekš apguvis un kura viņam treniņa ietvaros bija jāatpazīst. Akustiskā materiāla izklāstā nebija iekļauti metriskie akcenti – respondentam treniņmateriāls tika piedāvāts kā gara skaņaugsstumu vai ritma vienību virkne. Ņemot vērā uzmanības aktivizācijas cikliskumu, akustiskās informācijas izklāsts tika klasificēts divos veidos: struktūra iekļaujas vai neiekļaujas vienā laika intervālā (attēlā laika intervālus atdala taktssvītras). T. s. pilnās relevantās struktūras tika ietvertas vienā laika intervālā (3 sekundes) vai arī sadalītas starp diviem laika intervāliem, kur viena struktūras daļa ir pirmā laika intervāla noslēgumā, bet otra – nākamā intervāla sākumā. Šāda pieeja ļauj izteikt hipotētisku apgalvojumu par metra un iekšējā pulsa nozīmi uzmanības komponentu aktivizēšanā.



4. attēls. Relevantās un irrelevantās struktūras

Salīdzinot respondentu atbildes uz skaņaugstuma un ritma relevantajām struktūrām viena vai divu laika intervālu robežās, tika novērotas būtiskas atšķirības tieši ritma grupā. Relevantās struktūras, ja to noslēgums bija nākamā laika intervāla sākumā, tika atpazītas īsākā laikā (5. attēls) nekā tādas pašas struktūras viena laika intervāla ietvaros. Tas norāda uz uzmanības aktivizācijas periodiskumu un iekšējā pulsa lomu uzmanības sistēmas komponentu aktivizācijā. Ritma struktūru atpazīšana, iespējams, norisinās gan ar iekšējās, gan ārējās<sup>1</sup> pulsācijas palīdzību, un šādu pulsāciju aktivizē akustisks notikums noteiktā laikposmā. Skaņaugstuma struktūras turpretim tiek salīdzinātas ar tonālās atmiņas palīdzību, tādēļ laika aspektam atpazīšanas procesā ir mazāka nozīme.

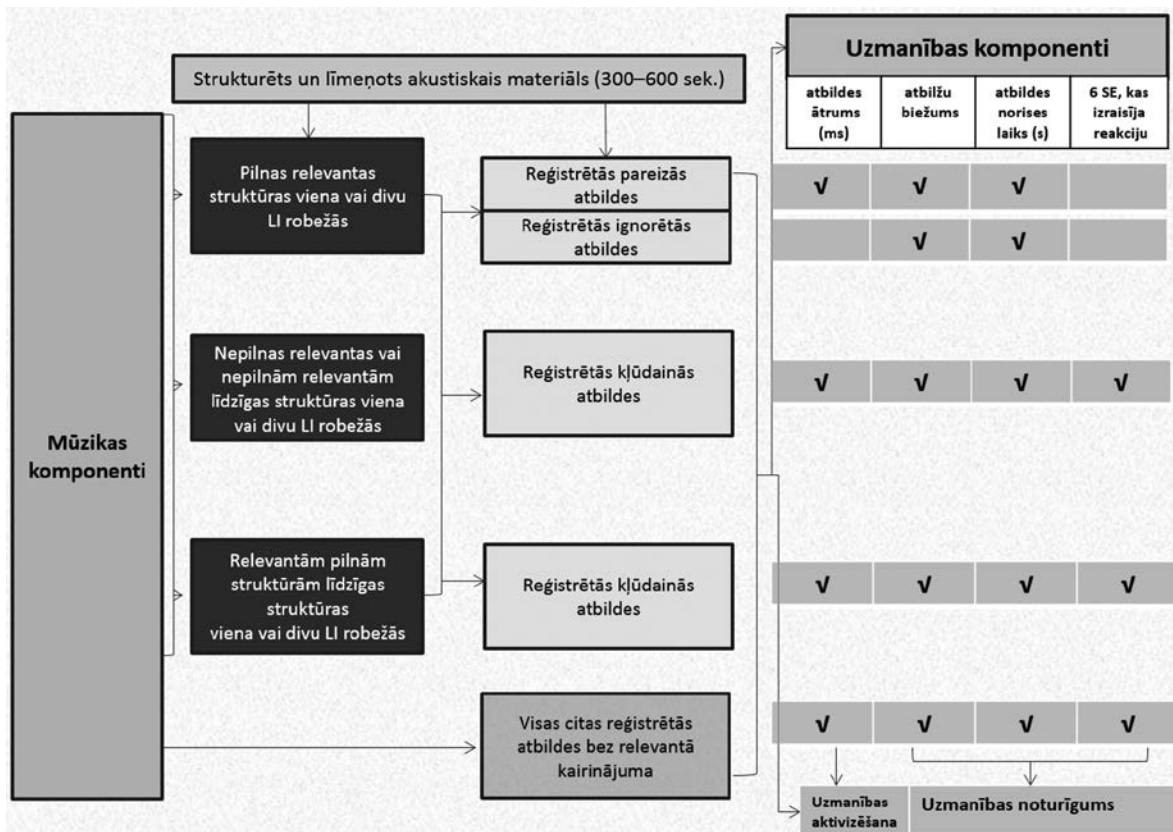
<sup>1</sup> Ritma struktūru atpazīšanai treniņā tika iekļauts papildus komponents – pulss.

	SKAŅAUGSTUMS		RITMS	
	skaitis	reaģēšanas laiks (ms)	skaitis	reaģēšanas laiks (ms)
Relevantās struktūras, ja to sākums sakrīt ar laika intervāla sākumu (3 sekundes)	6148	574 (SD=129)	4219	478 (SD=156)
Relevantās struktūras, ja to noslēgums ir nākamā laika intervāla sākumā	3699	575 (SD=125)	953	466 (SD=173)

5. attēls. Reaģēšanas laiks (milisekundēs) uz skaņaugstuma un ritma relevantajām struktūrām viena (6148 skaņaugstumi un 4219 ritma struktūras) vai divu (3699 skaņaugstumi un 953 ritma struktūras) laika intervālu robežās. SD raksturo standartnovirzi<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Standartnovirze ir lielums, kas parāda, cik precīzas ir atbildes un cik plašā diapazonā tās atkāpjas no vidējās vērtības (vidējā aritmētiskā). Mazāka standartnovirzes absolūtā vērtība norāda uz lielāku precizitāti darba izpildes periodā. Lielāka standartnovirzes absolūtā vērtība norāda uz plašāku atbildes reakcijas laika diapazonu un raksturo atbilžu nevienmērību.

Līmeņotā treniņa laikā tika reģistrētas respondentu atbildes ne tikai uz relevantajām struktūrām viena vai divu laika intervālu robežās, bet arī visas pārējās atbildes uz nepilnām relevantajām struktūrām (viena daļa atbilst relevantajai struktūrai, bet otra ir atšķirīga), relevantai struktūrai līdzīgajām frāzēm – struktūrām, kas no T struktūrām atšķiras ar vienu elementu (piemēram, ar pauzi). Akustiskais materiāls tika sagrupēts pēc līdzības ar atpazīšanai pakļautajām T struktūrām. Respondentu atbildes tika iedalītas pareizajās un kļūdainajās. Papildus tika reģistrētas arī ignorētās atbildes, kā arī atbildes bez kairinājuma (visas pārējās kļūdainās atbildes) (6. attēls). Atbildes vai kļūdu reģistrēšanas laikā tika fiksēts atbildes ātrums (izteikts milisekundēs), atbilžu biežums – pareizo un kļūdaino atbilžu skaits, notikuma norises laiks, kas raksturo uzmanības noturīgumu, kā arī seši iepriekšējie komponenti (notikuma vienības) pirms respondenta pareizās vai kļūdainās atbildes. Šāda pieeja ļauj mērīt akustiska materiāla saikni ar uzmanības sistēmas komponentiem – aktivizāciju (reakcijas ātrums), noturīgumu (kļūdaino atbilžu izplatība), izpildes funkciju (pareizo un kļūdaino atbilžu proporcija), kā arī izvirzīt pieņēmumu par akustiskā materiāla satura lomu uzmanības spēju veicināšanā.



6. attēls. Mūzikas un uzmanības komponentu mijiedarbes shēma

### 3. Noslēgums

Literatūras avotos gūtās atziņas par aktivizētas dzirdes uzmanības lomu kognitīvo procesu nodrošinājumā radušas apstiprinājumu arī praktiskā pētījumā – labas dzirdes uzmanības spējas ir nepieciešamas, lai reaģētu uz akustiskiem kairinājumiem, spētu relevantus strukturētus kairinājumus atšķirt citu – irrelevantu – kairinājumu vidū. Labas uzmanības spējas bieži vien ir priekšnoteikums mācību uzsākšanai skolā. Vienlaikus nākas secināt, ka uzmanības spējas, uzsākot mācības skolā, vēl nav stabilizējušās. Mūzikas izglītības nodarbību primārais mērķis nav uzmanības spēju attīstība. To pierāda arī šī pētījuma analīzes rezultāti – arī 7–8 gadus veciem bērniem, kuri ikdienā apgūst mūzikas mācību priekšmetus, vērojamas būtiskas atšķirības uzmanības aktivitātē, noturībā un sadalījumā. Izveidojot teoriju – vienotu sistēmu skaņaustuma un ritma parametriem, tika radīta atbilstoša platforma atsevišķu struktūrsistēmas komponentu sasaistei ar dzirdes uzmanības procesiem un šīs mijiedarbes komponentu iekļāvumam dzirdes treniņa modelī. Izveidojot modeli – dzirdes uzmanības treniņprogrammu ar diviem patstāvīgiem (skaņaustuma un ritma) atzariem, bija iespējams atsevišķi pētīt skaņaustuma un ritma parametru ietekmi uz dzirdes uzmanības sistēmas funkcijām, kā arī veikt līdzību un atšķirību analīzi.

Gan uzmanības, gan mūzikas procesu salīdzinājuma pirmie rezultāti norāda uz būtiskām uzmanības sistēmas komponentu aktivizācijas atšķirībām saiknē ar piedāvātā akustiskā materiāla saturu.

Empīriskā pētījuma rezultāti apstiprina pētniecības praksē zināmo atziņu par pirmsuzmanību kā individualizētu procesu – atšķirīga ir gan indivīda uzmanības aktivizācijas pakāpe, gan uzmanības noturīgums, reaģējot uz akustisku informāciju. Uzmanības aktivizācijas mērījumi pētījuma sākumā un beigās norāda uz būtiskām atšķirībām starp respondentiem kā vienas grupas ietvaros, tā vairāku grupu salīdzinājumā. Reakcijas ātrumu uz akustisku kairinājumu raksturo plaša rezultātu amplitūda arī vienas grupas ietvaros. Pedagogam tas sniedz iespēju apzināties vienas grupas vai klases respondentu uztveres un uzmanības procesu neviendabību un rosina veidot atšķirīgas pieejas dzirdes uzmanības procesu attīstīšanai.

Strukturēta skaņaugstuma un ritma informācija aktivizē uzmanības sistēmu, taču atšķirīgs ir šīs aktivizācijas un noturīguma efekts. To pierāda dažādie efekta analīzes rezultāti abās eksperimenta – skaņaugstuma un ritma – grupās. Iespējamais skaidrojums rodams pētnieciskās literatūras atziņās: mūzikas skaņaugstuma un ritma parametriem ir ne tikai atšķirīga kognitīvās apstrādes lokalizācija smadzeņu garozā un citās smadzeņu struktūrās, bet tie izraisa arī atšķirīgus efektus jau agrīnās uzmanības aktivizēšanās procesā (Altenmüller et al. 2000; Zatorre 2007).

Treniņprogrammas efektivitātes analīzes rezultāti apliecina svarīgāko dzirdes uzmanības komponentu (aktivizēšanās un modrības funkcijas) elastību strukturēta un līmeņota akustiskā treniņa laikā. Šo vērojumu pamato abu eksperimenta grupu atkārtotā mērījuma rezultāti, kas uzrāda būtiskus līdz maksimāli būtiskus uzlabojumus divos kritērijos: dzirdes uzmanības aktivitātē un dzirdes uzmanības noturīgumā.

Līmeņotas datorizētas dzirdes uzmanības treniņprogrammas lietojums praksē paver iespēju jauna veida efektīvam dzirdes uzmanības treniņam gan skolā, gan mūzikas psiholoģijas un terapijas praksē.

Pētījumā gūtās atziņas un rezultāti piedāvā daudz plašākas analīzes iespējas.

Kā zināms, uzmanība ir cieši saistīta ar atmiņu. Zinātnieki norāda, ka liela nozīme informācijas aprites procesā ir īslaicīgajai atmiņai, kuru mēdz dēvēt par atmiņas taku (*memory trace*). Vairāki pētnieki izceļ īpašu dzirdes sensorās atmiņas veidu – t. s. *echo* jeb *atbals* atmiņu (īslaicīgās sensorās dzirdes atmiņas komponents, kas ļauj kopēt neliela apjoma informāciju un neilgu laika sprīdi paturēt to atmiņā) (Näätänen et al. 2011). Tādēļ būtu svarīgi izpētes procesā uzmanību saistīt arī ar atmiņas procesiem.

Sistemātiska pieeja treniņprogrammas izveidei sniedz iespēju diskutēt par dzirdes uzmanības treniņprogrammas elastīgas pielāgošanas iespējām, iekļaujot to dažāda tipa un veida izglītības iestāžu pedagogu un psihologu darbā.

## THE INTERACTION BETWEEN AURAL ATTENTION COMPONENTS AND MUSIC PARAMETERS BY USING THE COMPUTERIZED TRAINING PROGRAM *AUT*

**Valdis Bernhofs**

### **Summary**

Attention, being a precondition for any cognitive process, has always been of the utmost importance for teachers. Teachers who work with musically gifted children also face problems with insufficient concentration, and an inability to listen attentively.

The research is based on conclusions about aural attention processes, the role of music parameters in the activation of the attention system's functions, as well as the cognitive processing of acoustic information as a result of structured training. During the research a system of structures was created and it included two music parameters – pitch and rhythm. This system serves as a basis for its computerized model – the training program *AUT*.

By including the standardized aural attention test *AUDIVA*, research measuring the effectiveness of the newly-created *AUT* program was conducted. The participants of the research were children between the ages of 7 and 8 (N=85) – pupils at a school where they were learning music-related subjects in-depth. Three groups were created: pitch (n=30), rhythm (n=30), and a control group (n=25).

The research concludes that in 7 and 8 year old children who study music-related subjects, significant differences can be observed in the activity, persistence and distribution of attention. Structured pitch and rhythm training activates the attention system, but the effect of this activation and persistence differs. This has been confirmed by the differences revealed in the analysis of the effect in both experiment groups. The results of the training program's effectiveness analysis point to flexibility in the most important aural attention components – activation and alertness functions – during structured and level-based acoustic training. Structured pitch and rhythm information activates the attention system, however, the activation and persistence of this effect differs. This has been proven by the disparate results of the effect's analysis in both the pitch and rhythm groups. A possible explanation, obtained from literature, could be that pitch and rhythm parameters not only have a discrepant localisation of cognitive processing in the

cerebral cortex and other brain structures, but they also cause discrepant effects in the process of early attention activation.

It can be concluded, that the knowledge and results gained by undertaking and completing the research offer much broader possibilities for future analyses. The research of the newly-created training tool's effectiveness is based on results which were obtained with the help of the standardised tool AUDIVA. However, during the execution of all 10 levels of the training program AUT, massive amounts of valuable results were obtained. The results of this analysis will provide the ability to obtain knowledge on the effectiveness of separate levels of the newly-created training programme, and the connections separate components of the system of pitch and rhythm structures have with both aural attention and aural memory processes. Continued research, using the current results' base, will offer the chance to discuss the inclusion of an aural attention training programme, either as its full version or separate modules, in the routines of pedagogues and psychologists in a wide variety and different types of educational establishments.

*Keywords:* Aural attention training, pitch and rhythm structures, AUT program.

158

### **Literatūra**

Altenmüller, Eckart, Maria Schuppert, Helen Kuck, Marc Bangert & Michael Grossbach (2000). Neuronale Grundlagen der Verarbeitung musikalischer Zeitstrukturen. In: Katharina Müller & Gisa Aschersleber (Hrsg). *Rhythmus. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Bern: Huber, S. 59–76

Altenmüller, Eckart, & Gary E. McPherson (2007). Motor learning and instrumental training. In: Wilfried Gruhn & Frances Rauscher (ed.). *Neurosciences in Music Pedagogy*. New York: Nova Science Publishers, pp. 121–142

Beutel, Manfred E., Peggy Klockenbrink, Jörg Wiltink, Sylvia Dietrich, R. Thiede, Jin Fan & Michael I. Posner (2005). Aufmerksamkeit und exekutive Funktionen bei Patienten mit Adipostas per magna. *Der Nervenarzt* 77, S. 1323–1331

Biederman, Joseph (2005). Attention-deficit/hyperactivity disorder: A selective overview. *Biological Psychiatry* 57, pp. 1215–1220

Birbaumer, Niels, & Robert F. Schmidt (1996). *Biopsychologie*. Berlin: Springer Verlag

Сенова, Валерия = Валерия Ценова (ред., 2007). *Теория современной композиции* [Laikmetīgās kompozīcijas teorija]. Москва: Музыка

- Cusack, Rhodri, John Deeks, Genevieve Aikman & Robert P. Carlyon (2004). Effects of location, frequency region, and time course of selective attention on auditory scene analysis. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance* 30 (4), pp. 643–656
- Fujioka, Takako, Laurel J. Trainor, Bernhard Ross, Ryusuke Kakigi & Christo Pantev (2004). Musical training enhances automatic encoding of melodic contour and interval structure. *Journal of Cognitive Neuroscience* 16, pp. 1010–1021
- Gottselig, Julie Marie, Daniel Brandeis, Gilberte Hofer-Tinguely, Alexander A. Borbély & Peter Achermann (2004). Human central auditory plasticity associated with tone sequence learning. *Learning and Memory* 11, pp. 162–171
- Koelsch, Stefan, Tobias Grossmann, Thomas C. Gunter, Anja Hahne, Erich Schröger & Angela D. Friederici (2003). Children processing music: Electric brain responses reveal musical competence and gender differences. *Journal of Cognitive Neuroscience* 15 (5), pp. 683–693
- Krumhansl, Carol L. (2000). Rhythm and pitch in music cognition. *Psychological Bulletin* 126 (1), pp. 159–179
- Lappe, Claudia, Laurel J. Trainor, Sybille C. Herholz & Christo Pantev (2011). Cortical plasticity induced by short-term multimodal musical rhythm training. *PloS ONE* 6 (6), pp. 1–8
- Luck, Steven J., & Shaun P. Vecera (2002). Attention: From paradigms to mechanisms. In: Steven Yantis (ed.). *Stevens' Handbook of Experimental Psychology. Sensation and Perception*. New York: Wiley, pp. 235–286
- Mathys, Christoph, Psyche Loui, Xin Zheng & Gottfried Schlaug (2010). Non-invasive brain stimulation applied to Heschl's gyrus modulates pitch discrimination. *Frontiers in Psychology* 1, pp. 193
- McDermott, Josh H., & Andrew J. Oxenham (2008). Music perception, pitch, and the auditory system. *Current Opinion in Neurobiology* 18, pp. 1–12
- Näätänen, Risto, Petri Paavilainen & Kalevi Reinikainen (1989). Do event-related potentials to infrequent decrements in duration of auditory stimuli demonstrate a memory trace in man? *Neuroscience Letters* 107, pp. 347–352
- Näätänen, Risto, Petri Paavilainen, Teemu Rinne & Kimmo Alho (2007). The mismatch negativity (MMN) in basic research of central auditory processing: A review. *Clinical Neurophysiology* 118, pp. 2544–2590

Nääätänen, Risto, Teija Kujala & Istwán Winkler (2011). Auditory processing that leads to conscious preception: A unique window to central auditory processing opened by the mismatch negativity and related responses. *Psychophysiology* 48, pp. 4–22

Nagui, Hanna (2009). Attention Deficit Disorder (ADD). Attention Deficit Hyperactive Disorder (ADHD). Is it a product of our modern lifestyles? *American Journal of Clinical Medicine* 6 (4), pp. 22–31

Neumann, Odman, A.H.C. van der Heijden, & D. Alan Allport (1986). Visual selective attention: Introductory remarks. *Psychological Research* 48, pp. 1985–1988

Parsons, Lawrence M. (2007). Exploring the functional neuroanatomy of music performance, perception, and comprehension. In: Isabelle Peretz & Robert J. Zatorre (ed.). *The Cognitive Neuroscience of Music*. New York: Oxford University Press, pp. 211–231

Plahl, Christine, & Hedwig Koch-Temming (Hrsg., 2005). *Musiktherapie mit Kindern. Grundlagen – Methoden – Praxisfelder*. Bern: Huber

Posner, Michael I. (ed., 2004). *Cognitive Neuroscience of Attention*. New York: The Guilford Press, pp. 3–12

Posner, Michael I., & Steven E. Petersen (1990). The attention system of the human brain. *Annual Review of Neuroscience* 13, pp. 25–42

Poulin-Charronnat, Bénédicte, Emmanuel Bigand & Stefan Koelsch (2006). Processing of musical syntax tonic versus subdominant: An event-related potential study. *Journal of Cognitive Neuroscience* 18 (9), pp. 1545–1554

Raz, Amir, & Jason Buhle (2006). Typologies of attentional networks. *Nature Reviews Neuroscience* 7 (5), pp. 367–379

Rohling, Martin L., Mark E. Faust, Brenda L. Beverly & George Demakis (2009). Effectiveness of cognitive rehabilitation following acquired brain injury: A meta-analytic re-examination of Cicerone et al.'s (2000, 2005) systematic reviews. *Neuropsychology* 23, pp. 20–39

Ruggles, Dorea, & Barbara Shinn-Cunningham (2010). Spatial selective auditory attention in the presence of reverberant energy: Individual differences in normal-hearing listeners. *Journal of the Association for Research in Otolaryngology* 12, pp. 395–405

Stoffer, Thomas H. (2005). Aufmerksamkeitsprozesse beim Musikhören: Wissensunabhängige und wissensabhängige Selektionsprozesse. In: Thomas H. Stoffer & Rolf Oerter (Hrsg.). *Allgemeine Musikpsychologie*. Göttingen: Hogrefe, S. 591–592



- Sussman, Elyse S., Walter Ritter & Herbert G. Vaughan (1998). Attention affects the organization of auditory input associated with the mismatch negativity system. *Brain Research* 789, pp. 130–138
- Valmaggia, Lucia Rita, Theo K. Bouman & Laura Schuurman (2007). Attention training with auditory hallucinations: A case study. *Cognitive and Behavioral Practice* 14, pp. 127–133
- Wacongne, Catherine, Jean-Pierre Changeux & Stanislas Dehaene (2012). A neuronal model of predictive coding accounting for the mismatch negativity. *The Journal of Neuroscience* 32 (11), pp. 3665–3678
- Winkler, István (2007). Interpreting the mismatch negativity. *Journal of Psychophysiology* 21 (3/4), pp. 147–163
- Zatorre, Robert J. (2007). Neural specializations for tonal processing. In: Isabelle Peretz & Robert J. Zatorre (ed.). *The Cognitive Neuroscience of Music*. New York: Oxford University Press, pp. 231–246

# ATSKAŅOTĀJMĀKSLAS TEORIJA

## INTONĀCIJAS DINAMIKA ATSKAŅOTĀJMĀKSLĀ

### MIKROHROMATISKO SKAŅAUGSTUMU PRECIZITĀTES PĒTĪJUMS ĢERĢA LIGETI ALTA SONĀTES *HORA LUNGĀ* INTERPRETĀCIJĀS

Karlīna Īvāne

#### 1. Ievads

Aktuāla problēma ikvienam atskaņotājmāksliniekam, kas pievērsies nefiksēta skaņojuma instrumenta spēlei vai dziedāšanai, ir intonācija<sup>1</sup>. Sengrieķu filozofs Pitagors (ap 570–500 p. m. ē.) teicās atklājis Visuma harmonijas likumus intervālos, ko var izteikt kā vienkāršu skaitļu attiecības<sup>2</sup>, savukārt vācu vijolnieks un pedagogs Luijs Špors (1784–1859) savā vijoļspēles metodikai veltītajā darbā *Violinschule (Vijoles skola, 1832)* norāda, ka ar jēdzienu „tīra intonācija” jāsaprot „vienīgā mūsdienu mūzikā pastāvošā” – vienmērīgi temperētā skaņojuma sistēma<sup>3</sup> (Spohr 1832: 3). Mūsdienās turpretim, pateicoties senās mūzikas atdzimšanas kustībai 20. gadsimta 70. gados, kas nozīmēja arī rūpīgu baroka laika mūziķu traktātu analīzi, nereti vērojama dabiskās intonācijas sistēmas<sup>4</sup> savveida *pielūgsme* (skat., piemēram, Duffin 2007). Tomēr katrai no šīm sistēmām ir savi trūkumi, un ideāls skaņojums dabā nav iespējams<sup>5</sup>. Virkne mūsdienu pedagogu, piemēram, vācu flautiste un mūzikas teorētiķe Dorisa Gellere (Geller 1997) un čellists, mūzikas pedagogs Gerhards Mantelis (Mantel 2005), iesaka skaņojumu dažādību izmantot savā labā, veidojot skaņdarba intonatīvo interpretāciju. Līdzīgu domu paudis kataloņu čellists Pablo Kasalss (*Pablo Casals, 1876–1973*): viņš uzskatījis, ka 50% atskaņotājmākslinieka dramatiskā spēka slēpjas izteiksmīgā intonācijā, ar to saprotot skaņaugstuma pielāgošanu mūzikas kontekstam (O'Malley 1983; skat. arī Blum 1977). 19. gadsimta beigās, izmantojot piemērotu aparatūru un ieskaņojumus, radās iespēja noteikt, kāda tā vai cita mūziķa sniegumā ir intonācijas precizitāte un skaņaugstumu atbilstība kādai no teorētisku aprakstītajām skaņojuma sistēmām. Intonācijas pētījumos iegūto rezultātu kopainu visprecīzāk varētu formulēt, izmantojot poļu zinātnieces Janīnas Fikas piedāvāto apzīmējumu: viņa norāda, ka atskaņotājmākslā dominējošais ir intonācijas dinamiskais modelis (Fyk 1995: 18).

Lai gan interpreta intonācijas precizitātei pēdējo apmēram 100 gadu laikā veltīts plašs pētījumu klāsts, pārsvarā tikuši analizēti skaņaugstumi kompozīcijās, kas paredzētas izpildījumam standarta jeb vienmērīgi temperētā skaņojumā. Nesalīdzināmi mazāk ir izziņāta intonācijas precizitāte mikrohromatiskās mūzikas kontekstā, un

<sup>1</sup> Ar intonāciju šajā rakstā tiek saprasts veids, kā mūziķis, spēlējot instrumentu vai dziedot, atklāj skaņaugstumu akustisko un māksliniecisko precizitāti. Skat.: Douglas Leedy & Bruce Haynes. Intonation. *Grove Music Online. Oxford Music Online* (URL: [www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/53762](http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/53762); pēdējoreiz atvērts 2014. gada 8. augustā).

<sup>2</sup> Pitagors, eksperimentējot ar monohorda stīgām, konstatēja, ka divi skaņaugstumi saskan vislabāk, ja to attiecības ir 2:1 (oktāva), 3:2 (kvinta) vai 4:3 (kvarta). T. s. Pitagora skaņojums veidots, balstoties uz šiem akustiski precīzajiem intervāliem (Vogel 1975: 12).

<sup>3</sup> Vienmērīgi temperētā skaņojumā, ko izmantojam kā standartu mūsdienās, oktāva sadalīta 12 vienādos pustoņos, no kuriem katrs ir 100 centus liels (Jedrzejewski 2002: 48–49).

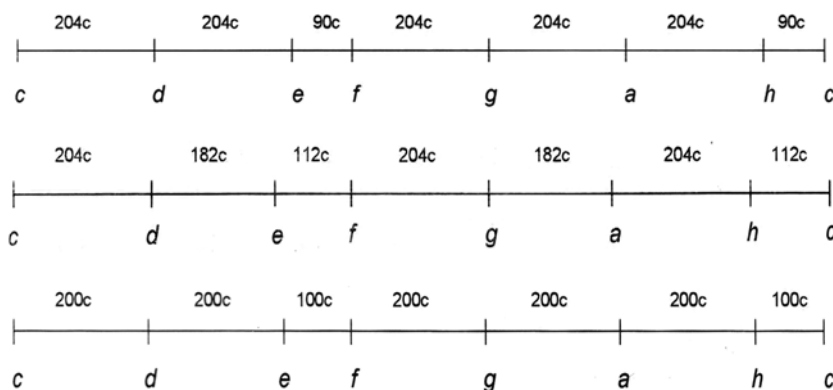
<sup>4</sup> Šis skaņojums balstās uz virsskaņu rindu, t. i., katram dabiskā skaņojuma intervālam ir kopīgas virsskaņas.

<sup>5</sup> Pitagora un dabiskais skaņojums veido nenoslēgtu kvintu apli, apgrūtinot modulēšanu uz citām tonalitātēm, savukārt vienmērīgi temperētā skaņojumā, kura priekšrocība ir noslēgts kvintu aplis (un tāpat brīvas iespējas modulēt uz jebkādu tonalitāti), visi intervāli, izņemot oktāvu, ir akustiski neprecīzi (Geller 1997: 22–26).

attiecībā uz šo jomu aktuāls ir jautājums: vai arī mikrochromatisko skaņaugstumu interpretācijā pastāv intonācijas dinamika, un kā tieši tā izpaužas? Cenšoties sniegt kaut daļēju atbildi, šajā rakstā iepazīstināšu ar intonācijas pētniecībā jau gūtajām atziņām, kā arī ar savu empīrisko pētījumu par mikrochromatismu atskaņojuma precizitāti Ģerģa Ligeti (*Geörgy Ligeti*, 1923–2006) sonātes altam solo *Hora lungă* otrajā daļā.

## 2. Ieskats intonācijas izpētei veltīto pētījumu atziņās

Empīriskajos pētījumos līdz šim aplūkoti dažādi intonācijas aspekti: sākot no atskaņojuma atbilstības kādam teorētiski formulētam (t. i., uz noteiktu standartu orientētam) skaņojumam (Pitagora, dabiskajam vai vienmērīgi temperētajam – skat. 1. attēlu) un beidzot ar dažādu blakus faktoru – piemēram, tembra, vibrato, harmoniskā konteksta u. c. – ietekmi.



1. attēls. Dabiskā, Pitagora un vienmērīgi temperēta skaņojuma skaitlisko attiecību salīdzinājums centos<sup>6</sup> (Geller 1997: 50, 54, 56)

Jau intonācijas empīrisko pētījumu sākumposmā, kā atzīmē Fika, vērojamas divas atšķirīgas pieejas (Fyk 1995: 90). Pirmo pārstāv virkne ASV pētnieku (Small 1937; Greene 1937; Shackford 1961; u. c.), kuri cenšas noskaidrot, kādā matemātiskā skaņojumā mūziķi spēlē vai dzied. Otru pieeju demonstrē atsevišķi krievu pētnieki ar mūzikas akustiķi Nikolaju Garbuzovu (Garbuzov 1948) priekšgalā, meklējot atbildi uz jautājumu – kāpēc atskaņojumā rodas atkāpes no standarta skaņojuma? Piemēram, Garbuzovs salīdzina intonāciju vijolnieku Dāvida Oistraha (*David Oistrakh*), Jefrema Cimbalista (*Efrem Zimbalist*) un Mišas Elmana (*Mischa Elman*) spēlē – Johana Sebastiāna Baha/Augusta Vilhelmi<sup>7</sup> *Ārijas uz sol stīgas* pirmo 12 taktu ieskaņojumos – un apstiprina amerikāņu pētnieku konstatēto: jā, mūziķi nespēlē nevienā no standarta sistēmām (Fyk 1995: 93). Tomēr, atšķirībā no amerikāņu kolēģiem, Garbuzovs saista tendenci šauros intervālus sašaurināt, plašos – paplašināt nevis ar centieniem spēlēt Pitagora skaņojumā<sup>8</sup>, bet gan ar vijolnieku vēlmi katram intervālam piešķirt individualitāti

<sup>6</sup> Cents – mērvienība, ko izmanto mūzikas intervālu lieluma raksturošanai. Vienmērīgi temperēta skaņojumā oktāva ir sadalīta 12 vienādos (100 centus lielos) pustoņos.

<sup>7</sup> Augusts Vilhelmi (*August Wilhelm*, 1845–1908) aranžējis vijolei un klavierēm Baha Āriju no Trešās orķestra svītas.

<sup>8</sup> Pitagora skaņojumam raksturīgi ļoti šauri pustoņi un plašas tercas.

(Garbuzov 1948: 66–67). Atskaņotājmākslā reāli pastāvošo skaņojumu, kas atšķiras no dažādām teorētisku formulētām sistēmām, šis autors piedāvā saukt par „zonu skaņojumu” (Garbuzov 1948: 67). Savukārt Fika izskaidro atkāpes no standarta kā māksliniecisku efektu jeb kā pierādījumu radošai intonācijai (Fyk 1995: 93).

Radošās intonācijas izpausmju meklējumiem pievērsušies arī vairāki pētnieki jau pēc Fikas. Piemēram, Birmingemas konservatorijas profesors Pīters Džonsons nolēmis pārbaudīt, vai čellists Kasals patiesi spēlējis atbilstoši paša postulētajiem principiem: kāpjošu ievadskaņu paaugstināt, krītošu – pazemināt<sup>9</sup> (Johnson 1999). Frekvenču analīze apstiprināja, ka čellista vārdi tik tiešām atbilst praksei. Taču to, ka apgalvotais ne vienmēr sakrīt ar darbiem, parādīja Eitana Ornoja pētījums. Viņš noteica intervālu izmērus vairākos t. s. vēsturiski informēto atskaņotājmākslinieku ieskaņojumos, vēlēdamies pārlicināties, ka intonācija patiešām tikusi veidota saskaņā ar mūziķu minētajiem, baroka laika muzicēšanas praksei atbilstošajiem dabiskās intonācijas principiem<sup>10</sup> – ievadskaņas izpildīt zemāk, savukārt tercās – šaurāk nekā temperētā skaņojumā<sup>11</sup>. Šie apgalvojumi izrādījās patiesi tikai 57% gadījumu (Ornoy 2008).

Apkopojot intonācijas pētniecībā gūtos rezultātus, izkristalizējas galvenās atziņas par intonēšanas specifiku atskaņojumā:

- intonācija atskaņojumā neatbilst nevienai no teorētiski formulētajām skaņojuma sistēmām – ne dabiskajai, ne Pitagora, ne vienmērīgi temperētajai (Greene 1937 u. c.);
- intonācija atskaņojumā ir vistuvākā vienmērīgi temperētas intonācijas standartam (Kopiez 2003 u. c.);
- vienlaikus tomēr izteikta ir tendence dziedāt vai spēlēt augstāk par vienmērīgi temperētās intonācijas (Small 1937; Kantorski 1986; Kopiez 2003; Cummings 2007) un pat par Pitagora skaņojuma (Salzberg 1980) standartu;
- tendence spēlēt un dziedāt augstāk par vienmērīgas temperācijas standartu parādās, tikai sākot ar 3. vai 4. apmācības gadu (Morrison 2000);
- pastāv tendence plašos intervālus paplašināt, šauros – sašaurināt (Small 1937; Greene 1937; Garbuzov 1948; Fyk 1995; Johnson 1999);
- intonācijas precizitāti var ietekmēt šādi faktori:
  - melodijas virziens (Madsen 1966; Duke 1985; Sogin 1989);
  - vibrato (Brown 1996);
  - lociņa spiediens (Fyk 1995);
  - reģistrs (Kantorski 1986);
  - instrumenta veids (Kantorski 1986);
  - solo vai ansambļa spēles konteksts (Small 1982; Duke 1985);

<sup>9</sup> Tādējādi, atkarībā no konteksta, var izveidoties liela atšķirība, piemēram, starp, dodīez un rebemol.

<sup>10</sup> Skat., piemēram: Pier Francesco Tosi, *Opinioni de' cantori antichi, e moderni* (1723); Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756).

<sup>11</sup> Dabiska terca – 386 centi, temperēta – 400 centi.

- harmonijas veids (Johnson 1999; Cummings 2007);
- mūziķu pieredze (Kopiez 2003);
- atskaņojuma temps (Shackford 1961; Cummings 2007).

Rezumējot jāpiekrīt Fikai, kura atskaņotājmākslas praksē neiespējamajam intonācijas statistiskajam modelim pretnostata dinamisko un atzīst: „Intonācijas dinamiskais modelis sagrauj skaisto mītu par nemainīgu, universālu precīzas intonācijas modeli, mītu par ideālo intonāciju“ (Fyk 1995: 223).

### 3. Mazāk pētīta joma – intonācija mikrohromatiskajā mūzikā

Iepriekšminētās atziņas saistītas ar mūziku, kas paredzēta izpildījumam standarta jeb vienmērīgi temperētā skaņojumā. Tomēr 20. gadsimtā sacerētas daudzas kompozīcijas, kurās ausij jau pierastais skaņējums bagātināts ar mikrohromatismiem, resp., vienmērīgi temperētajai sistēmai nepiederīgiem skaņaugstumiem<sup>12</sup>. Pagaidām ir maz mikrohromatiskās intonācijas pētījumu (tie izstrādāti galvenokārt vācvalodīgajās zemēs), un to rezultāti ir atšķirīgi, kā arī ne vienmēr skaidri norādītas pētniecības metodes. Ceturtdaļtoņiem veltīts pētījums iekļauts 1932. gadā tapušā disertācijā (Kreichgauer 1932) – autors salīdzinājis intonāciju mikrohromatiskās (ceturtdaļtoņu) gammās 15 dažādos atskaņojumos un konstatējis, ka intervālu izmērus raksturo lielākas atkāpes, nekā tas pierasts vienmērīgi temperētās mūzikas atskaņojumos. Arī pētot ceturtdaļtoņus dziedātā skaņdarbā, Pjēra Bulēza (*Pierre Boulez*, dz. 1925) *Le visage nuptial* (*Kāzu seja*), atklājās milzīgas atkāpes – lielākas par 100 centiem (Pakusa 1991). Savukārt, aplūkojot piecdaļtoņu interpretāciju Aloīza Hābas (*Alois Hába*, 1893–1973) 16. stīgu kvartetā, precizitāte izrādījās augstāka nekā vienmērīgi temperētas mūzikas atskaņojumā (Thies 2002). Trešdaļtoņu izpildījums pētīts saiknē ar Klauza Hūbera (*Klaus Huber*, dz. 1924) kompozīciju *...Plainte... (...Žēlabas...)* violai *d'amore*<sup>13</sup>; atkāpes no tiem, kā arī svārstību diapazons izrādījās lielāks, salīdzinot ar standarta (toņu un pustoņu) skaņaugstumu atkāpēm tās pašas kompozīcijas interpretācijās (Knipper 2013). Pētījuma autors Tils Knipers tādējādi atzinis, ka „mentālā priekšstata veidošana par precīzu intervāla skaņējumu saistīta ar ilgstošu mācīšanās procesu, ko ietekmē mūsu kultūrā dominējošais vienmērīgi temperētais skaņojums“ (Knipper 2013: 394).

Šie pētījumi ļauj secināt, ka arī mikrohromatismu atskaņojumā var runāt par intonācijas dinamisko modeli, tomēr vispārējās tendences vēl nav pietiekami apzinātas. Lai gūtu apstiprinājumu intonācijas dinamikai mikrohromatismu atskaņojumā, kā arī rastu jaunu informāciju par tās izpausmēm – atkāpju tendencēm un diapazonu – veicu empīrisku pētījumu.

<sup>12</sup> Amerikāņu džeza komponists Džo Maneri (*Joe Maneri*) uzsver: „Mikrohromatismi var sniegt mums melodijas – jaunas melodijas! Es uzskatu, ka mēs esam jaunā renesansē“. Skat.: Joe Maneri (2000). *What is Your Favorite Tuning System? Why?* (URL: <http://www.newmusicbox.org/articles/What-is-your-favorite-tuning-system-Why-Joe-Maneri-Composer-and-Saxophonist/>; pēdējoreiz atvērts 2014. gada 8. augustā).

<sup>13</sup> Nefiksēta skaņojuma stīgu locīnstruments, ko spēlē tāpat kā vijoli vai altu, atbalstot uz pleca. Knipera pētījumā runa ir par instrumentu, kuram ir 7 spēlējamās un 7 rezonējošās stīgas.

### 3.1. Metode

Mikrohromatismu atskaņojuma īpatnību pētniecībai izvēlējos Ligeti alta sonātes *Hora lungă* otro daļu, jo šī darba ieskaņojumu skaits (16) sniedz iespēju veikt plašāku analīzi, lai izzinātu mikrohromatismu atskaņojuma vispārējās tendences. Mazās oktāvas skaņu si jeb B3<sup>14</sup> (turpmāk tekstā B3↓) *Hora lungă* autors liek spēlēt par 49 centiem jeb aptuveni par ceturtdaļtoni zemāk (skat. 2. attēlu), tādējādi radot skaņaugsstumu, kas virsskaņu rindā<sup>15</sup> atbilst 11. virsskaņai, taču vienmērīgi temperētā skaņojumā neeksistē. Šajā kontekstā tā atrašanās vieta ir starp sibemol un si. Raksta turpinājumā B3, kas pazemināts tieši par 49 centiem, apzīmēts kā *s t a n d a r t s*, un tiks salīdzinātas šī skaņaugsstuma interpretācijas dažādu mākslinieku sniegumā.

<sup>14</sup> Šeit un turpmāk izmantoti Starptautiskajā skaņaugsstumu notācijā (*International pitch notation* jeb *IPN*) pieņemtie burtu apzīmējumi.

<sup>15</sup> Virsskaņu rinda ir akustisks fenomens, proti, ar pamatskaņu saistīta skaņu secība attiecībā 2:1 (oktāva), 3:2 (kvinta), 4:3 (kvarta), 5:4 (liela terca), 6:5 (maza terca), 7:6 un 8:7 (intervāli starp mazu tercu un veselu toni), 10:9 (sašaurināts vesels tonis) utt. (Duffin 2007: 21).

#### Lento rubato e molto dolente

2. attēls. Fragments no Ģerģa Ligeti *Hora lungă* altam solo (bultiņa zem nots B3 apzīmē pazeminājumu par 49 centiem)

Pētījumā izmantoti septiņi komerciāli pieejamie ieskaņojumi – Tabēas Cimmermanes (*Tabea Zimmermann*), Sūzanes van Elsas (*Susanne van Els*), Nobuko Imai (*Nobuko Imai*), Kimas Kaškašjanas (*Kim Kashkashian*), Lorenša Pouera (*Lawrence Power*), Ženevjēvas Stroseras (*Geneviève Strosser*) un Antuāna Tamestī (*Antoine Tamestit*) ieraksti. Savukārt no vietnes *YouTube* aizgūti seši koncertieskaņojumi – tos veikuši altisti Gārts Nokss (*Gart Knox*), Federiko Karrāro (*Federico Carraro*), Pemijs Pols (*Pemi Paull*), Dženifera Štumma (*Jennifer Stumm*), Šasta Ellenboga (*Shasta Ellenbogen*) un Sofija Hsiao (*Sofia Hsiao*). Vēl viens no *YouTube* ieskaņojumiem ir Paula Beketa (*Paul Beckett*) sniegums RNCM (*Royal Northern College of Music*) konkursa (2012) fināla kārtā, kurā viņš ieguva balvu par šīs Ligeti sonātes atskaņojumu. Vienam *YouTube* vietnē pieejamajam ieskaņojumam nav izdevies noskaidrot interpretu; šo altistu pētījumā apzīmēju kā „nezināmu”<sup>16</sup>. Kā sešpadsmito versiju pievienoju savu *Hora lungă* koncertizpildījumu<sup>17</sup>. Ieskaņojumi tapuši laikposmā no 1998. līdz 2013. gadam<sup>18</sup>.

Sešpadsmit *Hora lungă* audioversijas tika pārveidotas *wave* formātā un ielādētas frekvenču analīzes datorprogrammā *Praat*<sup>19</sup>. Katrā no ieskaņojumiem tika analizēti visi (22) mikrohromatiskie skaņaugsstumi, t. i., par 49 centiem jeb aptuveni par ceturtdaļtoni pazemināmie B3↓.

<sup>16</sup> URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IFPFNlxSV3U>; pēdējoreiz atvērts 2014. gada 15. augustā. Skanējuma kvalitāte vedina domāt, ka ieraksts veikts studijā.

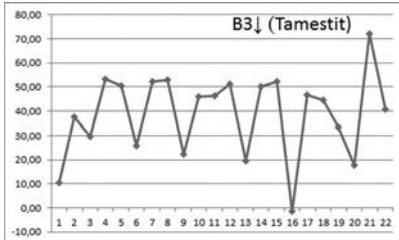
<sup>17</sup> Ieskaņojums tapis 2013. gada 22. decembrī Lēdmanes baznīcā. Sonāte *Hora lungă* tika atskaņota ar mērķi veikt pētījumu par mikrohromatismu uztveres specifiku. Eksperimenta norise un rezultāti sīkāk izklāstīti starptautiskās multidisciplinārās sociālo zinātņu un mākslas konferences *SGEM Conference on Arts, Performing Arts, Architecture and Design* (2014) rakstu krājumā (Ivane 2014).

<sup>18</sup> Pilnīgāku informāciju par aplūkotojiem ieskaņojumiem skat. šī pētījuma beigās, sadaļas *Literatūra un citi avoti* rubrikā *Analizētie skaņieraksti*.

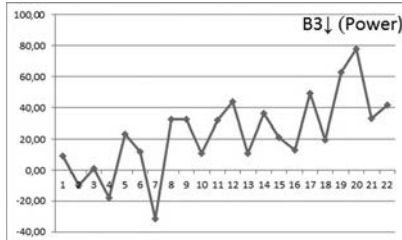
<sup>19</sup> Šo programmu 1995. gadā izveidoja holandiešu zinātnieki Pauls Bērsma (*Paul Boersma*) un Dāvids Vēniks (*David Weenik*) runas un fonētikas pētniecībai, un tā ir pieejama brīvai lietošanai tīmeklī.

### 3.2. Rezultāti

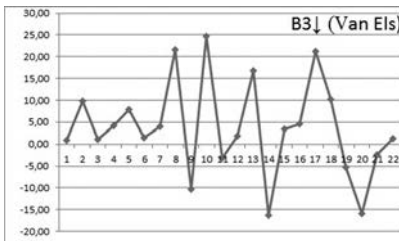
Skaņaugstuma B3↓ analīze 16 *Hora lungā* ieskaņojumos (22 skaņaugstumi katrā), līdzīgi iepriekšējiem pētījumiem, apstiprināja, ka intonācijas dinamika vērojama arī mikrohromatismu interpretācijā (skat. 3.–18. attēlu). Skaņaugstums B3↓ lielākoties neatbilda tā teorētiski precīzajam standartam un svārstījās arī viena ieskaņojuma ietvaros. Pārlicinoši izpaudās tendence spēlēt augstāk par standartu (skat. arī 19. attēlu).



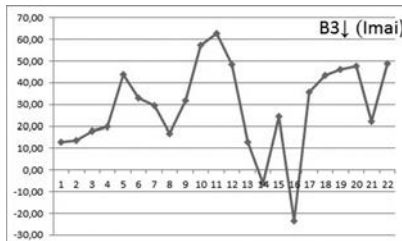
3. attēls. B3↓ Antuāna Tamestī ieskaņojumā



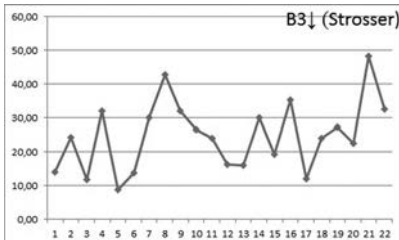
4. attēls. B3↓ Lorensa Pouera ieskaņojumā



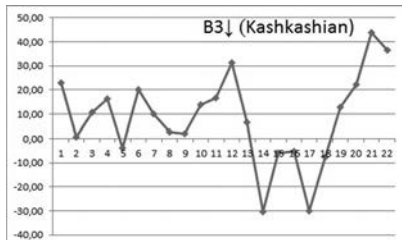
5. attēls. B3↓ Sūzanes van Elsas ieskaņojumā



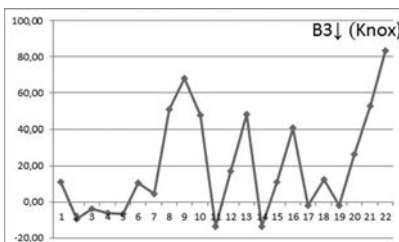
6. attēls. B3↓ Nobuko Imai ieskaņojumā



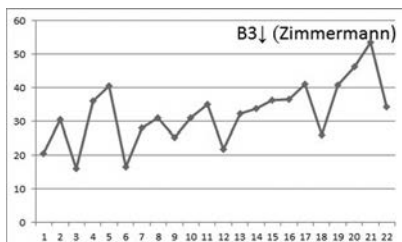
7. attēls. B3↓ Ženevjēvas Stroseras ieskaņojumā



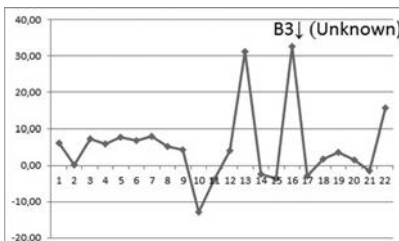
8. attēls. B3↓ Kimas Kaškašjanas ieskaņojumā



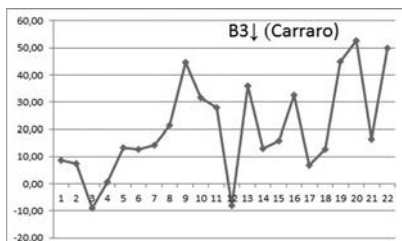
9. attēls. B3↓ Gārta Noksa ieskaņojumā



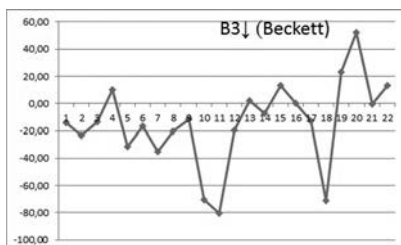
10. attēls. B3↓ Tabeas Cimmermanes ieskaņojumā



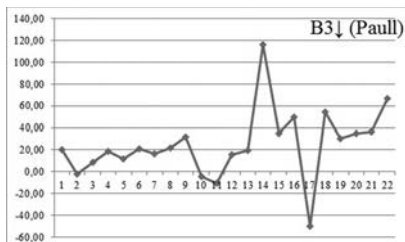
11. attēls. B3↓ nezināma altista ieskaņojumā



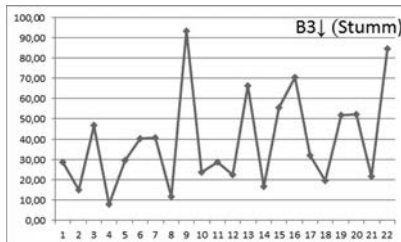
12. attēls. B3↓ Federiko Karrāro ieskaņojumā



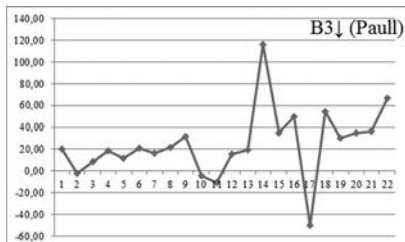
13. attēls. B3↓ Paula Beketa ieskaņojumā



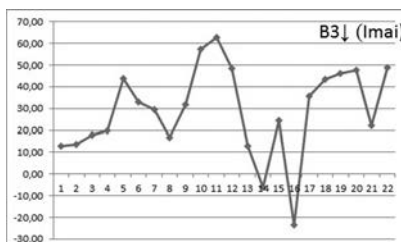
14. attēls. B3↓ Pemija Pola ieskaņojumā



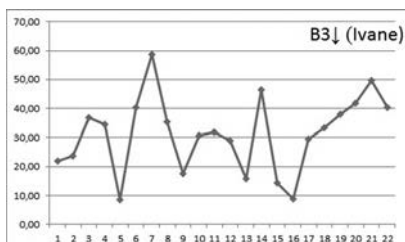
15. attēls. B3↓ Dženiferas Štummas ieskaņojumā



16. attēls. B3↓ Šastas Ellenbogenas ieskaņojumā

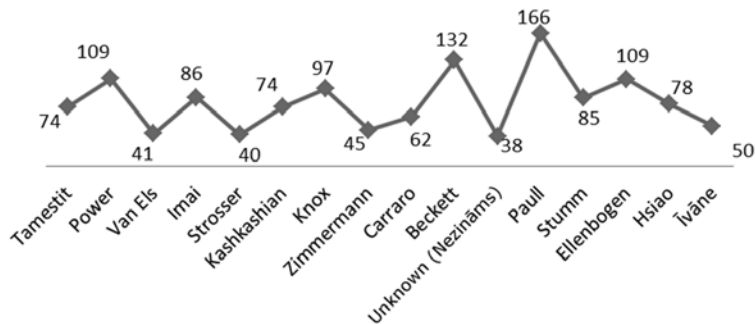


17. attēls. B3↓ Sofijas Hsiao ieskaņojumā



18. attēls. B3↓ Karļinas Īvānes ieskaņojumā

Skaņaugstuma B3↓ svārstību diapazons visos sešpadsmit ieskaņojumos ir samērā liels: 38–166 centi (skat. 19. attēlu). Šis pētījums tādējādi apstiprina arī citos mikrohromatiskās mūzikas pētījumos konstatēto (Kreichgauer 1932; Pakusa 1991; Knipper 2013).

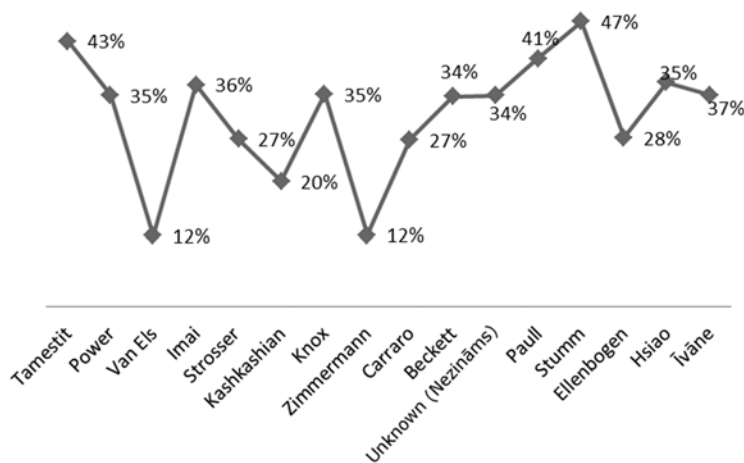
19. attēls. B3↓ svārstību diapazons centos *Hora lungā* ieskaņojumos

Atkāpes no standarta ieskaņojumos svārstās no 12 līdz 47 centiem (skat. 20. attēlu). Ja ņem vērā vairāku pētnieku ieteikumu kā atskaņojuma kļūdu noteikt atkāpi, sākot no 10 centiem (Shackford 1961: 47; Brown 1996: 176), var konstatēt, ka B3↓ visos ieskaņojumos atskaņots ar kļūdu. Vismazākā kļūda jeb 12 centu atkāpe ir divos



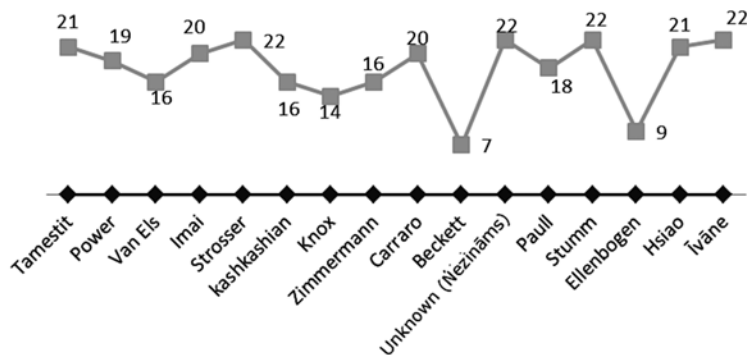
komerciāli pieejamajos ierakstos – van Elsas un Cimmermanes versijās. Tomēr tas neļauj pārsteidzīgi secināt, ka koncertierakstus raksturo izteiktākas kļūdas nekā studijas ieskaņojumos, jo viena no lielākajām kļūdām – 43 centi – sastopama tieši komerciāli pieejamā ierakstā, proti, Tamestī versijā. Drīzāk jāpieņem, ka Rietumu klasiskās mūzikas vidē izglītotiem atskaņotājmāksliniekiem varētu nesakrist viedokļi par pareizāko, precīzāko mikrohromatismu atskaņojuma veidu. Tas nebūt nav pārsteidzoši, ņemot vērā, ka liela daļa dzirdes treniņam paredzētā laika tradicionāli tiek pavadīta pie klavierēm, kurām šādi *starptoni* nemaz nav pieejami. Priekšstats par mikrohromatisma skanējumu jāizveido pašam mūziķim. Šajā gadījumā, resp., *Hora lungă* iestudēšanā, var palīdzēt arī virsskaņu rindas skanējums uz alta brīvās do stīgas, saklausot flažoletu starp sibemol un si<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> Tieši tā, *In between (Starpā)*, savu ceturtdaļtonos veidoto etiādi nr. 7 apzīmējis Gārts Nokss etižu krājumā *Viola Spaces, Contemporary Viola Studies*. Autors ievadā arī norāda, ka pirms spēles jāiztēlojas, kāds būtu skaņaugstums starp diviem klavieru taustiņiem (Knox 2009: 5).



20. attēls. Atkāpe no mikrohromatiskā B3♭ standarta 16 *Hora lungă* ieskaņojumos

Tendenci spēlēt augstāk par standartu konstatēju vairumā aplūkoto skaņierakstu, t. i., 14 ieskaņojumos. Četros no tiem tika paaugstināti visi 22 skaņaugstumi, divos – 21, vēl divos – 20, sešos – no 14 līdz 19 skaņaugstumiem, t. i., lielākā daļa (skat. 21. attēlu).



21. attēls. Paaugstinātu mikrohromatisko skaņaugstumu B3♭ skaits 16 ieskaņojumos

<sup>21</sup> Izņēmums ir četri ieskaņojumi (Strosera, nezināms interprets, Štumma, Īvāne), kuros skaņaugstumi tika vienīgi paaugstināti.

Vien divos ieskaņojumos (Beketa un Ellenbogenas) lielākā daļa skaņaugstumu tika intonēti zemāk par standartu. Lai arī tie abi ir koncertieskaņojumi, tomēr nav pamata domāt, ka šie mūziķi bijuši neprecīzāki. Tas būtu pretrunā kaut vai ar faktu, ka Beketa ieskaņojums ir viņa uzstāšanās RNCM (*Royal Northern College of Music*) konkursa finālā, kur mūziķis izcīnīja balvu tieši par Ligeti sonātes atskaņojumu. Turklāt arī vairumā pārējo ieskaņojumu<sup>21</sup> līdztekus tieci spēlēt augstāk par standartu var konstatēt no viena līdz astoņiem pazeminātiem skaņaugstumiem. Jo īpaši tas attiecas uz komerciāli pieejamajiem ierakstiem, kuru tapšanā piedalījies ne tikai mūziķis, bet arī skaņu inženieris; varētu pieņemt, ka estētiski pieņemama abiem šķitusi novirze gan lejup, gan augšup.

#### 4. Secinājumi

Mikrohromatismu atskaņojuma precizitātes pētījums Ligeti *Hora lungă* otrās daļas 16 ieskaņojumos apstiprināja, ka arī mikrohromatismu interpretācijai raksturīgs intonācijas dinamiskais modelis. Atšķirības skaņaugstumu intonēšanā bija vērojamas, ne vien salīdzinot dažādus ierakstus, bet arī viena mākslinieka sniegtā dažādos sonātes posmos. Tas dod pamatu turpināt pētniecību, aplūkojot atkāpes no standarta saiknē ar intonāciju kā mākslinieciskās izteiksmes līdzekli. Analīze apliecināja, ka mikrohromatiskās mūzikas izpildījumā var konstatēt jau citu skaņojumu kontekstā aprakstītu tendenci – spēlēt augstāk par standartu. Ieskaņojumi ar pretēju tendenci (no tiem viens atskaņojums konkursa finālā), kā arī salīdzinoši liels zemāk par standartu intonētu skaņaugstumu skaits (līdzās augstāk intonētajiem) studijas ierakstos tomēr nesniedz skaidru atbildi, kura no tendencēm raksturo mūziķu priekšstatus par mikrohromatismu precīzāko atskaņojumu. Drīzāk jāsecina, ka viena un tā paša mikrohromatisma (šai gadījumā, par ceturtdaļtoni pazemināta skaņaugstuma) interpretācijas pieļauj pietiekami lielu atšķirību diapazonu. Turpinot pētījumu, plānots noskaidrot, vai šādai intervālu izmēru mainībai ir vien gadījuma raksturs, vai arī to ietekmē citi faktori, piemēram, mūzikas konteksts (atrašanās kāpjošā vai krītošā melodijā), forma (atrašanās formas sākuma, vidus vai noslēguma posmos) un atskaņojuma temps.

# THE DYNAMIC MODEL OF INTONATION: A STUDY OF MICROTONAL INTONATION IN PERFORMANCES OF THE SONATA *HORA LUNGĂ* FOR VIOLA SOLO BY GEORGY LIGETI

Karlina Īvāne

## Summary

Intonation is one of the most important aspects of performance for singers and instrumentalists who play non-fixed pitch instruments. There are different mathematical systems of tunings – Pythagorean, just and equally tempered (which is now also a standard tuning). None of these systems are perfect, but all of them could be used, as some teachers and instrumentalists are suggesting, for different musical purposes.

At the end of the 19<sup>th</sup> century, it became possible to measure the precision of intonation in performances, using an appropriate apparatus. Since then we have gained much knowledge about the tendencies of intonation in performance. Now it is clear that no one plays or sings precisely in some mathematical system. There are always deviations from the target. It is, for instance, common to stretch larger intervals and contract intervals smaller than a fourth. Additionally, performers normally play higher than the equally tempered standard (but only after 3–4 years of musical training), however, the actual intonation seems to be more similar to equally tempered tuning than other systems.

Polish researcher Janina Fyk regarded these deviations from equal temperament and modifications in interval sizes as proof of creative intonation and as an important element of music expression and concluded that:

“This dynamic model of intonation explodes the beautiful myth about the unchanging, universal model of intonational correctness, the myth of ideal intonation” (Fyk 1995: 223).

Most intonation studies have been performed on music written for an equally tempered standard. Very little research has addressed microtonal intonation, and the results cannot give a definite answer regarding tendencies. However, it seems to be virtually clear that microtonal intonation has dynamics as well.

With the aim to confirm the fact of dynamics of microtonal intonation in performance and to gain deeper insights into its tendencies, I conducted a study. For my analysis, I chose Georgy Ligeti's *Hora lungă* for viola solo because there was a sufficient number of recordings in CD format and available on *YouTube* – a total of 16 recordings.

I analysed every B3↓ pitch (which means the pitch is lowered by 49 cents or approximately one quartertone) in each of the sixteen

performances, or twenty two pitches in each performance. I used the *Praat* software for frequency analysis.

The results confirmed that there are dynamics of intonation in the performance of microtonal music and that the range of deviation is quite large, also within one performance. It was possible to see the tendency to play higher than the target, like in standard equally tempered music. However, often within the same performance, including studio recordings, there were also pitches which were performed lower than the standard, thus it can be concluded that the acceptable range of variation of microtone is quite large for musicians. In my next study I plan to investigate whether the large variation of microtonal pitches in one performance is casual or is due to musical context, melody direction or tempo.

### **Literatūra un citi avoti**

#### 1. Literatūra un interneta resursi

Blums, David (1977). *Casals and the Art of Interpretation*. London: Heinemann

Brown, Rebekah Ann (1996). *Dynamics of Intonation in Performances by Artist Violinists*. Doctoral dissertation. Indiana University

Cummings, Cristopher Paul (2007). *The Effects of Instrument Type, Stimulus Timbre, and Harmonic Context on Tuning Accuracy*. Doctoral dissertation. University of Oregon

Duke, Robert A. (1985). Wind instrumentalists' intonational performance of selected musical intervals. *Journal of Research in Music Education* 33, pp. 101–111

Duffin, Ross W. (2007). *How Equal Temperament Ruined Harmony (and Why You Should Care)*. New York: W.W. Norton & Company

Fyk, Janina (1995). *Melodic Intonation: Psychoacoustics, and the Violin*. Zielona Gora: Organon

Garbuzov, Nikolai (1948) = Николай Гарбузов (1948). *Зонная природа звуковысотного слуха* [Skaņaugstumu dzirdes zonālais raksturs]. Москва-Ленинград: Издательство Академии наук СССР

Geller, Doris (1997). *Praktische Intonationslehre für Instrumentalisten und Sänger*. Kassel u. a.: Bärenreiter

Greene, Paul C. (1937). Violin intonation. *Journal of the Acoustic Society of America* 9, pp. 43–44

Ivane, Karlina (2014). Study of performance and perception of microintervals in Gyorgy Ligeti's *Hora lunga*. In: *Conference*

*Proceedings of SGEM Conference on Arts, Performing Arts, Architecture and Designe*. Sofia: STEF92 Technology Ltd, pp. 411–418

Jedrzejewski, Franck (2002). *Matematiques des systemes acoustiques*. Paris: L'Harmattan

Johnson, Peter (1999). Intonation and interpretation in string quartet performance: The case of the flat leading note. *ICMPC 2000 Proceeding Paper* (URL: <http://www.escom.org/proceedings/ICMPC2000/Tue/Johnson.htm>; pēdējoreiz atvērts 2014. gada 1. decembrī)

Kantorski, Vincent J. (1986). String instrument intonation in upper and lower registers: The effects of accompaniment. *Journal of Research in Music Education* 34 (3), pp. 200–210

Knipper, Till (2013). Exploring microtonal performance of "...Plainte..." by Klaus Huber for viola d'amore in third-tone tuning. *Musicae Scientiae* 24, pp. 376–397

Knox, Gart (2009). *Viola Spaces. Contemporary Viola Studies*. Mainz: Schott

Kopiez, Reinhard (2003). Intonation of harmonic intervals: Adaptability of expert musicians to equal temperaments and just intonation. *Music Perception* 20 (4), pp. 383–410

Kreichgauer, Alfons (1932). *Ueber Maßbestimmungen freier Intonationen*. Berlin: Ebering

Leedy, Douglas, & Bruces Haynes. Intonation. *Grove Music Online. Oxford Music Online* (URL: [www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/53762](http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/53762); pēdējoreiz atvērts 2014. gada 8. augustā)

Madsen, Clifford K. (1966). The effect of scale direction on pitch acuity in solo vocal performance. *Journal of Research in Music Education* 14 (4), pp. 266–275

Maneri, Joe (2000). *What is Your Favorite Tuning System? Why?* (URL: <http://www.newmusicbox.org/articles/What-is-your-favorite-tuning-system-Why-Joe-Maneri-Composer-and-Saxophonist/>; pēdējoreiz atvērts 2014. gada 8. augustā)

Mantel, Gerhard (2002). *Intonation, Spielräume für Streicher*. Mainz [u. a.]: Schott

Morrison, Steven J. (2000). Effect of melodic context, tuning behaviors, and experience on the intonation accuracy of wind players. *Journal of Research in Music Education* 48 (1), pp. 39–51

Mozart, Leopold (1948). *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*. Translated by Editha Knocker. London: Oxford University Press

O'Malley, Pamela (1983). Cellist Pablo Casals on expressive intonation. *The Strad* (October) (URL: <http://www.thestrad.com/cpt-latests/cellist-pablo-casals-on-expressive-intonation/>); pēdējoreiz atvērts 2014. gada 8. augustā)

Ornoy, Eitan (2008). An empirical study of intonation in performances of J.S. Bach's Sarabandes: Temperament, 'melodic charge' and 'melodic intonation'. *Orbis Musicae* 14, pp. 37–76

Pakusa, Peter (1991). *Jenseits der zwölf Töne: Untersuchungen an neuerer Vokalmusik unter besonderer Berücksichtigung von Vierteltonkompositionen*. Hamburg: University of Hamburg

Salzberg, Rita S. (1980). The effects of visual stimulus and instruction on intonation accuracy of string instrumentalists. *Psychology of Music* 8, pp. 42–49

Shackford, Charles (1961). Some aspects of perception. Part I: Sizes of harmonic intervals in performance. *Journal of Music Theory* 5, pp. 162–202

Small, Arnold M. (1937). An objective analysis of artistic violin performance. In: Carl Emil Seashore (ed.). *University of Iowa Studies in the Psychology of Music IV*. Iowa City: University of Iowa, pp. 172–231

Small, Arnold M. (1982). The effect of a simultaneous melodic stimulus on harmony intonation of college singers. *Psychology of Music* 10 (2), pp. 18–25

Sogin, David W. (1989). An analysis of string instrumentalists' performed intonational adjustments within an ascending and descending pitch set. *Journal of Research in Music Education* 37, pp. 104–111

Spohr, Louis (1832). *Violinschule*. Wien: Tobias Haslinger

Thies, Wolfgang (2002). Intonationsspielräume in der Darbietung eines Streichquartetts: Messungen an Mikrotonmusik. In: Christoph-Hellmut Mahling und Kristina Pfarr. *Aspekte historischer und systematischer Musikforschung: Zur Symphonie im 19. Jahrhundert, zu Fragen der Musiktheorie, der Wahrnehmung von Musik und Anderes*. Mainz: Are Edition, S. 543–549

Vogel, Martin (1975). *Die Lehre von den Tonbeziehungen*. Bonn/Bad Godesberg: Verlag für Systematische Musikwissenschaft GmbH

## 2. Analizētie skaņieraksti

- Beckett, Paul (2012). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=74Ay7zCfGJU>; pēdējoreiz atvērts 2014. gada 8. augustā
- Carraro, Federico (2011). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LP9vIfm5ro>; pēdējoreiz atvērts 2014. gada 8. augustā
- Ellenbogen, Sahsta (2010). <https://www.youtube.com/watch?v=8aCcf4k8c8w>; pēdējoreiz atvērts 2014. gada 8. augustā
- Els, Susanne van (2009). CD album *Ligeti, Lux Aeterna*. Harmonia Mundi: HMC 901985
- Hsiao, Sofia (1994). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=18EjGWB3TYE>; pēdējoreiz atvērts 2014. gada 8. augustā
- Imai, Nobuko (2012). CD album *Ligeti, 1948–2001: A Ligeti Odyssey*. BIS: BIS 1503
- Īvāne, Karlina (2013). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6w5xxqJxazA>; pēdējoreiz atvērts 2014. gada 8. augustā
- Kashkashian, Kim (2012). CD album *Kurtag & Ligeti Music for Viola*. ECM Records: ECM 2240
- Knox, Gart (2008). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Wg5aYmiOqNQ>; pēdējoreiz atvērts 2014. gada 8. augustā
- Nezināms (2011). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VmfOEKVGwhc>; pēdējoreiz atvērts 2014. gada 8. augustā
- Paull, Pemi (2008). URL: [https://www.youtube.com/watch?v=i48vJNWMA\\_4](https://www.youtube.com/watch?v=i48vJNWMA_4); pēdējoreiz atvērts 2014. gada 8. augustā
- Power, Lawrence (2001). CD album *Ligeti, Prokofiev, Roslavets, Takemitsu: Works for Viola*. Harmonia Mundi: HMN 911756
- Strosser, Geneviève (2011). CD album *Sonate pour alto*. Aeon: AECD 1100
- Stumm, Jennifer (2013). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=W0zwwRxLBjI>; pēdējoreiz atvērts 2014. gada 8. augustā
- Tamestit, Antoine (2006 & 2007). CD album *Bach/Ligeti/Chaconne*. Naïve: NAI 111
- Zimmermann, Tabea (1998). CD album *Geörgy Ligeti Edition*. Vol. 7. Sony Classical: 00000BZX7

## ĪSAS ZIŅAS PAR PUBLIKĀCIJU AUTORIEM

**Valdis Bernhofs** (1969) 1992. gadā beidzis JVLMA Kora diriģēšanas nodaļu (pedagogs Mendelis Bašs). Ieguvis maģistra grādu mūzikas terapijā (2006, Heidelbergas Sociālo zinātņu universitāte). 2011. gadā absolvējis JVLMA doktorantūru un 2013. gadā ieguvis *Dr. art.* grādu, aizstāvot disertāciju *Skaņaugstuma un ritma struktūras dzirdes uzmanības treniņam* (zinātniskā vadītāja prof. Ilma Grauzdiņa). Bijis mūzikas teorētisko priekšmetu skolotājs Emīla Dārziņa mūzikas vidusskolā (1989–2003), pasniedzējs Latvijas Kultūras akadēmijā (līdz 2013), Latvijas Kultūras koledžā (līdz 2014) un kora *Kamēr...* direktors (1991–2002). Šobrīd V. Bernhofs ir pedagogs JVLMA (kopš 2011; kopš 2014 docents) un Rīgas Doma kora skolā (kopš 1994; arī viens no skolas dibināšanas iniciatoriem). Pedagoģisko interešu lokā ir galvenokārt mūzikas psiholoģijas, dzirdes treniņa un solfedžo aspekti; vadījis šai tematikai veltītus seminārus un meistarklases Latvijā, Zviedrijā, Vācijā, Singapūrā un Indonēzijā. Izstrādājis digitālos mācību līdzekļus dzirdes uzmanības treniņam pamatskolā un intervālu treniņam vidusskolā.

No 2014. gada V. Bernhofs ir arī JVLMA Zinātniskās pētniecības centra pētnieks. Izstrādājis vairākas publikācijas, kurās pievērsies galvenokārt mūzikas psiholoģijai, t. sk. dzirdes uzmanības un uztveres traucējumiem, kā arī to novēršanas iespējām. Sadarbībā ar Heidelbergas Universitātes pētniekiem izstrādājis muzikalitātes indeksēšanas testu un šobrīd pētniecības projekta *Mūzika un smadzenes* ietvaros pēta dzirdes lauka atšķirības bērniem un jauniešiem ar uzmanības un mācīšanās traucējumiem.

e-pasts: valdis.bernhofs@jvlma.lv

**Ivars Bērziņš** (1954) 1978. gadā beidzis Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatorijas (tagadējās JVLMA) Kora diriģēšanas nodaļu (pedagoģe Ludmila Pismennaja). Absolvējis arī Ļeņingradas (tagadējās Sanktpēterburgas) Valsts konservatorijas aspirantūru kordiniģēšanas specialitātē (1985) un Hamburgas Mūzikas un teātra augstskolu kultūras menedžmenta specialitātē (1995). 2005. gadā Mīnsteres Universitātē ieguvis *Dr. phil.* grādu, aizstāvot disertāciju *Privatizācija kultūras jomā. Latvija ceļā no valsts aparāta uz brīvu kultūras sabiedrību* (vadītāja prof. Anete Cimmere/*Annette Zimmer*). Bijis savulaik plaši pazīstamā kamerkora, vairāku starptautisko konkursu laureāta *Sindi putnu dārzs* mākslinieciskais vadītājs (1986–1993) un Vispārējo latviešu Dziesmu svētku virsdiriģents (1990, 1993). Ieņēmis vairākus nozīmīgus administratīvus amatus, tai skaitā bijis LNO intendants (1994–1996). Ir ilggadējs Latvijas-Vācijas kultūras, izglītības un informācijas fonda valdes priekšsēdētājs (kopš 1998). Kopš 1997. gada I. Bērziņš ir Latvijas Kultūras akadēmijas kultūras menedžmenta pasniedzējs (kopš 2012 profesors). 1997. gadā viņš izveidojis šajā mācību



iestādē kultūras menedžmenta maģistrantūras programmu un vēlāk arī starptautisku apakšprogrammu, kas tiek īstenota sadarbībā ar Vāciju; kopš 2001. gada ir šīs apakšprogrammas direktors. Lasa vieslekcijas Latvijas, Polijas, Krievijas un Vācijas augstskolās. Arī zinātnisko interešu lokā ir galvenokārt kultūras menedžmenta problemātika; tai velūta monogrāfija (*Privatisierung im Kulturbereich. Lettland auf dem Wege vom Staatsapparat zur freien Kulturlandschaft*, 2007) un daudzi zinātniskie raksti.

e-pasts: ivarsberzins@web.de

**Mārtiņš Boiko** (1960) 1984. gadā ar izcilību beidzis Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatoriju (tagadējo JVLMA), izstrādādot diplomdarbu *Muzikālās racionalitātes jēdziens Makša Vēbera mūzikas socioloģijā* (zinātniskais vadītājs docents Dzintars Kļaviņš). 1995. gadā Hamburgas Universitātes Muzikoloģijas institūtā aizstāvējis disertāciju *Lietuviešu sutartines. Pētījums par Baltijas tautas mūziku* (vadītājs prof. Albrehts Šneiders/*Albrecht Schneider*), iegūstot *Dr. phil.* grādu. 1999. gadā saņēmis Aleksandra fon Humbolta fonda stipendiju; 1999.–2002. gadā studējis un veicis pētījumus Bambergas Universitātē, prof. Makša Pētera Baumaņa (*Max Peter Baumann*) vadītajā departamentā. Kopš 2004. gada M. Boiko ir muzikoloģijas profesors JVLMA, kopš 2008. gada – arī pētnieks šīs augstskolas Zinātniskās pētniecības centrā. 2004.–2011. gadā viņš bijis Komunikācijas studiju katedras vadītājs Rīgas Stradiņa universitātē. Pētnieciskās intereses ietver Baltijas tradicionālo mūziku, kā arī mūzikas antropoloģijas jautājumus. Zinātnisko darbu klāstā ir monogrāfija *Lietuviešu sutartines un to Baltijas konteksti* (2008), kā arī daudzi raksti u. c. publikācijas.

e-pasts: m-boiko@latnet.lv

**Deniss Hanovs** (1977) ieguvis maģistra grādu Latvijas Kultūras akadēmijā 2001. gadā. 2003. gadā viņš aizstāvējis disertāciju „*Baltijas Vēstnesis*” – *latviešu pilsonības kultūras forums*, iegūstot *Dr. art.* grādu (zinātniskais vadītājs prof. Pēteris Laķis). Saņēmis Latvijas Zinātņu akadēmijas un Lielbritānijas Zinātņu akadēmijas stipendijas un tādējādi radis iespēju īstenot pētnieciskus projektus Oksfordas Universitātē (2005, 2008). Kopš 2004. gada D. Hanovs ir Rīgas Stradiņa universitātes Komunikācijas katedras mācībspēks (kopš 2012 – profesors komunikācijas zinātnē) – docētājs kursus *Starpkultūru komunikācija, Globālās komunikācijas, Ideju vēsture, Nacionālisms un mediји 19. gadsimtā*. D. Hanovs ir vairāk nekā 70 publikāciju autors; to vidū ir monogrāfijas *Laiks, telpa, vadonis: autoritārisma kultūra Latvijā. 1934–1940* (kopā ar Valdi Tēraudkalnu, 2012; angļu versijā 2013) un *Eiropas aristokrātijas kultūra 17.–19. gadsimtā* (2013; 2. izd. 2014).

e-pasts: hanovs@inbox.lv

**Karlina Īvāne** (1979) beigusi Veronas konservatoriju vijoles (2003) un alta (2005) specialitātē, absolvējusi arī prof. Klausu Lību (*Klaus Lieb*, 2005) vijoles un prof. Reinera Šmita (*Reiner Schmidt*, 2007) alta meistarklasi Vircburgas Mūzikas augstskolā. Studiju laikā guvusi panākumus starptautiskos konkursos, kā vijolniece un altiste sadarbojusies ar vairākiem Eiropas orķestriem. 2012. gadā beigusi JVLMA maģistrantūru, kur pie asoc. prof. Agnes Stepiņas apguvusi stīgu kvarteta spēli. 2007.–2012. gadā bijusi Liepājas Simfoniskā orķestra altu grupas otrā koncertmeistare, 2013. gadā – baroka orķestra *Collegium musicum Riga* māksliniece. Kopš 2013. gada pasniedz vijoles spēli Ikšķiles Mūzikas un mākslas skolā, kā arī regulāri uzstājas Liepājas stīgu kvarteta (no 2010) un citu ansambļu sastāvā. Paralēli radošajai un pedagoģiskajai darbībai kopš 2012. gada studē JVLMA doktorantūrā, kur izstrādā promocijas darbu *Mikrohromatiskās intonācijas dinamika alta spēlē* (zinātniskā vadītāja prof. Anda Beitāne).

e-pasts: karlina@karlina.eu

**Līga Pētersone** (dzim. Muceniece, 1980) absolvējusi JVLMA, kur ieguvusi bakalaura (2004, prof. Valda Zariņa vijoļklase) un maģistra (2011, prof. Guntas Sproģes kameransambļa klase) grādu; studiju laikā (2003) papildinājusies arī Berlīnes Mākslu universitātē pie prof. Ilana Groniha (*Ilan Gronich*). Bijusi vijolniece vairākos starptautiskos jauniešu orķestros (2000–2001 *Jeunesses Musicales*, 2001–2003 Gustava Mālera jauniešu orķestrī), kā arī Jaunajā Rīgas kamerorķestrī (2000–2001, koncertmeistare), Latvijas Jauniešu simfoniskajā orķestrī (1997–2002), orķestrī *Rīgas kameramūziki* (1998–2006), baroka orķestrī *Collegium Musicum Riga* (2005–2008) u. c. Kopš 2006. gada L. Pētersone ir Latvijas Nacionālā simfoniskā orķestra māksliniece un piedalās dažādos kameramūzikas projektos. Kameramūzika ir arī viņas zinātnisko interešu centrā: 2014. gadā L. Pētersone beigusi JVLMA doktorantūru un šobrīd gatavo aizstāvēšanai promocijas darbu *Klavieru trio Latvijas atskaņotājmākslā: vēsturiskā attīstība un laikmetīgās tendences* (zinātniskā vadītāja asoc. prof. Baiba Jaunslaviete).

e-pasts: ligaviolin@gmail.com

**Laura Sūna** (1979) ieguvusi bakalaura (2002) un maģistra (2004) grādu socioloģijā Latvijas Universitātē, kā arī *Dr. phil.* grādu Brēmenes Universitātē (2012, disertācija *Jauniešu mediju identitātes un kopējā kultūra. Populārās kultūras mediatora potenciāls latviski un krieviski runājošo jauniešu vidū Latvijā*; zinātniskie vadītāji prof. Andreass Heps/*Andreas Hepp* un prof. Dagmāra Hofmane/*Dagmar Hoffmann*). Bijusi zinātniskā asistente un pētniece LU Sociālo un politisko pētījumu institūtā (2004–2007),

zinātniskā līdzstrādniece Mediju, Komunācijas un Informācijas izpētes centrā (*ZeMKI*) Brēmenes Universitātē (2008–2012) un īpašo uzdevumu lektore Berlīnes Brīvajā Universitātē (2013). Kopš 2014. gada L. Sūna kā LU Filozofijas un socioloģijas institūta pētniece piedalās Eiropas Sociālā fonda līdzfinansēta projekta *Latvijas emigrantu kopienas: nacionālā identitāte, transnacionālās attiecības un diasporas politika* īstenošanā; tā ietvaros viņa vada apakšprojektu *Vācijā dzīvojošo Latvijas valstspiederīgo nacionālās identitātes izpēte*.

e-pasts: laura.suna@lu.lv

**Indriķis Veitners** (1970) 1994. gadā beidzis Ģirta Pāžes klarnetes klasi JVLMA un 2003. gadā absolvējis Latvijas Kultūras akadēmijas maģistra studiju programmu *Kultūras un mediju menedžments*. 2014. gadā viņš ieguvis *Dr. art.* grādu, aizstāvot promocijas darbu *Latvijas džeza vēsture (1922–1940)*; zinātniskais vadītājs prof. Mārtiņš Boiko. I. Veitners piedalījies starptautiskās džeza konferencēs Ālborgā (Dānijā, 2009), Amsterdamā (Nīderlandē, 2011) un Kenterberijā (Lielbritānijā, 2011). Regulāri publicē rakstus Latvijas mūzikas izdevumos. Pētnieciskās intereses cieši saistītas ar praktisko darbību: I. Veitners ir profesionāls džeza mūziķis, strādājis Latvijas Radio bigbendā un pūtēju orķestrī *Rīga*, darbojies etnodžeza grupā *Patina*. Šobrīd ir bigbenda *Mirage Jazz Orchestra* un diksilenda *Sapņu komanda* dalībnieks. Ir viens no Latvijas džeza izglītības sistēmas veidotājiem – 2003. gadā ieviesis Rīgas Doma kora skolā džeza mūzikas programmu, 2008. gadā dibinājis JVLMA Džeza katedru, joprojām ir tās vadītājs. Bijis mūzikas un dejas nozares eksperts Valsts Kultūrkapitāla fondā (2012–2013) un Latvijas Lielās mūzikas balvas žūrijas loceklis (2013).

e-pasts: veitners@gmail.com

**Diāna Zandberga** (dzim. Baibusa) beigusi prof. Jura Kalnciema klavierspēles klasi JVLMA, iegūstot bakalaura (2001) un maģistra (2003) grādu. Papildinājusies ārzemēs, kur viņas pedagogu vidū bijuši pasaulslaveni pianisti – Lazars Bermans (*Lazar Berman*, 2000–2004, Eiropas Mūzikas akadēmijā Milānā) un Alisija de Laroča (*Alicia de Larrocha*, 2004–2008, Granadosa-Maršala akadēmijā Barselonā). 2014. gadā D. Zandberga aizstāvējusi promocijas darbu *Klavierfaktūras vēsturiski stilistiskā attīstība un tās izpausme latviešu mūzikā*, iegūstot *Dr. art.* grādu (zinātniskā vadītāja prof. Jeļena Ļebedeva). Kopš 1996. gada viņa bieži koncertējusi Latvijā un citās Eiropas valstīs, kā arī ASV; regulāri piedalās starptautiskās zinātniskās konferencēs.

e-pasts: diana.zandberga@gmail.com

**Terēze Ziberte-Ijaba** 2003. gadā absolvējusi prof. Jura Švolkovska vijoļklasi, iegūstot mūzikas maģistra grādu. 2001.–2002. gadā viņa papildinājusies Ķelnes Mūzikas augstskolā (*Hochschule für Musik Köln*) pie prof. Georga Petersa. 2009. gadā T. Ziberte-Ijaba absolvējusi JVLMA doktorantūru; šobrīd viņa gatavo aizstāvēšanai promocijas darbu *Simfoniskais orķestris kā mūzikas institūcija Rīgā no 1918. līdz 1940. gadam*; zinātniskā vadītāja ir prof. Lolita Fūrmane. Kopš 2006. gada T. Ziberte-Ijaba ir JVLMA lektore, kopš 2013. gada – docente, Stīgu instrumentu katedras vadītāja. Bijusi JVLMA un Liepājas simfonisko orķestru, kā arī Skandināvijas un Baltijas valstu kamerorķestra koncertmeistare, muzicējusi orķestrī *Rīgas kameramūziķi*; kopš 2004. gada ir Latvijas Nacionālā simfoniskā orķestra māksliniece.

e-pasts: tereze.ziberte@inbox.lv

**Inese Žune** (1955) beigusi JVLMA Stīgu instrumentu nodaļu vijoļspēles specialitātē (1979, ped. Indulis Dālmanis), Muzikoloģijas nodaļu (1988, diplomdarba zinātniskais vadītājs docents Dzintars Kļaviņš), tās maģistrantūru (2003, zinātniskais vadītājs prof. Oļģerts Grāvītis) un doktorantūru (2008). 2011. gadā ieguvusi *Dr. art.* grādu par promocijas darbu *Vijole Latvijas mūzikas kultūras vēsturiskajā attīstībā* (zinātniskā vadītāja prof. Ilma Grauzdiņa). 1978.–2000. gadā bijusi LTV mūzikas raidījumu redaktore, autore un producente. Veidojusi raidījumu ciklus Latvijas TV (*Eiropas muzikālās pilsētas, Še dziedāju, gavilēju, Latvijas ērģeles, Mūzika arhitektūras pieminekļos* u. c.). I. Žune ir Rīgas Pedagoģijas un izglītības vadības akadēmijas pasniedzēja (kopš 2000; no 2011 docente), mākslas eksperte Rakstniecības un mūzikas muzejā (kopš 2004), pedagoģe Emīla Dārziņa mūzikas vidusskolā (kopš 1993), kā arī topošā enciklopēdiskā izdevuma *Latvijas mūziķu leksikons* redaktore un daudzu šķirkļu autore (kopš 2000). Līdzās virknei zinātnisku rakstu publicējusi čellistam, diriģentam un pedagogam Igoram Grapam-Grāpam veltītu grāmatu *Kāda mūziķa dzīves stāsts* (2012), sastādījusi grāmatu *Emīla Dārziņa mūzikas vidusskola 1945–2005* (2005).

e-pasts: inese.zune@rmm.lv