

MŪZIKAS SAULE

3 EIRO

Nr. 3 (99) 2019

MEČISLAVS VEINBERGS
UN JUBILEJA

KLODS VIVJĒ
UN AITĀDAS KAŽOCIŅŠ

CARNIVAL YOUTH
UN BRAZĪLIJA

SVENS KUZMINS
UN LABA DABA

MAZLIET ARĪ PAR KRITIKU,
RŪRAS TRIENNĀLI UN
REKVIĒMU ĻEŅINAM

Obojisti

SKANĒJUMS,
PAAUDZES,
MĒLĪTES



ISSN 1407-6969



9 771407 696004 09



9.–20. | oktobris | 2019

Rudens Kamermūzikas Festivāls



Trešdien, **9. oktobrī**, plkst. 19.00 Mazajā ģildē
Ceturtdien, **17. oktobrī**, plkst. 19.00 Talsos

Bēthovena klavieresonātes

Rudens kamermūzikas festivāla atklāšana

Daumants Liepiņš, klavieres

PROGRAMMĀ:
Ludvigs van Bēthovens
1., 15. un 32. klavieresonāte



Trešdien, **16. oktobrī**, plkst. 19.00 Mazajā ģildē

Brāmsa un Forē klavierkvarteti

Ensemble Raro:
Boriss Brovcins, vijole
Razvans Popoviči, alts
Justuss Grims, čells
Diāna Ketlere, klavieres

PROGRAMMĀ:
Johanness Brāms
Pirmais klavieru kvartets
Gabriels Forē | Pirmais klavieru kvartets
Džordže Enesku | Pirmā rumāņu rapsodija
Georgs Pelēcis | "Rudens ainavas"



Ceturtdien, **10. oktobrī**, plkst. 18.00 Daugavpilī
Piektdien, **11. oktobrī**, plkst. 19.00 Lielajā ģildē

Šūberts, Mocarts, Tabakova

Tomass Gūlds, vijole un
atskaņojuma vadītājs
Sinfonietta Rīga

PROGRAMMĀ:
Francis Šūberts | "Uvertīra itāļu stilā"
Vofgangs Amadejs Mocarts
Trešais vijolkoncerts
Dobrinka Tabakova | *Homage to Schubert*
Vofgangs Amadejs Mocarts | 29. simfonija



Sestdien, **19. oktobrī**, plkst. 19.00 Dzintaru Mazajā zālē

Haidns, Bartoks un Šūberts Quatuor Modigliani /Francija/

Quatuor Modigliani:
Amorī Koeto, I vijole
Loīks Rio, II vijole
Lorāns Marfēns, alts
Fransuā Kifērs, čells

PROGRAMMĀ:
Jozefs Haidns | Stīgu kvartets remīnorā
Bēla Bartoks | Trešais stīgu kvartets
Francis Šūberts | Stīgu kvartets remīnorā



Sestdien, **12. oktobrī**, plkst. 19.00 Dzintaru Mazajā zālē

Mūzika divām klavierēm Vasks, Šūberts, Stravinskis

Klavierduets
**Linda Leine un
Darja Maršīņa**

PROGRAMMĀ:
Francis Šūberts
Rondo un Divertissims par franču tēmām
Pēteris Vasks | "Mūzika divām klavierēm"
Igoris Stravinskis | Koncerts divām klavierēm



Svētdien, **20. oktobrī**, plkst. 18.00 Melngalvju namā

Johans Sebastiāns Bahs Svītas un atbalsis

Rudens kamermūzikas festivāla noslēgums

Žans Gijēns Keirass, čells

PROGRAMMĀ:
Johans Sebastiāns Bahs | Svītas čellam solo
Žilbēra Ami, Ivana Fedeles, Džonatana
Hārvija, Ģerģa Kurtāga, Misato Močizuki,
Ičiro Nodairas kompozīcijas



festivāla patrons
Pēteris Vasks

Biļetes "Biļešu paradīzes" kasēs un koncertu norises vietās
67205485
latvijaskoncerti.lv
kamermuzika.lv





Galvenais redaktors / **Orests Silabriedis**
 Populārās mūzikas nodaļas redaktore / **Dace Volfa**
 Māksliniece / **Ilze Bojāre**
 Direktore / **Sandra Zandberga**

Izdevējs / Mūzikas un mākslas atbalsta fonds
 Reģ. apliecības nr. 40008064512

Redakcijas adrese: Sudrabu Edžus iela 16-10, Rīga, LV-1014
 Tālrunis: 29359688
 e-pasts: saule@muzikassaule.lv
 muzikassaule.lv

Uz vāka – obojists Egils Upatnieks
 Foto – Jānis Porietis

Materiālu pārpublicēšanas gadījumā atsauce uz žurnālu "Mūzikas Saule" obligāta. Publicētajos rakstos autoru paustās domas ne vienmēr sakrīt ar redakcijas viedokli.
 Par reklāmu saturu redakcija neatbild.

Žurnāls izdots ar Valsts kultūrkapitāla fonda finansiālu atbalstu.



VALSTS
KULTŪRKAPITĀLA FONDS

Atbalsta:



4 obojisti
Ija Rubene
NO OBOJISTA PAR VĒSTURNIEKU
Elmārs Zemovičs

8 obojisti
Anete Ašmane
VILNI PELNĒNU ATCEROTIES

13 obojisti
Gunda Miķelsone
SAPNOTĀJS UN VĀRDU SPĒLES
Uldis Urbāns

16 obojisti
Gunda Miķelsone
VESELĪGS BALANSS STARP CIEŅU UN PAŠCIEŅU
Egils Upatnieks

20 obojisti
Gunda Miķelsone
VIENMĒR SARUNAS KAUT KĀ AIZVEDĪS LĪDZ MĒLĪŠU PROBLĒMĀM
Pēteris Endzelis

24 obojisti
Anna Marta Burve
OBOJAS BALSS
Anastasija Hotuļova, Māris Kuģis, Elīna Kuduma,
Mārtiņš Zālīte, Jana Zeļenska

28 obojisti
Anna Marta Burve
SKANI JAU TU PATS, NEVIS MĒLĪTE
Justīne Āboltiņa un Amanda Tauriņa

31 obojisti
Juris Griņevičs
PASAULES OBOJISTI

32 vasara
Orests Silabriedis
LIGETI, HĀSS UN APZAGŠANA RŪRAS TRIENNĀLĒ

36 vēsture
Bens Lunns
MIERS, ZEME UN MAIZE

39 dienasgrāmata
KLAUSĀS ANSIS BĒTIŅŠ

40 jubilārs
Armands Znotiņš
MEČISLAVAM VEINBERGAM – 100

46 personība
Juris Āzers
KLODS VIVJĒ. AITĀDAS KAŽOCIŅŠ

54 populārā mūzika
Dace Volfa
MAZLIET JOKAINA GRUPA CARNIVAL YOUTH

58 vasara
Svens Kuzmins
MĪLAS VĒSTULE CILVĒKA DABAI

62 vasara
Gita Lancere, Orests Silabriedis
VILANDES FESTIVĀLS – JŪSU CEĻAMĒRĶIS NĀKOŠVASAR!

64 grāmata
Linards Kalniņš
PAR LATVIEŠU UN VĀCBALTIEŠU PARALĒLO VAI TOMĒR SAAUSTO MŪZIKAS DZĪVI

67 vasara
Dedze Dagnija Miķelsone
EMĪLS DĀRZIŅŠ ROSTOKĀ

68 in memoriam
Inese ŽUNE
MŪZIKAS VĒSTURNIECE ZANE GAILĪTE

70 kritika
Dāvis Eņģelis
PIEPŪLES PRINCIPS

75 vēsture
Velga Kince
PAR "GAISMAS PILS" PIRMAJEM ATSKAŅOJUMIEM

CD VĒRTĒJUMI 76



Rumi Fest

No 26. līdz 29. septembrim Rīgā un Liepājā norisināsies VI starptautiskais Austrumu mākslas un mūzikas festivāls "RUMI FEST" Ikgadējais festivāls ir veltīts izcilajam persiešu dzejniekam un domātājam Dželālādinam Rūmī, un tā norises laiks pieskaņots viņa dzimšanas dienai 30. septembrī. Ģeniālā persieša dzīve un darbi ir atstājuši milzu ietekmi pasaules kultūras attīstībā. Rūmī sarakstīta sešu sējumu poēma "Masnavi" tiek uzskatīta par vienu no godājamākajām

grāmatām Austrumu pasaulē un ir iekļauta UNESCO reģistrā "Pasaules atmiņa". Raimonds Ķirķis par "Masnavi": "Savu *magnum opus Masnavi-je Manavi* Dželālādinam Rūmī (1207–1273) sacer vairāku gadu garumā dzīves rietā, dzejnieka nāvei laupot sestās daļas noslēgumu. To reizē var lasīt kā ievadu sūfismā, kas apkopo zināšanas, kuras iekļāvušās tā materiālajā un garīgajā tradīcijā, un kā poētisku gara darbu, kuram visā cilvēces vēsturē nav līdznieka. Skaitliskam salīdzinājumam jāpiezīmē, ka darba vārsmu skaits krietni vien pārsniedz "Odisejas" un "Ilīadas" eļģisko distihu kopējo apjomu.

Ritmiski Rūmī "Masnavi" jeb vēstījums divrindēs ir viengabalains, viscaur saglabājot vienādu skanisko plūdumu. Schematiski tas ir attēlojams –v– –v– –v– un pieder metriskajai vārsmojuma sistēmai, kurā dzejas ritms nav atrauts no muzikālā skanējuma. "Masnavi" aizsākas ar grūtsirdīgo niedres jeb neja dziesmu un iedibina noteicīgo nošķirtības toni, kas klātošos ir ne vien Rūmī alkās pēc atjaunotas vienības, bet arī jebkura cilvēka meklējumos. Plašāks persiešu dzejnieka darbu tulkojums latviešu valodā vēl gaida savu īstenošanos, bet tikmēr lai niedre jau svelp:

Klausies stabulē, kā viņa gauž, kad par atšķirtības mokām pauž:
Nācāt nīdolā mūs cirst un raut – zēns un meitene nu manā balsī raud.
(no persiešu valodas atdzejojis Uldis Bērziņš)

Festivālā skatītāji varēs vērot turku dejas virtuozu Alpera Akčaja uzstāšanos irāņu mūziķu trio *Hamdam* pavadībā, iepazīt Mevlevi mūziku, ko izpildīs mūziķu

kollektīvs no Turcijas *Meydan Musiki*, un izjust Semas ceremonijas mistēriju, kā arī apmeklēt koncertu, kas ir divu gruziņu ansambļu – Rīgas publikai jau pazīstamā baleta *Lelo* un etnogrupas *Čvėneburebi* – kopīgs mākslas projekts.

Stabules burvju skaņas

Niedre – biedre tev, kas drauga šķirts; skaņām birstot,irst un pamirst sirds.
Kurš vēl cits tā indēt spēj un dziedēt? Citur kur tik dārgu draugu viedēt?
Tas ir Asinsceļš, par kuru niedre stāsta! Tā par Apsēsto un viņa mīlu klāsta.
(fragments no "Niedres dziesmas", ar ko sākas Dželālādinam Rūmī lielais darbs "Masnavi", no persiešu valodas atdzejojis Uldis Bērziņš)

Rūmī ir teicis, ka mīlestības tempļa jumtu un durvis veido dziesmas un dzeja. Tas, kura sirds atbild flautas skaņām un sitas unisonā ar Visaugstākā sirdi, izdejo šo dzīvi. Mīlestības tempļa durvis ir atvērtas ikvienam...

Vitola konkurss kordiriģentiem

Atzīmējot Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas 100 un Kordiriģēšanas katedras 75 gadu jubileju, no 22. līdz 26. oktobrim Rīgā norisināsies **Jāzepa Vītola 6. Starptautiskais kordiriģentu konkurss**. Konkuršā piedalīsies 18 dalībnieki, pārstāvēti 15 valstis. Jaunos diriģentus vērtēs starptautiska žūrija piecu ekspertu sastāvā. Žūrijas darbu vadīs kādreizējais konkursa laureāts, tagad pasaulē pieprasītais diriģents Ainārs Rubiķis.

Konkursa repertuārā nozīmīga vieta ierādīta latviešu komponistu mūzikai, iekļaujot to visās trijās konkursa kārtās. Skaņēs gan Jāzepa Vītola dziesmas "Sauls svētki" un "Dievozolu trijotne", kas ir I un II kārtas obligātās dziesmas, gan spilgti mūsdienu latviešu komponistu skaņdarbi korim *a cappella* un ar simfonisko orķestri. Viens no Jāzepa Vītola starptautiskā kordiriģentu konkursa mērķiem ir popularizēt latviešu diriģēšanas skolas tradīcijas visā pasaulē, tādēļ līdzās JVLMA jauktajam korim un simfoniskajam orķestrim, tajā piedalīsies gan Valsts akadēmiskais koris "Latvija", gan Rīgas kamerkoris *Ave Sol*.

Visas konkursa kārtas ir publiskas; pirmās divas norisināsies JVLMA, fināls – Latvijas Universitātes Lielajā aulā 26. oktobrī plkst. 17.

Vairāk informācijas vitolankonkurss.lv.



LATVIJAS KOMPONISTU DARBU ATSKAŅOJUMI PASAULĒ

27. augustā Švarcvaldē (Vācija)
AIVARS KALĒJS Tokāta "Gods Dievam augstībā" – Aigars Reinis (ērģeles)

30. augustā Sanšainkoustā (Austrālīja)
ĒRIKS EŠENVALDS *In paradisum* – *Sunshine Coast Voices*

31. augustā un 1. septembrī Sidnejā
ĒRIKS EŠENVALDS *Trinity Te Deum* – *St Andrew's Cathedral Choir* un diriģents Ross Kobs

1. septembrī Vēdelā un
13. septembrī Hannoverē
UĢIS PRAULIŅŠ *Odi et amo 2.0* – *Chorknaben Uetersen* un diriģents Hanss Joahims Lustigs

7. septembrī Oksfordā (Apvienotā Karaliste)
ĒRIKS EŠENVALDS "Pirmās asaras" – *Intermezzo* un diriģente Reičēla O'Mehonija

11. septembrī Berlinē
INDRA RIŠE "Ugunsdeja" – Nikolajs Nikolovs (alts) un Rudīte Līvmane (ērģeles)

14. septembrī Sibīu (Rumānija) un
10. novembrī Bāzelē (Šveice)
ANDRIS DZENĪTIS *Leaves leaving Leipzig* – Gidons Krēmers (vijole), *Kremerata Baltica* un diriģents Fuads Ibrahīmovs

18. septembrī Taipejā, **21. septembrī** Guandžou un **6. oktobrī** Hamburgā
LAURA JĒKABSONE "Tumša nakte, zaļa zāle" – *The Real Group*

19. septembrī Amsterdamā
KRISTS AUZNIĒKS *Song of Myself*, PĒTERIS VASKS "Zīles ziņa" un

"Mīlestības dziesmas" – *Cappella Amsterdam* un diriģente Krista Audere

19. un 22. septembrī Ostravā (Čehija)
ARTURS MASKATS Balets "Bistamie sakari" – Morāvijas-Silēzijas Nacionālā teātra orķestris un diriģents Jiržijs Habarts

20. un 28. septembrī, 11. oktobrī Nīderlandē
ĒRIKS EŠENVALDS *In paradisum* – *Ars Musica Orkest, Ars Musica Concertkoo* un diriģents Patriks van den Lindens

26. septembrī Sanktgallenē (Šveice)
PĒTERIS VASKS *Cantabile* – Sanktgallenes SO un diriģents Modests Pitrens

27. septembrī Londonā
PĒTERIS VASKS Trīs poēmas ar Česlava Miloša dzeju – *Theatre of Voices* un diriģents Pols Hiljers

2. oktobrī *Santiago de Querétaro* (Meksika)
PĒTERIS VASKS Koncerts vijolei un orķestrim "Tālā gaisma" (pirmatskaņojums Meksikā) – Fransisko Munjoss, *Camerata Santiago de Querétaro* un diriģents Hesuss Almansa

3. oktobrī Hamburgā
AIVARS KALĒJS Tokāta "Gods Dievam augstībā" – Kristiāns Markuss Raizers (ērģeles)

3. oktobrī Nujorkā
ANNA VEISMANE *The Target* vijolei solo – Linna Behtolda

5. oktobrī Devonā (Apvienotā Karaliste)

UĢIS PRAULIŅŠ *Missa Rigensis* – *West Devon Chorale* un diriģents Maikls Džonsons

6. oktobrī Katovicē (Polija)
ĒRIKS EŠENVALDS *Salutation* – Polijas Radio koris un diriģente Agņeška Frankova-Želaznija

10. un 11. oktobrī Kvebekā (Kanāda)
PĒTERIS VASKS Otrais Čellkoncerts "Klātbūtne" – Stefans Tetro, *Les Violons du Roy* un diriģente Melānija Leonarda

12. oktobrī Marijampolē (Lietuva)
JĀNIS PETRAŠKEVIČS *Arbos I* birbinei solo – Kerola Robinsone

12. oktobrī Gēteborgā un
16. oktobrī Mariestadē (Zviedrija)
DZINTRA KURMA-GEDROICA "Meditācija" un "Valsis" – Ligita Sneibe (ērģeles)

13. oktobrī Viļņā
PĒTERIS VASKS *Da pacem, Domine* – *Choras Vilnius*, Lietuvas kamerorķestris un diriģents Artūrs Dambrausks

19. oktobrī Melburnā
AIVARS KALĒJS Tokāta vijolei solo – Sofija Kirsanova

20. oktobrī Berlinē
ĒRIKS EŠENVALDS Ērģelkoncerts "Okeāna balss", PĒTERIS VASKS *Hymnus*, MARGĒRIS ZARIŅŠ *Concerto innocente* – Iveta Apkalna (ērģeles) un *Kremerata Baltica*

24. oktobrī Joensū (Somija)
PĒTERIS VASKS *Musica serena* – *Joensuun Kaupunginorkesteri* un diriģents Juha Kangass

24. oktobrī Odensē (Dānija)
ANDRIS DZENĪTIS *Delta Returning* – *Carion*, Odenses simfoniskais orķestris un diriģents Andris Poga

26. un 27. oktobrī Oregonā (ASV)
ĒRIKS EŠENVALDS *She Walks in Beauty* – *Southern Oregon Repertory Singers* un diriģents Pols Frenčs

3. novembrī Atlantā (ASV)
ĒRIKS EŠENVALDS *The Beatitudes, I, II, & III* (pirmatskaņojums) – *All Saints' Sunday Holy Eucharist Cathedral Choir* un diriģents Deils Edelmans

9. novembrī Tallinā
PĒTERIS VASKS Meditācija "Vientuļais eņģelis" – Hugo Tičati un Tallinas kamerorķestris

14. novembrī Valensā (Spānija)
ANDRIS DZENĪTIS "Postlūdija. Ledus" – Valensijas simfoniskais orķestris un diriģents Karels Marks Šīsons

15. un 16. novembrī Honkongā
KRISTS AUZNIĒKS, ENDIJS STOTS Kora opera *NeoArctic* – Latvijas Radio kora grupa un diriģents Sigvards Kļava

21., 22., 23. un 26. novembrī Bostonā (ASV)

ARTURS MASKATS *My River runs to thee...* (pirmatskaņojums) – Bostonas simfoniskais orķestris un diriģents Andris Nelsons

24. novembrī *Notre Dame de la Gloriette, Caen* (Francija)
LINDA LEIMANE *56 days* 12 balsīm un 12 stīgām (pirmatskaņojums) – *Ensemble Les Métaboles, Les musiciens de l'Orchestre Régional de Normandie*

Jaunās mūzikas festivāls "Arēna"

Klavesīns, blokflautas, elektronika, arfa, skaņošs milzu sapņu ķerājs, no slēpēm taisīta ģitāra, kanalizācijas cauruļau turess, dziedoši dārzeņi, runātāis vārds... Orģināli skaņrades avoti, netradicionāli ansambļu sastāvi, improvizācija, džezs un arvien jauni pārsteigumi mūsdienu komponistu jaundarbu pirmatskaņojumos jūs gaida Jaunās mūzikas festivālā ARĒNA 2019, kas notiks Rīgā no 19. oktobra līdz 2. novembrim!

Festivālu atklās **KONCERTĒĻOJUMS AR TROLEJ-BUSU sestdien, 19. oktobrī**. Pie trolejbusa stūres būs komponists Andris Dzenitis, kurš klausītājus pavadis uz trim koncertiem. Pirmais no tiem būs Elizabetes Balčus (flauta, balss, elektronika) performance **AIZLIEGTAIS AUGLIS plkst. 12.30** klubā *The Mill*, kur klausītāji varēs pārliecināties, ka frīdžeza flautas improvizācijas mūzikā iespējams apvienot ar pārpasaulīgu balsi, elektropopa bitus ar eksperimentālu elektrodrimpopu, bet organiskus augļus un dārzeņus pārvērst midi signālos un spēlēt kā sintezatoru.

Žaņa Lipkes muzejā tikmēr (arī **plkst. 12.30**) klausītājus pulcēs kolektīvas improvizācijas un meditācijas stunda **SAPŅU SKAŅU DARBŅĪCA** neparasto skaņu ekspertu, komponistu Jēkaba Nīmaņa, Marinas Gribinčikas un skaņu arhitekta Maksima Šenteļeva vadībā. Trešajā koncertceļojuma pieturā **AUZIŅŠ, ČUDARS & ARUTYUNYAN. SIRDS KATEDRĀLE plkst. 17** Rīgas Reformātu baznīcā dzirdēsīm Krista Auznieka jaundarba pasaules pirmatskaņojumu Kārļa Auziņa (saksofons), Matīsa Čudara (ģitāra) un Ivara Arutjunjana (bungas) izpildījumā. Tā būs kompozīcija četrās daļās, ko komponists radījis, iedvesmojoties Heses "Stikla pērlīšu spēles", Raiņa un Aspazijas ideāliem, Martas Nusbaumas filozofiskās pārliecības.

"Arēnā" šogad dzirdēsīm arī citus latviešu komponistu jaundarbu pirmatskaņojumus. Austriešu kameransamblis *Airborne Extended* sagatavojis divus no tiem – Santas Bušs un Oskara Herliņa kompozīcijas, kas izskanēs **29. oktobrī plkst. 19** Rīgas Reformātu baznīcā. Ansambļa oriģinālā instrumentu sastāva (arfa, klavesīns, desmit blokflautas un četras flautas) izpildījumā skanēs arī itāļu, iru, turku un čīliešu mūsdienu komponistu darbi.

30. oktobrī plkst. 19 klavierkvartets *Quadra* atskaņos Oskara Herliņa jaundarbu, kas ietverts programmā **ĶENIŅŠ UN QUADRA**, kurā klausīsīmies arī izcilā komponista Tālivalda Ķeniņa kvartetu un itāļu, angļu un amerikāņu komponistu inovatīvos sacerējumus.

Ar zviedru, irāņu, itāļu, vācu un igauņu jaunāko mūziku **20. oktobrī plkst. 17** Rīgas Reformātu baznīcā iepazīstinās vācu grupa *Ensemble Mosaik*, kas papildu izcilajām instrumentālajām prasmēm izceļas ar radošu individualitāti un nebeidzamu prieku eksperimentēt.

Vārda mākslā **23. oktobrī plkst. 19** Kalnciema kvartālā mūs acinās ieklausīties programma **DZEJA UN DŽEZS. KLAUSĪES. СЛУШАЙ. LISTEN**. Tas ir starpdisciplinārs projekts, kurā Aleksandras Lines dzeju improvizētas dzejas mūzikas pavadījumā izpilda dzejas mūziķi ar starptautisku pieredzi: Artis Orubs (sitaminstrumenti), Toms Mikāls (taustiņinstrumenti, efekti) un Dominiks Višņausks (pušāminstrumenti, Lietuva).

Nozīmīgs būs arī elektroakustiskais koncerts **IMAGE IN SOUND 2. novembrī plkst. 17** Rīgas Reformātu baznīcā, kurā poļu ansamblis *Kwartludium* pirmatskaņos Edgara Rubeņa jaundarbu.



LATVIJAS KOMPONISTU DARBU PIRMATSKAŅOJUMI LATVIJĀ

14. augustā

Liepājas koncertzālē "Lielais dzintars" KRISTAPS PĒTERSONS "Mūzika čellam un klavierēm" – Ivars Bezprozvanovs un Rihards Plešanovs

Gloria, INDRA RIŠE Cikls "Šis skaistais laiks!", LIGITA SNEIBE "Pacelšanās" – Laura Grecka (mezosoprāns), Hokans Sundins (flauta) un Ligita Sneibe (ērģeles)

17. augustā Rīgā pie Māras ezera JĒKABS NĪMANIS Trīs dziesmas ar Ojāra Vācieša dzeju – Baiba Renerte (mezosoprāns), Jēkabs Nīmanis (klarnete), Artūrs Noviks (akordeons) un Kristaps Pētersons (kontrabass) Edgars RAGINSKIS Jaundarbs ar Jāņa Akuratera, Jāņa Baltvilka, Ojāra Vācieša dzeju – Laura Pūrena (balss), Arvids Kazlausks (saksofons), Elina Endeze (sitaminstrumenti), Jānis Stafeckis (kontrabass)

25. oktobrī Lielajā ģildē JURIS KARLSONS Otrā simfonija (orķestrim un klavierēm), ROMUALDS GRINBLATS Sestā simfonija – Andrejs Osokins, LNSO un diriģents Andris Vecumnieks

25. oktobrī Rīgas Domā PAULS DAMBIS Divas balādes balsij un ērģelēm – Ieva Parša un Kristīne Adamaite

29. oktobrī Rīgas Domā UĢIS PRAULIŅŠ *L'homme armé* – *Ars antiqua Rīga* un diriģents Pēteris Vaickovskis

29. oktobrī Reformātu baznīcā SANTA BUŠS Jaundarbs, OSKARS HERLIŅŠ Jaundarbs – ansamblis *Airborne Extended*

30. oktobrī Reformātu baznīcā OSKARS HERLIŅŠ Jaundarbs – klavierkvartets *Quadra*

2. novembrī LU auļā ANITRA TUMŠEVICA "Svētki" – LU pūtēju orķestris un diriģents Jānis Puriņš

2. novembrī Reformātu baznīcā EDGARS RUBENIS Jaundarbs – ansamblis *Kwartludium*

2. novembrī LU auļā JĒKABS JANČEVSKIS "Spārni, lielums un spēks", KĀRLIS LĀCIS Simfoniskā balāde *Ave Sol* – "Kamēr... "Sōla", Rīgas Doma kora skolas jauktais koris un simfoniskais orķestris, diriģents Andris Veismans

8. novembrī Liepājas koncertzālē "Lielais dzintars" RIHARDS DUBRA Opera "Suitu sāga" – solisti, VAK "Latvija", Liepājas Simfoniskais orķestris un diriģents Māris Sirmas

11. novembrī Latvijas Radio I studijā TĀLIVALDIS ĶENIŅŠ Trio klarnetei, čellam un klavierēm, PAULS DAMBIS Jaundarbs balsij, klarnetei un klavierēm – Evija Martinsone un Guntis Kuzma, Ivars Bezprozvanovs un Agnese Egļiņa

15. novembrī LNB Ziedoņa zālē KRISTIS AUZNIEKS Jaundarbs, GUNDEGA ŠMITE "Trīs gleznojumi" – Orķestris "Rīga" un diriģents Valdis Butāns

18. novembrī VEF Kultūras pilī MATĪSS ČUDARS, LAURA GUSTOVSKA, SANTA RATNIECE Jaundarbi – Orķestris "Rīga" un diriģents Valdis Butāns

29. novembrī Lielajā ģildē PLATONS BURAVICKIS *EmersoniLaPa*, DŽEKINS POUSONS *Tropos* – *Sinfonietta Rīga* un diriģents Normunds Snē

12. decembrī "Hanzas peronā" LAURA JĒKABSONE Uzvedums *Vox femme* – *Latvian Voices*



Baha kamermūzikas festivāls

No 5. novembra līdz 1. decembrim norisināsies **19. Starptautiskais Baha kamermūzikas festivāls**, kura laikā klausītājiem Rīgā un Kuldīgā tiks piedāvāti pieci krāšņi koncerti ar izcilu mākslinieku piedalīšanos.

5. novembrī plkst. 19 Mazajā ģildē festivāla atklāšanas koncertā muzicēs Beļģijas baroka orķestris *Les Muffatti*, kas dibināts 1996. gadā un nosaukts par godu 17. gadsimta komponistam Georgam Mufatam. Līdzīgi seno gleznniecības vecmeistaru darbnīcām *Les Muffatti* ir pētniecības laboratorija, kura galveno uzmanību pievērš sinerģijām. Koncerta programmā skanēs Johana Sebastiāna Baha un viņa laikabiedra Johana Kristofa Graupnera opusi.

10. novembrī plkst. 19 Mazajā ģildē Reinis Zariņš spēlēs Johana Sebastiāna Baha skaņdarbus. Reinis ir viens no Latvijās ievērojamākajiem talantiem, dzīli pārdomātu interpretāciju meistars, spožs solists un prasmīgs kamermūziķis, konceptuālu starpmākslu projektu autors un trīskārtējs Lielās Mūzikas balvas laureāts.

23. novembrī plkst. 17 Kuldīgas Mākslas namā koncertā "Baroka pēcpusdiēna" klavesiniste Aina Kalnciema kopā ar domubiedru Aināru Paukšņu (viola *da gamba*) un diviem ārzemju mūziķiem – Jaunzēlandē dzīvojošo Volfgangu Krēmeru (blokflauta) un Austrijā dzīvojošo Agnešku Kulovsku (baroka vijole) – satiksies 17./18. gadsimta baroka estētikas mūzikā.

29. novembrī plkst. 19 mākslas muzejā "Rīgas Birža" Portretu zālē koncertā "Itāļu baroka sonātes" blokflautists Stefano Baljano duetā ar klavesinistu Masimiljano Farači atskaņos 17./18. gadsimta itāļu komponistu Andrē Falkonjeri, Antonio Vivaldi, Benedeto Marčello u. c. sonātes.

1. decembrī plkst. 19 Rīgas vēstures un kuģniecības muzejā muzicēs klavieru duets "AnNo" (Antra un Normunds Vīksnes). Programmā: Reinharda Fēbela, Feručo Buzoni un Andra Vecumnieka skaņdarbi.

Ija Rubene

No obojista par vēsturnieku



Valsts eksāmenā LVK, 1957

Obojai un obojistiem veltītā žurnāla laidiena pirmā tikšanās – ar Elmāru Zemoviču (1938), kurš no 1960. līdz 1987. gadam bijis Latvijas Nacionālā simfoniskā orķestra oboju grupas mūziķis, arī obojas spēles pasniedzējs Latvijas Valsts konservatorijā. Tad pievērsies mūzikas un atkaņotājmākslas vēstures pētniecībai, ilgus gadus vadījis 1989. gadā izveidoto Rakstniecības, teātra un mūzikas muzeja Mūzikas nodaļu. Ir grāmatu “Simfoniskā koncertdzīve Jūrmalā līdz 1940. gadam” un “Trīs Rīgas orķestri” autors, drīzumā klajā nāks trešais pētījums – par koncertdzīvi Jelgavā no 1919. līdz 1942. gadam.

Šķiet, jūsu dzīvē robežšķirtne starp divām darbības sfērām – obojas spēli un pētniecību – ir visai skaidri novelkama.

Vispirms bija tikai oboja – vienu gadu spēlēja Operas orķestrī, tad 27 gadus – Radiofona orķestrī līdz pat aiziešanai pensijā. Rosinātājs idejai par pētniecību bija Gunārs Ordelovskis, savulaik LVK pūšaminstrumentu katedras vadītājs, ar kuru sākām pārspriest, ka gandrīz neko nezinām par flautistiem, obojistiem, klarnetistiem un citiem, kas bijuši līdz šim.

Padomju laikā apzināti centās noklusēt vēstures lappuses par dzīvi Latvijā pirms Otrā pasaules kara, bet mēs ar pieredzējušo flautistu Jāni Moricu sākām sirsnīgi un

cītīgi vākt informāciju. Ar to sākās mans pētnieciskais darbs, meklējot ziņas par visiem obojistiem, kas Rīgā spēlējuši jau kopš 17. gadsimta.

Kad aktīvās mūziķa gaitas beidzu, izpētes darbam varēju pievērsties ar vēl lielāku jaudu. Uzmeklēju vēl dzīvos mūziķus, ne tikai obojistus, kuru vidū bija pat tādi, kas orķestros spēlējuši no 1919. gada, un izveidoju milzīgu arhīvu par Latvijas mūziķiem. Nu lielākā daļa nodota Rakstniecības un mūzikas muzejam, jo mājās tādu apjomu nevaru uzglabāt. Vēl mazpētīta lieta ir mūzikas instrumentu meistari un būvētāji Latvijā, esmu atradis ap četriem simtiem vārdu, un tas ir darbalauks nākotnei.

2025. gadā, kad Rakstniecības, teātra un mūzikas muzejs svinēs simtgadi, ir plāni apzināt visus mūzikas instrumentus, kas atrodas Latvijas muzejos. Arī te tieku aicināts līdzdarboties.

Kad rodamas pirmās ziņas par oboju Latvijā?

Jau 17./18. gadsimtā. Morica Rūdolda leksikonā lasāma vērtīga informācija, un tur par vienu otru obojistu, piemēram, teikts, ka viņš spēlējis ne tikai oboju, bet pat vairākus instrumentus, arī flautu un fagotu. Pirmais simfoniskais orķestris bija Rīgas pilsētas teātri, kas sāka darboties 18. gadsimta 80. gados, tur bez obojām noteikti neiztika. Tie bija vācu mūziķi, kas šurp brauca no visas Eiropas, tika nolīgti uz kādu laiku, tad devās tālāk uz Pēterburgu vai kur citur.

1910. gadā tika nodibināts un līdz Pirmajam pasaules karam pastāvēja Rīgas Simfoniskais orķestris, kuru vadīja Georgs Šnēfogts – viņa dzīve un veikums Latvijā ir pamatīga pētījuma vērts. Tas bija pirmais pastāvīgais simfoniskais orķestris ar ļoti augstas kvalitātes mūziķiem, un obojas tur spēlēja vācu mūziķi, piemēram, Jūliuss Reihels. Koncertu programmās bija visjaunākā mūzikā, arī Riharda Štrausa darbi.

1918. gadā darbu sāka Latvijas Nacionālā opera un tās orķestris, vēlāk vēl citi orķestri, un pieprasījums pēc profesionāliem mūziķiem, arī obojistiem auga.

Jaundibinātajā Latvijas Valsts konservatorijā obojas spēli pasniedza Georgs Varneke (1876–?) no Hannoveres, mācījies Vircburgas konservatorijā. Vispirms spēlēja Vācu operas orķestrī, tad pārgāja uz Radiofonu un līdz 30. gadu beigām faktiski izaudzina visu nākošo obojistu paaudzi, arī manu skolotāju Ivanu Krasnopjorovu un citus. Viņš bija tipisks vācu skolas pārstāvis un spēlēja vācu sistēmas obojas. Un tā arī viņš savus audzēkņus skoloja, pamatā spēlējot vācu mūziku.

Viens no Varnekes audzēkņiem, kurš gan konservatoriju nepabeidza, bija vācietis Verners Kohs. Viņš Radiofonā pat uzstājies kā solists, un tas obojistu vidū tolaik bija liels retums. Brīvvalsts laikā mūziķiem bija gana liela slodze – no rīta mēģinājums, vakarā koncerts vai izrāde. Pa vidu vēl mēlišu

gatavošana, kas prasa daudz darba un laika. Līdz ar to soloprakse tolaik cieta.

30. gadu otrā pusē jaunam cilvēkam, vārdā Jānis Āboliņš, kurš bija ne tikai obojists, bet arī altists un kritiķis (rakstīja koncertrecenzijas ar pseidonīmu Oboja), mācoties konservatorijā, radās interese par franču sistēmas instrumentiem un arī par franču mūziku. Viņš aizbrauca mācīties uz Parīzi, nezina, vai tur tika pie franču instrumenta, bet atveda franču komponistu darbu notis. Kad sāku strādāt par pasniedzēju konservatorijā 60. gadu beigās, uzskatīju par pienākumu iepazīties ar visu obojas repertuāru, kas konservatorijas bibliotēkā bija pieejams. Un sev par izbrīnu atradu veselu kaudzi ar franču komponistu skaņdarbiem obojai, daudzi izrādījās pat ļoti interesanti. Vienu otru esmu ierakstījis arī Radio fondos. Āboliņš tāpat bija pirmais asniņš pārejai no vācu uz franču sistēmu. Tagad esam pilnībā pārgājuši uz franču sistēmas instrumentiem.

Kāda ir atšķirība starp vācu un franču instrumentiem?

Atšķiras aplikatūra. Vācu instrumenti ir ar maigāku toni, nav tik skanīgi, vieglāk spēlējami, mikstākām mēlītēm. Franču instrumenti ir tehniski pilnvērtīgāki, mēlītes stingrākas, un tie ir daudz skanīgāki. Kad sāka būvēt milzīgās koncertzāles ar pieciem vai sešiem tūkstošiem klausītāju vietu, skanējuma nodrošināšanai atbilstoši bija franču instrumenti, Eiropā lielākoties tos aizvien spēlēja. Slavenajos "Vīnes filharmoniku" Jaungada koncertos gan televīzijas tiešraidēs varam vērot, ka Štrausu dinastijas mūzika tiek konsekventi spēlēta ar vācu sistēmas obojām.

Kādas sistēmas instruments bija jūsu pirmā oboja?

Tā bija franču oboja. Un tas ir stāsts par manu bērnību Dobelē un pirmo skolotāju



Jūliju Grūtupu, kurš bija izcils klarnetists no Jelgavas. 40. gadu beigās viņš bija Dobeles mūzikas skolas direktors un centīgi gādāja, lai bērniem būtu mūzikas instrumenti, ko spēlēt. Kara laikā nauda ātri zaudēja vērtību, un bija mūziķi, kas ieguldīja nopelnīto naudu mūzikas instrumentos. Bija tāds flautists Sipovičs, kurš sapirka veselu kaudzi dažādu instrumentu, lai vēlāk pārdotu. Pie viņa Grūtups dabūja manu oboju un ne tikai.

Grūtups bija klarnetists, bet mācīja jums oboju?

Viņš mācīja visus instrumentus. Atrada katram bērnam piemērotāko, nolika visus rindiņā klasē un teica: "Tagad mēģiniet dabūt ārā kādu skaņu". Tā ļoti vienkāršā veidā pamazām no pikstiena tikām pie skaņas.



Elmārs Zemovičs Aspazijas mājā

Tāpat katrs skaņu meklēja intuitīvi?

Intuitīvais bieži vien ir pareizais ceļš, jo, kad skolotājs runā, skaidro, tad bērns, īsti nesaprazdams, satraucas, cenšas un pārceņšas. Bet, ja bērns pats instinkti meklē un atrod, kā vislabāk skaņa veidojas, tad tas sākumposmā nereti ir labākais risinājums. Pusotra, divu gadu laikā bijām apguvuši gana lielu orķestra repertuāru, lai brauktu uz 1948. gada Dziesmusvētkiem Rīgā. Bijām pirmais skolēnu pūtēju orķestris, kas izpelnījās šo godu, un tas toreiz bija liels notikums, pat presē par to rakstīja.

Vai klarnetes maiņa pret oboju nerādīja pretestību? Varbūt labāk gribējāt klarneti spēlēt?

Toreiz skolotājs bija autoritāte – ko lika, to darija. Patīk vai nepatīk, gribu vai negribu – mums tādu vārdu nebija.

Cik jums bija gadu, kad nonācāt Rīgā?

Tas bija 1950. gadā, tāpat divpadsmit. Grūtups, redzot, ka Dobelē man vairs nav ko darīt, vecākiem ieteica pārcelties uz Rīgu. Tā bija atgriešanās, jo Rīgā esmu dzimis. Iestājos Dārziņskolas sestajā klasē, bet iesākumā viegli nebija, tāpēc pārcēla vienu gadu atpakaļ uz piekto klasi. Tad gan viss bija kārtībā un ar mācīšanos ļoti raiti gāja.

Dārziņskolā nonācāt Ivana Krasnopjorova klasē?

Gan Dārziņskolā pie viņa mācījos, gan vēlāk arī konservatoriju absolvēju viņa klasē. Zināmi divi mūziķi Krasnopjorovi. Vecākais brālis Stefans (Sergejs, 1900–1961) bija komponists, diriģents un krievu tautasmūzikas instrumentu orķestru vadītājs, koncertkokles spēles metodīķis, aktīvi darbojās dažādās krievu kultūras biedrībās. Mans skolotājs bija viņa jaunākais brālis Ivans (1911–1989). Abi dzimuši Rīgā



Georgs Varneke



Ivans Krasnopjorovs



Elmārs Zemovičs un Jānis Kanajevs konservatorijas orķestrī, 1960

vecticībnieku ģimenē un viņu īstais uzvārds bijis *Krasnoperek*. Tad pārkrievoja un kļuva par *Krasnoperov*.

Viņš mācījās pie Georga Varnekes, spēlēja Operas orķestrī, vēlāk Radiofona orķestrī un bija tur arī oboju grupas koncertmeistars. Mācīja obojas spēli gan Dārziņskolā, gan konservatorijā, un viņa audzēkņi bija Vilnis Pelnēns, Uldis Urbāns, Osvalds Adamaitis un citi.

Krasnopjorovs bija ļoti labsirdīgs cilvēks. Ļoti mierīgā garā, vienmēr pacietīgi visu iemācīja. Es pat neatceros, ka viņš būtu pacēlis balsi.

Kuri obojisti tolaik bija jūsu studiju biedri?

Jānis Blūms, kuru vairāk pazīst kā grupas "Menuets" vadītāju. 1957. gadā kopā braucām ar Jaunatnes simfonisko orķestrī uz Maskavas Jaunatnes festivālu. Studiju laikā Jānis spēlēja oboju Rīgas cirka orķestrī, bet vēlāk vairāk interesējās par skaņu režiju un citām lietām, tamdēļ par obojistu nekļuva. No Liepājas ieradās Jānis Kanajevs, kurš vēlāk Operā bija orķestra oboju grupas koncertmeistars un ilggadīgs pedagogs.

Kā tolaik risinājāt mēlīšu jautājumus?

Ar šodienas situāciju tas nav salīdzināmi, jo brīžam vienkārši nebija, ar ko spēlēt. Tagad obojistiem atsūta niedres, mēlītes var dabūt gatavas, meistars Uldis Urbāns arī nu ir specializējies mēlīšu taisīšanā un daudziem var palīdzēt.

Bet 60. gados tikt pie niedrēm bija liels notikums, sūtīja no dienvidiem, no Azerbaidžānas. Reiz kultūras ministrs Valdemārs Kaupužs atveda no kaut kurienes niedres un kā lielu dāvanu pasniedza mums, orķestra obojistiem. Mēlīšu sagatavošana tolaik prasīja milzīgas pūles, praktiski, tas bija mūsu galvenais darbs. Reizēm nācās celties piecos, sešos, lai uz mēģinājumu mēlītes būtu kārtībā.

Turklāt mēlītes mūžs ir ļoti īss.

Diezgan. Lietošanas ilgumu ietekmē mitrums, kura ietekmē koks deformējas, elastība zūd un pagalam ir.

Vienam koncertam pietiek ar vienu mēlīti?

Jā, un vienmēr jau arī kastītē ir rezerve. Kad viena negrib skanēt, ņem nākamo. Gāju mācīties mēlītes taisīt pie Operas orķestra obojista Viļa Bērtulsona, kurš Operā spēlēja jau no 1926. gada. Man paveicās, ka izdevās nopirkt viņa mēlīšu ēvelīti, kas gatavota 20. gados Vācijā. Biju ļoti lepnas par vērtīgo ieguvumu. Mans kolēģis Jānis Kanajevs sarunāja meistarū, kas uztaisīja precīzu ēvelītes kopiju, lai Operā arī tāda būtu. Ēvelīte kalpoja, līdz kamēr vien es oboju spēlēju. Tātad – līdz 1995. gadam, kad orķestranta gaitas beidzu, bet jutos vēl gana jauns, lai turpinātu radoši darboties. Vien citā sfērā – vēstures pētniecībā. Bet tas jau ir nākošais dzīves posms.

Vai tas bija brīdis, kad nācās šķirties no obojas?

Jā. Nacionālajā orķestrī mums instrumentus deva, jo pašiem mūziķiem nebija ne naudas obojas iegādei, ne arī iespēju to nopirkt, jo labi instrumenti nemaz nebija

dabūjami. Vienīgi, ja nu kādi tika ievesti no Vācijas Demokrātiskās Republikas.

Kad beidzām darbu orķestrī, savu instrumentu bijām spiesti atdot. Citiem kolēģiem šāds brīdis bija smags. Man bija interese par mūzikas vēsturi un ideja, ko darīt tālāk. Mūzikas skolās māca mūzikas vēsturi par komponistiem, bet ne vārda par mūziķiem, kas to izpilda. Ja nebūs, kas atskaņo, vai skaņdarbs tiks uzrakstīts? Darbi taču bieži top, domājot par konkrētu mūziķi, kas to atskaņos. Tātad mūziķis ir otrs radītājs līdzās komponistam, un no viņa nereti atkarīgs, vai darbs būs izdevies, vai nē.

Arī mūziķi pelnījuši, lai par viņiem raksta un viņus atceras. Un daudzi vārdi pavisam aizmirsti. Piemēram, kurš vairs zina, ka *Splendid Palace* uz skatuves kādreiz bija simfoniskais orķestris un to vadīja diriģents un obojists Oto Karls. Šajā orķestrī no 1924. gada spēlēja obojists Isajs Beļinskis. Vai arī Helmutš Stāmurs, viens no pirmskara paaudzes tehniskākajiem obojistiem. Viņam viena acs bija traumēta, bet tas netraucēja spēlēt. Stāmurs bija arī pasniedzējs konservatorijā līdz pat kara beigām, kad aizceļoja uz Austrāliju. Padomju laikos bija atbraucis uz Latviju, tikās ar savu kādreizējo kolēģi orķestrī, klarnetistu Eduardu Medni. Arī es tur biju klāt un rādīju dažādus instrumentus no savas kolekcijas, kurā bija arī no konservatorijas izmesti eksemplāri, un kādā no tiem viņš atpazīna oboju, ko savulaik bija spēlējis!

Esat pirmatskaņojis Oļega Barskova Obojas koncertu.

Jā, kopā ar diriģentu Centi Kriķi filharmonijā. Ļoti laba mūzika, žēl, ka nevienu tā vairs neinteresē un tas vairs nav ticis atskaņots.

Jums noteikti ir arī stāsti par diriģentu Leonīdu Vigneru.

Ir stāsts par Šostakoviča koncertu ar vijolnieku Valdi Girski un Jaunatnes simfonisko orķestrī. Vigners diriģēja, es spēlēju pirmo



Ar Jāni Blūmu, Arvīdu Krīstlību un Laimoni Rozi Vispasauls jaunatnes festivālā



oboju. Skerco daļā, kas rakstīta baigā tempā uz trīs, pēkšņi citā metrā jāiestājas obojai. Es biju tā nokoncentrējies, ka iešāvu vienu takti par ātru. Viss sagāja ķīseli, katrs kaut ko grāba un rāva, bet par laimi epizodes beigās bija apstāšanās, kad visi sapratāties un reizē varējām atsākt. Pēc koncerta, briesmīgi pārbijies, domāju, ka nu būs cauri ar mani. Bet Vīgners tik apmierināti noteica: "Nu tu redzi, cik labi iznāca, noķēra un neapstājāties!"

Vīgneram ir liels nopelns daudzu mūziķu izaugsmē. Viņš mums mācīja to, ko neviens

un bija gājis uz dziedāšanas nodarbībām, lai iemācītos elpot, kā vokālisti to dara. Es savulaik, iestudējot kādu skaņdarbu un domājot, kā veidot melodisko līniju, to ne tikai spēlēju, bet arī izdziedāju. Balss ir dabiskākais cilvēka skaņas radīšanas līdzeklis, un tu vari mācīties arī pats no sevis, kā dabiski frāzēt, bet, protams, arī no profesionāliem dziedātājiem, kā elpot, kā filierēt balsi, kā pauzes taisīt.

Vecās skolas pārstāvji, piemēram, klarinetists Eduards Mednis un trombonists Kārlis Izarts savulaik ļoti augstu vērtēja skaistu,



Ar Normundu Šnē, Arnoldu Popi, Sigurdu Cīrceni un Uldi Urbānu Sočos, 1982

nekad vairs nav mācījis – sīko frāzējumu. Viņš varēja nepaskaidrojot likt daudzkārt atkārtot kādu frāzi, un tas varēja būt kaitinoši un apnicīgi, bet tas vienmēr deva rezultātus. Viņš ir izaudzinājis dziedātājus, orķestra mūziķus, ļoti daudzus. Bass Gurijs Antipovs reiz teica, ka Vīgners mācējis lieliski savienot vārdu ar mūziku, lai vārdam un mūzikai būtu kopēja jēga.

Un vēl jau skolotāji ir arī vecākie kolēģi orķestrī, kas pie vienas pulsts.

Ilgu laiku sēdēju blakus savam skolotājam Ivanam Krasnopjorovam, kurš Radio simfoniskajā orķestrī spēlēja pirmo oboju. Mani pieņēma par regulatoru – spēlēju gan otro, gan trešo oboju, arī angļu ragu. Kad vajadzēja, arī pirmās obojas partiju spēlēju, jo koncertmeistaram savureiz jāatpūšas.

Redziet, ir oficiāli dati, ka pēc kara apmēram 40 procentu, ja ne vairāk, orķestra mūziķu bija pašdarbnieku līmeņa, nevis profesionāļi. Pēc kara sastāvs gan Radiofona, gan Operas orķestrī bija ļoti mainījies. Nāca krogu mūziķi, no armijas orķestriem vai pat tādi, kas instrumenta spēli pašmācības ceļā apguvuši. Viens otrs bija ļoti labs, piemēram, obojists Vladimirs Ņikonovs Operā ar ļoti skaistu toni spēlēja vācu oboju. Labs draugs diriģentam Rihardam Glāzupam, abi kopā brauca makšķerēt.

Obojists var mācīties ne tikai no obojista, bet arī, piemēram, no dziedātāja?

Noteikti. Arvida Klišana skolotājs konservatorijā mežradznieks Jānis Zicmanis jaunībā gan mežragu spēlēja, gan dziedāja kori

piepildītu toni. Izarts teica – ar instrumentu ir jādzied. Var to pūst, bet var arī dziedāt un muzicēt. Tā ir liela atšķirība. Arvids Klišana ir tam labākais piemērs, jo viņš nepūš, viņš muzicē.

Kāpēc neturpinājāt darbu Operā, bet pārgājāt uz Radiofona orķestrī?

Operā nospēlēju vienu sezonu un faktiski apguvu visu, kas un kā tur notiek. Tad Radiofona orķestrī paplašinājās, pārgāja no trīskāršā uz četrkāršo sastāvu, un daudzi jaunie, kurus Vīgners Jaunatnes simfoniskajā orķestrī bija izaudzinājis, sāka spēlēt



Radiofona orķestrī. Bija cerība, ka Jaunatnes orķestrī varētu pārtapt par patstāvīgu vienību, bet arī tolaik kultūrai trūka naudas un divi trīs orķestri Rīgā laikam likās pārāk izšķērdīgi.

Izdevību kļūt par Radiofona orķestra mūziķi nevarēju laist garām, tas toreiz skaitījās tāds kā prestižāks. Operas orķestrī aizvien vēl bija visa vecā gvarde, daži ne tikai no Latvijas laika, bet pat no 1919. gada. Piemēram, Pauls Grīnerts, arī viņa dēls Roberts mācījās konservatorijā oboju.

Kā tagad vērtējat jauno obojistu paaudzi?

Ir jauns laikmets, salīdzinot pat ar 90. gadiem, kad nezinājām, kas ir dators. Tagad ir pilnīgi cita situācija – vari ceļot, mācīties, klausīties. Pat nebraucot uz ārzemēm, no ierakstiem vien var tik daudz apgūt. Mūsu laikā, ja dabūji skaņuplati ar kāda obojista ieskaņojumu, tas jau bija notikums.

Jaunās paaudzes obojisti ir daudz varošāki, profesionāli spēcīgāki, izauguši par augstas klases mūziķiem. 🎷



No kreisās: Elmārs Zemovičs, Ivans Krasnopjorovs, Arvids Kristībs, Gvido Freidenfelds Arkādijas dārzā, 1957

Vilni Pelnēnu atceroties

Anete Ašmane

Nav manos spēkos apkopot tos daudzos stāstus, atmiņas un iespaidus, ko par Vilni Pelnēnu (1944–2006) glabā visi viņa kolēģi Latvijas Nacionālajā simfoniskajā orķestrī (LNSO), viņa studenti mūzikas vidusskolās un akadēmijā, viņa draugi, domubiedri un apbrīnotāji. Stāstu ir ārkārtīgi daudz, jo to varonis bija atvērts, ar lielisku humora sajūtu, ista sabiedrības dvēsele kā darbā, tā ārpus tā. Protams, viņš bija arī izcils mūziķis un saprotošs pedagogs, bet pāri visam kolēģu un domubiedru atmiņās atkal un atkal atskan frāze – Vilnis bija Personība. Ceru, ka šie daži kaleidoskopiskie atmiņu fragmenti to apliecinās.



NORMUNDA ŠNĒ STĀSTS

“NEPĀRSPĪLĒŠU SAKOT, KA NEVIENS CILVĒKS MANĪ NAV ATSTĀJIS TIK DAUDZ NOSPIEDUMU, KĀ VILNIS PELNĒNS.”

Kādas ir jūsu pirmās atmiņas, kāda bija pirmā satikšanās ar Vilni Pelnēnu?

Kad pēc neveiksmīgā vijoles spēles mēģinājuma sāku spēlēt oboju, protams, interesējos par šo instrumentu un to, kas vispār notiek. Kaut arī dzīvoju un mācījos Jelgavā, vairākas reizes nedēļā braucu uz koncertiem Rīgā, jo te patiešām bija, ko dzirdēt. Latvijas Radio simfoniskajā orķestrī, kā tolaik sauca LNSO, protams, visupirms meklēju savu instrumentu, un tā droši vien ir pirmā tikšanās ar Viļņa personību un obojas skanējumu, jo viņš tolaik bija koncertmeistars. Tas ilgu laiku bija mans priekšstats par to, kā obojai jāskan. Varēja būt kāds 1976. vai 1977. gads. Tad bija viens konkurss, kur pirmo reizi tikāmies klātienē, kad Vilnis pienāca mani apsveikt ar kādu iegūto vietu.

Pēc tam sekoja studijas pie Viļņa?

Nē, pēc Jelgavas aizgāju uz konservatoriju, bet pirmos divus gadus mācījos pie Elmāra Zemoviča, tikai pēc tam pārgāju pie Viļņa, jo tad viņš sāka strādāt konservatorijā. Bet istā sadarbība jau mums sākās agrāk – es vēl mācījos pēdējā kursā Jelgavā, bet mani uzaiicināja strādāt LNSO. No tā brīža ļoti daudz bijām kopā, gandrīz katru dienu, kopīgi izspēlēts milzīgs repertuārs. Bet tā kopābūšana nebija tikai mūzikā, bet arī dzīvē, jo, kad pārcēlos uz Rīgu, Vilnis kļuva man par tādu kā tēvu, no viņa esmu ļoti daudz mācījies.

Kas ir tas, ko viņš jums iemācījis?

Kā šnabi dzert! (*smejas*) Patiesībā – ārkārtīgi daudz, jo viņš man tiešām bija paraugs dzīvē un darbā. Negribu teikt, ka mani vecāki bija ļoti konservatīvi vai stingri, bet tomēr viņi ir skolotāji, viņi vēlējās, lai viņu bērns vienmēr būtu kārtībā. Es arī mācījos tajā pašā skolā Jelgavā, kur viņi strādāja, un tas spiediens bija diezgan liels. Viss labais un sliktais, ko dariju, uzreiz tika apspriests gan skolā, gan mājās.

Kad sāku strādāt orķestrī, kaut kādā veidā izrāvos no šīs dzīves un nonācu pavisam citā situācijā, kas bija daudz brīvāka pat tiem laikiem, ar daudz lielāku horizontu. Vilnis man bija blakus visu laiku. Viņš ļoti neuzkrietošā, filigrānā veidā norādīja uz to, kā vajadzētu, ko es daru pilnīgi aplam, kā dzīvē notiek dažādas lietas. Viņa personība bija tāda, ka tam faktiski nebija iespējams pretoties, viņš mācēja pārliecināt par savu domu ārkārtīgi mierīgā veidā, argumentēti ar savu dzīves pieredzi, ar ko viņš dalījās ļoti nesavtīgi.

VISI ATKLĀJUMI, KAS ŠODIEN IR PAŠI PAR SEVI SAPROTAMI, MUMS NĀCA CAUR PERSONĪGO KĻŪDU UN ATRADUMU METODI

Negribu tagad runāt par sevi, bet iedomājieties – es mācījos Jelgavā, biju pirmais džeks, labi spēlēju, man nebija konkurentu, viss sanāca, vārdu sakot – jūra līdz ceļiem. Un tad es atbraucu uz Rīgu, uz profesionālu orķestri, kur faktiski tā līmeņu starpība bija ļoti liela, īpaši tajā laikā. Protams, stingri ņemot, es tam nebiju gatavs nekādā veidā. Bet, pateicoties Viļņa smalkjūtībai un spējai precīzi pateikt to, kas trūkst un kas jādara, man tas nenotika sāpīgā veidā ar apdauzīšanos pret šīs profesijas stūriem.

Neviena akadēmija arī mūslaikos nesagatavo jaunu mūziķi darbam orķestrī, tāpēc šis pieredzes moments ir ekstrēmi svarīgs. Un šī atskārsme, ka mūsu profesijā nekad nekas nebeidzas, laikam ir pati svarīgākā. Diendienā redzēju, cik atbildīgi Vilnis attiecas pret koncertiem, mēģinājumiem, lai viss būtu iespējami augstākā līmenī,



Vilnis Pelnēns

ideāli. Tas bija tas vārds neizteiktais piemērs, kam es pēc tam sekoju visu savu dzīvi. Tolaik biju ķerts uz perfekciju – ja man koncertā viena nots neiznāca tā, kā gribēju, varēju par to ilgi pārdzīvot.

Vilnis man ir daudz stāstījis, esmu daudz naktis pavadījis pie viņa Imantas virtuvē, runājot par dzīvi, klausoties viņa neaizmirstamos stāstus. Viņš bija lielisks stāstnieks, jebkuru atgadījumu mācēja izstāstīt tā, ka varēji klausīties vaļā muti. Viņa humors dažreiz radīja situācijas, kad vienkārši nevarēju paspēlēt, smējās līdz asarām. Vienreiz mani pat pie sevis izsauca Sinaiskis un jautāja, kāpēc es visu laiku smejos. Teicu, ka man tāda fizionomija, bet viņam jau bija skaidrs, ka Pelnēns mani smidina. Bet Vilnis pat Sinaiskim bija liela autoritāte. Viņš, tāpat kā Valdis Zariņš, Arvīds Klišāns, Ģirts Pāže un Vilnis Strautiņš, veidoja orķestra mugurkaulu.

Vilnis orķestri bija arī sabiedrības dvēsele?

Noteikti! Arī toreiz orķestri bija arod biedrība, bet pavisam citāda, nekā šodien. Viņi rikoja Jaungada ballītes un citus saviesīgus pasākumus, un Vilnis tur bija vienkārši neaizstājams. Viņš dejoja ar dāmām, plēsa jokus, ķēmojās, organizēja un uzturēja gaisotni.

Un tad bija viņa otra puse, kas attiecās uz darbu un profesionālām lietām, bet tas nebija pārspilēti smagi, bet ļoti atbildīgi un pozitīvā nozīmē nopietni. Viņš mācēja radīt vieglumu tajā, ko kopā darījām.

Ko varat teikt par Vilni Pelnēnu kā pedagogu Mūzikas akadēmijā?

Protams, ka oficiālās nodarbības mums nebija pārāk daudz, jo bijām ļoti aizņemti orķestrī, kur katru nedēļu bija jauna programma. Daudzas lietas, kas attiecās uz repertuāru akadēmijā, pārrunājām citās vietās un apstākļos – vienkārši tad, kad bija brīvs brīdis. Kā pedagogs viņš piedāvāja daudz variantu, kā risināt kādu problēmu, jo ļoti uzticējās, vismaz man. Bieži atzīmēja, ka negrib uzspiest neko, tikai piedāvāt savu variantu, viedokli.

Viņš spēja radīt nepiespiestas atmosfēras sajūtu arī, ejot uz skatuves. Uzsvēra, ka vajag domāt par mūziku, nevis kaut kādiem sīkumiem. Man tas ļoti palīdzēja, jo jutos pilnīgi otrādi – ļoti uztraucos par tehniskām lietām, bet muzikālā puse tolaik nebija tik spilgta.

Protams, es būtu vēlējis, lai mūsu sadarbība akadēmijā būtu apjomīgāka, bet tajā pašā laikā – varbūt labi, ka bija tieši šādi, jo nebija akadēmijas sienu formalitātes.

Vai tas, kā Vilnis strādāja ar jums, ir ietekmējis arī to, kā pats strādājat ar studentiem?

Vilnis pilnīgi noteikti ir atstājis pēdas manā sirdī, dvēselē un prātā. Gan jau atbilde uz jautājumu ir “jā”, taču ne tiešā veidā uz pedagogiju, bet uz dzīvi vispār. Es nepārspilēšu, sakot, ka neviens cilvēks manī nav atstājis tik daudz nospiedumu, kā Vilnis Pelnēns.

Varētu teikt, ka tādu pašu nospiedumu Vilnis atstājis Latvijas mūzikas vēsturē?

Noteikti! Viņa personība bija tā, kas garantēja viņam šo statusu. Viņš pēc tā nekādā veidā netiecās, speciāli nestrādāja pie sava tēla vai kā tamlīdzīgi. Tas nebija nepieciešams, jo viņa harisma bija neaprstāma. Viņš absolūti atvērti pieņēma, ka kāds var nepiekrīst viņa viedoklim, tādā ziņā viņš bija pilnīgi brīvs. Domāju, ka savas dzīves ražīgākajā laikā viņš bija paraugs, etalons, kuram līdzināties. Ziniet, tas laiks, kad mēs visi kopā veidojāmies, nav salīdzināms ar šodien – nebija nekādas informācijas, bija slikti ar visu tehnoloģisko pusi, ļoti slikti instrumenti, mēs lielā mērā vārijāmies savā sulā. Visi tie atklājumi, kas šodien ir paši par sevi saprotami, mums nāca caur personīgo kļūdu un atradumu metodi.

Kad bija iespēja dzirdēt kādus ierakstus, piemēram, Holligera, mums daudzējādā ziņā atvērās acis. Sapratām, kā tam būtu jāskan, bet ne to, kā to izdarīt. Mēs daudz par to domājām, pavadījām garas stundas, taisot mēlītes, meklējām, kā uz tiem štrunta instrumentiem vispār kaut ko izdarīt.



Ar Maiju Prēdeli, Pēteri Plakidi, Maiju Kriģenu un Agnesi Argali



Ar Pēteri Plakidi koncertzālē Ave Sol

Lai jūs saprastu – kad 1986. gadā aizbraucu uz Mīnhenes konkursu, uz sava instrumenta nevarēju nospēlēt Cimmermaņa koncerta augšējās notis un skaidri zināju, ka pēc pirmās kārtas man būs jābrauc mājās tieši šī iemesla dēļ. Situācija bija krimināla.

Tagad ir pavisam citādi – informācijas ir tik daudz! Ja kādam ir pacietība rakties un vēlme braukt pa pasauli, viss ir pieejams. Tolaik bija vēlēšanās, bet nebija iespēju. Tagad ir otrādi – nezinu, vai visiem ir vēlēšanās. Ceru, ka ir, bet laikā, kad strādāju ar studentiem Mūzikas akadēmijā, redzēju, ka ne visi izdara lietas līdz galam.

Vai esat sadarbojies ar Vilni arī kā diriģents?

Ne pārāk daudz. Bet varbūt, tieši Viļņa pamudināts, es arī nostājos orķestra priekšā. Tas notika, kad ar “Rīgas kamer mūziķiem” sākām spēlēt darbus, kur bez diriģenta vairs nevarēja, bet mūsu sarunās Vilnis jau pirms tam bija ieminējies, ka man vajadzētu pamēģināt. Toreiz par to pat nedomāju līdz brīdim, kad varēju to darīt ar jaunizveidoto orķestri. Protams, no šīs dienas viedokļa tas izklausās pilnīgi nenormāli, bet Bēthovena Trešo simfoniju ar “Rīgas kamer mūziķiem” mēģinājām aptuveni divus mēnešus divreiz nedēļā. Saņēmām par to smieklīgi mazu naudu, bet neviens to nedarīja naudas dēļ – visi nāca uz visiem mēģinājumiem, jo bija interesanti. Nāca Vilnis Pelnēns un Uldis Urbāns, Sigurds Cirčenis – cilvēki, kuriem tas īstenībā nebija vajadzīgs, tomēr viņus kaut kas piesaistīja. Vilnis bija tāds entuziasts, ka šos vakara mēģinājumus atceros ar vislielāko cieņu. Neviens neskatījās pulksteni, tā nebija haltūra vai formāls darbs. Visiem bija svarīgs rezultāts.



DAIŅA CIMERMAŅA STĀSTS

“VIŅŠ SPĒLĒJA, UN VIŅAM SANĀCA. VIŅŠ VIENKĀRŠI JUTA, NEVIS ANALIZĒJA.”

Kādas jums pirmais nāk prātā, atceroties Vilni Pelnēnu?

Mācījos Jelgavas mūzikas vidusskolā kopā ar Normundu Šnē, un Pelnēns mums bija kā elks, kuram centāties līdzināties. Bijām tikai dzirdējuši, cik viņam skaisti orķestri un pūtēju kvintetā skan oboja, bet kā cilvēku tolaik vēl nepazinām. Atceros, ka kvintets bija atbraucis uz Jelgavu un sniedza koncertu, un man bija milzīgs satraukums pat aiznest un pasniegt Vilnim puķi. Pēc tam, ilgu gadu kopā spēlējot LNSO, tas likās visai smieklīgi. Tas bija pirmais iespaids, pēc tam jau sākās orķestra laiks. Vilnis bija ļoti cilvēcis un ļoti tolerants. Biju pavisam jauns, bez orķestra pieredzes, protams, sākums bija visai grūts, bet Vilnis nekad ne teica “tevis neštimēja”, “tu nebiji kopā”, viņš vienmēr teica “mums neštimēja”, “mums nebija kopā”. Viņš tolaik bija savas meistarības zenītā, un man kā iesācējam tas ļoti daudz deva. Vilnis un Uldis Urbāns bija lielisks oboju duets, mums, jauniešiem, bija, no kā mācīties.

Man bijuši tikai divi obojas pedagogi – Jānis Kanajevs un Elmārs Zemovičs, abiem esmu ļoti pateicīgs un ar abiem arvien uzturu kontaktus. Kaut arī nekad neesmu pie Viļņa mācījies, tomēr uzskatu arī viņu par savu skolotāju, jo tā pieredze, ko guvu, viņam sēžot blakus un kopā spēlējot, ir neaizmirstama. Prieks un laime bija spēlēt kopā!

Jāpiebilst, ka Vilnis bija kompānijas dvēsele gan orķestrī, gan saviesīgos pasākumos. Pirmā oboja savā ziņā mobilizē visu koka pušaminstrumentu grupu, un Vilnim šajā ziņā kolēģi ļoti uzticējās, viņa viedokli vienmēr ieklausījās. Es teiktu, viņš bija godavīrs.

Kā jums šķiet, vai viņš apzinājās savu autoritāti?

Domāju, ka noteikti apzinājās, bet nekad to negodprātīgi neizmantoja. Vilnis bija harismātisks līderis, kurš vienoja visu koka pušaminstrumentu grupu.

Kāds bija tas laiks, kad oboju tehniskā puse nebija tik attīstīta, nebija pieejami normāli mēlīšu materiāli?

Tas bija pilnīgi citādi! Viļņa laiks bija romantiku laiks, šodien dominē perfekcionisms. Tas nenozīmē, ka mūsdienu cilvēki necenšas spēlēt ar jūtām un dvēseli, bet nedomāju, ka Vilnis ar prātu izdomātu, ka šito spēlētā, viņam bija vairāk intuitīva, ne metodiska pieeja. Man liekas, tā spēlēja daudzi tālaika mūziķi. Viņš spēlēja, un viņam sanāca. Viņš vienkārši juta, nevis analizēja. Man tas ir ļoti iespaidies prātā – nevis vienkārši tīri vai ansambliiski spēlēt notis, bet iespējams pareizo noskaņu. Šodien ir vaļā robežas, ir daudz informācijas, internets, šos laikus nevar salīdzināt. Toreiz bija švaki instrumenti, mēlītes, bet vienlaicīgi cilvēki spēja sasniegt līmeni.



Aiva Zauberga, Agnese Ārgale, Vilnis Pelnēns un Dainis Cimermanis

Atceros, vēl nespēlēju orķestri, kad Rīgā notika Vissavienības vijolnieku konkurss, trešajā kārtā visi spēlēja Čaikovska koncertu. Tur ir dažas nelielas, bet zīmīgas obojas iespēles, un man ļoti palicis prātā, cik precīzu sajūtu Vilnis tajās ielika – nevis tehniski, bet emocionāli. Sēdēju zālē un domāju, ka labāk nospēlēt nevar, varbūt vienīgi citādāk.

Domāju, ka gadu gaitā Vilnis ir nospēlējis daudz lielisku solo orķestri. Blakus sēžot, šķita, ka tas viņam tik viegli padodas, kaut gan ne vienmēr tā bija. Viņam skanēja visas mēlītes, vai laba, vai slikta. Viņš kādreiz teica, ka viņam slikta mēlīte, bet es atbildēju, ka tā varbūt viņam tikai tāda sajūta, jo tas, kas skan, ir ļoti skaisti.

Tas tiešām nāca tik viegli vai tomēr pamatā bija liels darbs?

Protams, ka darbs bija, bet daudz kas Vilnim tomēr nāca no dabas.

VILNIS BIJA HARISMĀTISKS LĪDERIS, KURŠ VIENOJA VISU KOKA PUŠAMINSTRUMENTU GRUPU

Viņš mūziku vienkārši juta. Šodien, kad tu aizej pie kāda profesora uz meistarības klasi, viņš tev pasaka, kuru notiņu īsāk, kuru garāk spēlēt, kur likt akcentu, kādu dinamiku spēlēt. Bet Vilnis arī saviem studentiem teica: “Nepietiek vienkārši skaisti nospēlēt notis, tev jāzina, ko tu ar tām notīm gribi pateikt.” To viņš arī lieliski prata pats. **Cik nozīmīga, jūsuprāt, ir Viļņa Pelnēna personība Latvijas mūzikas vēstures kontekstā?**

Domāju, ka viņš ļoti ilgi bija Latvijas vadošais obojists, un pārējie vienkārši mēģināja tuvoties viņa līmenim. Par to liecina arī fakts, ka viņš izaudzinājis praktiski visus šodienas vadošos obojistus – Egilu Upatnieku, kurš ir LNSO koncertmeistars, Pēteri Endzeli, kurš ir pirmā oboja *Sinfonietta Rīga* un Operas orķestrī, Mārtiņu Zālīti, kurš ir koncertmeistars Liepājas Simfoniskajā orķestrī. Viņiem visiem ir Viļņa skola.

Lai arī neesat pie Viļņa mācījies, vai jūsu pedagoģisko darbu kādā veidā viņa principi un metodes ir ietekmējušas?

Noteikti, bet šodien pedagoģija, protams, ir citāda, jo pieejamas meistarības klases, pieejama informācija par metodiskām lietām, notis pieejamas. Bet cilvēcis pusē jau tas neietekmē, es arī cenšos nebūt skarbs pret bērniem, piesaistīt ar labo, ar pozitīvu gaisotni, lai viņi spēlētu ar prieku. Protams, bērniem nepatīk vingrināties, bet diemžēl bez tā melnā darba mūzikā neko nevar izdarīt.

Gribēju pieminēt arī laiku, kad Vilnis strādāja Mūzikas akadēmijā, kur bija izdomājies tādu lietu – kad studentiem bija eksāmens, viņš aicināja to klausīties visus spēlējošos obojistus. Kad studenti bija nospēlējuši, visi izteica savas domas par dzirdēto. Domāju, tas bija ļoti vērtīgi.

Studentiem noteikti bija dubults uztraukums spēlēt Latvijas labākajiem obojistiem.

Jā, bet, no otras puses, pie tā jāradinās, ja gribi būt spēlējošs mūziķis. **Vai šādā veidā Vilnis veidoja ne tikai LNSO oboju grupu, bet uzturēja visu Latvijas obojistu kopienu?**

Jā, noteikti. Mūzika reizēm ir ārkārtīgi intīma lieta – kad astoņdesmit cilvēki domā vienā pulsā, elpo vienā tempā, dzīvo ar vienām un tām pašām emocijām. Ja cilvēki slikti saprotas, tas traucē. LNSO oboju grupai iekšienē bija lieliskas attiecības, un tas lielā mērā ir, tieši pateicoties Vilnim. Mēs tikāmies arī ārpus darba, piemēram, kad Vilnis nopirka lauku māju, braucām viņam palīdzēt, un tas mūs cilvēciski satuvināja. Kopā arī klausījāmies ierakstus. Tas bija ļoti svarīgi, jo informācijas bija maz.

Vilnis kopā ar Uldi Urbānu daudz spēlēja ar Filharmonijas kamerorķestri – gan solo, gan dubultkoncertus. 80. gados viņi salīdzinoši daudz muzicējot ceļoja, un bieži vien Uldis par visu nopelnīto naudiņu pirka pasaulslavenā šveiciešu obojista Heinca Holligera ierakstus, nevis veda dāvanas ģimenei. Un tad mēs kopīgi tos klausījāmies, analizējām, izteicām savas domas, var teikt, mēs izaugām ar Holligera. Tas bija milzīgs dārgums, un mēs no tā ļoti iedvesmojāmies.

Par obojistu kopienu varam runāt arī šodien?

Es teiktu, ka jā. Neatceros, kad tas sākās, bet es ik pa laikam uzaicinu visus obojistus pie sevis ciemos, lai varam socializēties. Pozitīva gaisotne palīdz gan savstarpējās attiecībās, gan kopā spēlējot. Tas ir aizsācies no tiem laikiem, kad Vilnis vēl bija šeit.

Kad LNSO oboju grupā piecus gadus bija itālis Andrea Gallo, viņš arī pēc katra koncerta gribēja kopā pavadīt laiku, par to sakot: “Tas pēc tam tā uzlabo intonāciju grupā!” (*smejas*) To, protams, var dažādi saprast, bet tajā ir arī taisnība. Mēs neesam pie tā raduši, pēc koncerta visi savāc savas mantas un skrien pa mājām. Ir svarīgi labi saprasties arī ārpus orķestra. Tāpēc es aptuveni reizi gadā aicinu pie sevis visus spēlējošos obojistus, lai varam parunāties.

Esmu dzirdējus, ka Pelnenam bijusi lieliska humora izjūta. Varbūt atceraties kādu kuriozu atgadījumu?

Pirms svarīgiem koncertiem Vilnis vienmēr gāja pagulēt. Noteikti jau skaidrs, par ko būs stāsts... Tie varēja būt 80. gadi, Dzintaru koncertzālē paredzēts koncerts, pirms kura Vilnis aizbrauca atpūsties uz savu Imantas dzīvokli. Pirmais skaņdarbs bija kāda Romualda Kalsona miniatūra, otrais – Pētera Plakida koncerts divām obojām. Vilnim orķestrī jāspēlē arī Kalsons, bet desmit minūtes pirms koncerta sākuma viņa vēl nav. Zvanām, un, protams, viņš Imantā guļ. Leca savā žigulītī un brauca uz Dzintariem, cik vien ātri tā mašīna var pabraukt. Bet Normunds Šnē bija atnācis vienkārši paklausīties koncertu. Ātri pārgērbās un no lapas nospēlēja to Kalsonu. Kad pēc pirmā skaņdarba nonācām no skatuves, skats bija smieklīgs – viens liek Vilnim kopā oboju, kāds dod bikses, cits vēl liek tauriņu. Bet pēc tam nospēlēja viņš, protams, pasakaini.



KRISTĪNES KUPČAS STĀSTS

“VILNIS PELNĒNS ĻOTI LABI PĀRVALDĪJA INSTRUMENTU, UN VARBŪT TĀPĒC NEBIJA TIK SPOŽU UN SPILGTU SEKOTĀJU UZREIZ PĒC VIŅA KARJERAS BEIGĀM.”

Oboju pirmo reizi dzirdēju, kad Pionieru pils korī, kurā dziedāju un kuru vadīja Kornēlija Krūmiņa, vienā no skaņdarbiem pievienojās mūziķis un spēlēja obojas solo. Šis instruments man tik ļoti iepatikās, ka aizbraucu mājās un teicu vecākiem, ka stājos ārā no 50. vidusskolas, mācišos Dārziņos. Pirms tam nebiju tādu instrumentu nemaz dzirdējus, bet obojas skaņa mani apbūra, un es uzreiz zināju, ka gribu to spēlēt.

Iestājos Emīla Dārziņa mūzikas vidusskolas 4. klasē, gāja ļoti grūti, jo nekādu muzikālu pamatu man nebija. Mācījās pie pasniedzēja Viļņa Nagļa. Pabeidzot mūzikas skolu, iestājos Jāzepa Vītola Latvijas

Valsts konservatorijā tieši pie tā paša brīnišķīgā mūziķa, kurš toreiz korim spēlēja solo, – tas bija Elmārs Zemovičs. Ļoti viņu cīnu un ar interesi sekoju līdz viņa pētnieciskajai darbībai. Elmārs Zemovičs ir autors lieliskām grāmatām par Latvijas orķestru vēsturi.

Pēc trim studiju gadiem izdarīju izvēli un turpināju pilnveidot obojas spēli pie Viļņa Pelnēna.

Kāds bija studiju laiks pie Pelnēna?

Viņš, cik vien varēja, rūpējās par katru savu studentu. Ceturtajā kursā uzzinājām, ka Tallinas simfoniskajā orķestrī trūkst obojista. Vilnis Pelnēns ne vien mani tur ieteica, bet atbrauca man līdzī, palīdzēja kārtot formalitātes un apgūt orķestra partijas. Ar padomu un zināšanām Vilnis Pelnēns dalījās ar visiem saviem skolniekiem un studentiem, domāju, ka īpašs gandarījums viņam bija par saviem jaunākajiem studentiem – Egilu Upatnieku un Mārtiņu Zālīti, kuri sevi pierādījuši kā izcili, profesionāli mūziķi.

Varbūt tas vienkārši ir raksturīgi obojistiem – mana bijusī audzēkne mācās Berlīnē pie Vašingtona Barellas, un arī viņš mēģina noteikt katra mūziķa stiprās puses, lai pēc tam viņam palīdzētu virzīt turpmāko profesionālā mūziķa ceļu orķestrī, kameramūzikā vai spēlējot solo. Domāju, ka sākumposmā tas jaunam mūziķim ir ļoti svarīgi, sevišķi obojistam ir vajadzīgs cilvēks, ar kuru var pārrunāt visas ar instrumentu saistītās nianšes, jo obojas spēle ietver arī zināmu daļu amatniecības.

Par interpretāciju runājot, Vilnim šī spēja bija fantastiska. Viņš mācīja studentiem, ka labs mūziķis jebkuru frāzi var nospēlēt tik skaisti, ka cilvēki klausīsies un teiks, ka tā uzrakstīta ģeniāli. Viņš ļoti labi pārvaldīja instrumentu, un varbūt tāpēc nebija tik spožu un spilgtu sekotāju uzreiz pēc viņa karjeras beigām.

Kādas ir atmiņas no kopīgā darba orķestrī?

Man ļoti patika, ka nopietnajos mēģinājumos, it īpaši, kad atbrauca kāds ārzemju diriģents un visiem atbildības sajūta bija sakāpināta, Vilnis tomēr jokojās un nedaudz āzēja kolēģus – cēla oboju pie mutes un rādīja iestāšanos nepareizās vietās, redzot, ka kāds neskaita pauzes. Viņam bija ļoti laba humora izjūta, bet vienlaikus atbildības sajūta mums visiem bija liela, jo prasības par toņa kvalitāti un ansambļa spēli bija augstas. Viļņa pirmā oboja turēja kopā visu koka pušaminstrumentu grupu, to noteica gan viņa personība, gan izteiktā muzikalitāte. Atceros, dažas reizes Vilnis palūdza aizvietot viņu pūtēju kvintetā, protams, tikai mēģinājumā. Šādi mēģinājumi bija kā mācību stundas interpretācijā un ansambļa spēlē.

Kas palicis prātā no kopīgajiem ārpus darba pasākumiem?

Redziet, mums jau nebija nekādu meistarklašu, neviens nebrauca un nemācīja, kā spēlēt, kā taisīt mēlītes. Nebija “niedru”, bet Vilnis kaut kur nedaudz dabūja – varbūt to sūtīja orķestrim, varbūt kaut kā caur Maskavu, tiešām nezinu. Tad mēs visi satikāmies pie viņa dzīvoklī un pavadījām kopā laiku, taisot mēlītes un klausoties ierakstus. Atceros, kā mēs ar Normundu Šnē braucām uz Šveici pie

OBOJISTI SAVĀ STARPĀ VIENMĒR BIJUŠI ĻOTI IZPALĪDZĪGI. JA KĀDAM BŪS NEPIECIEŠAMA PALĪDZĪBA, NEKAD NEVIENS NETEIKS NĒ

Heinca Holligera uz meistarklasēm. Tās bija manas pirmās meistarklases pie tālaika obojas karaļa. Noslēdzoties meistarklasēm, šveiciešu kolēģi mums iedeva pilnu čemodānu ar niedres kociņiem obojas mēlišu izgatavošanai. Tad mūs atpakaļceļā robežsargi ilgi tirpināja, vilciens stāvēja, bet mums nācās skaidrot, ka no tiem puļķiņiem ēvelējam plāksnītes un taisām obojas mēlītes. Tiešām neatceros, kā viņi mūs palaida, varbūt viņiem vienkārši apnīka.

Obojisti savā starpā vienmēr bijuši ļoti izpalīdzīgi. Starp citu, to atzīst arī jaunā obojistu paaudze. Mēs apmeklējam cits cita koncertus. Cenšos stāstīt saviem skolniekiem, ka visi mani kolēģi ir

ipaši – gan Normunds Šnē kā izcils obojists un diriģents, gan Egils Upatnieks, kurš fascinē ar ansambli *Carion*; stāstu arī par citiem Latvijas obojistiem un viņu profesionālajiem sasniegumiem. Kopā ar Daini Cimermani meistarklašu veidā pilnveidojam sevi pedagoģijā. Mums noteikti reizi gadā ir salidojums, bet, ja kādam būs nepieciešama palīdzība, nekad neviens neteiks nē – izpalīdzēs.

MAZA ATKĀPE PAR VĒSTURISKAJĒM INSTRUMENTIEM UN PEDAGOĢIJU

Sacijāt, ka mūsdienu un seno instrumentu spēle bieži vien tiek nodalīta. Arī jūs vispirms apgūvat un aktīvi spēlējāt moderno oboju. Kā nonācāt līdz seno instrumentu pasaulei?

Orķestrī spēļu oboju un angļu ragu. Ja kaut kas tik ļoti patīk, ka kļūst par dzīvesveidu, tu mēģini saprast un uzsūkt visu, kas vien ar to saistīts. Kad strādāju orķestrī, biju t. s. regulators, līdz ar to man bija jāspēlē gan angļu rags, gan oboja *d'amour*. Tajā laikā instrumenti, protams, bija ļoti sliktā kvalitātē, bet obojisti vienmēr bijuši izpalīdzīgi, tāpēc mainījāties un cits citam aizdevām uz koncertu tos labākos instrumentus. Angļu rags, ko toreiz spēļu, bija aptuveni 50 gadu vecs, bet normāls instrumenta kalpošanas laiks mūsdienās ir pieci seši gadi, pēc tam metāls sāk nolietoties.

Ja atskatāmies uz 17.–18. gadsimtu, var secināt, ka tālaika profesionālie mūziķi spēlēja vairākus instrumentus. Viens mūziķis varēja spēlēt solopartiju ar pūšaminstrumentu, pēc tam ar kādu citu instrumentu turpināt spēlēt mazāk nozīmīgu partiju. Spēlēt dažādus instrumentus, pārvaldīt vairākas nošatslēgas, zināt par instrumentu skaņojumiem – tas viss tika prasīts no mūziķa. Skarbi sakot, nebija neviena liekēža, visi spēlēja. Vienīgā iespēja nespēlēt bija skaņdarbos ar mazāku sastāvu, bet visā pārējā laikā – samaini instrumentus un spēlēt mazāk atbildīgu partiju. Baha partitūrās izmantoti četri obojas grupas instrumenti – *oboe*, *oboe d'amore*, *oboe da caccia* un tenora oboja jeb *taille*. Visi šie nosauktie instrumenti ir mūsdienu obojas vēsturiskie priekšteči.

Neatceros, kurš man iedeva pirmās notis, kas domātas spēlēšanai ar baroka oboju, bet tolaik nemācēju tās lasīt – dīvaina atslēga, citāda paskata nošuraksts, nav taktssvītru, nav pierakstīta dinamika. Parādīju tās mūsu izcilajai klavesīnistei Ainaī Kalnciemai, un viņa man ieteica aiziet pie Māra Kupča, kurš varēšot man izstāstīt, kā tā nošulapa jāspēlē. Māris Kupčs tolaik jau spēlēja klavesīnu, bet, kopš sākām nodarboties ar senās mūzikas atskaņošanu ar vēsturisko instrumentu kopijām, pagājuši aptuveni 15 gadi.

Sākums bija ļoti grūts, vajadzēja meklēt meistarus, kas izgatavo vēsturisko pūšaminstrumentu kopijas. Zināju, ka ir japāņu meistars, kurš būvē 18. gadsimta baroka obojas kopijas, bet pie viņa ir liela rinda, jāgaida pat vairāki gadi, tomēr izrādījās, ka viņam pēkšņi ir brīva oboja, no kuras kāds bija atteicies. Tas izrādījās ļoti labs instruments ar skaistu tembru, intonatīvi stabils.

Baroka obojai ir tikai divas klapītes, tāpēc svarīgs iekšējais urbuma dziļums, toņcaurumu slīpums, kas ietekmē tembru un intonāciju. 17. un 18. gadsimtā eksistē ļoti cieša saikne starp mūziku un instrumentiem. Baroka obojas spēli mācījos pie izcilā zviedru obojista Ulfa Bjurenheda, kurš spēlēja pirmo oboju Zviedrijas Nacionālajā simfoniskajā orķestrī. Liels bija mans pārsteigums, redzot viņa vēsturisko obojas grupas instrumentu kolekciju. Mūzikas atskaņošana ar vēsturiskajiem instrumentiem un to kopijām ir aizraujoša, interesanta un pārsteigumu pilna. Tā padziļina izpildītāja zināšanas interpretācijā. Kas var būt aizraujošāks, kā spēlēt Mocarta Domažora koncertu obojai ar Mocarta laika vēsturiskā instrumenta kopiju! **Runājot par jums un pedagoģiju, atceros, sarunā pirms pāris gadiem Jurjānskolas direktors Viesturs Mežgailis sacīja, ka šajā skolā ar obojistiem problēmu nav un to netrūkst, jo šeit ir Kristīne Kupča.**

Jā, bet tas nenozīmē, ka es varu garantēt, ka mani audzēkņi pēc tam izvēlas kļūt par profesionāliem mūziķiem. Lielākoties tā nenotiek. Daudzi mani skolnieki aiziet citās nozarēs, mēdz gadīties, ka audzēknis, ko uzskatu par ģeniālu, klusi pačukst, ka vēlas kļūt par

ķirurgu. Tā notiek ar ļoti daudziem skolēniem un jauniešiem, kuri mācās oboju. Iespējams viņi izjūt to, ka šis instruments, tāpat kā mūziķa profesija vispār, kļūst par dzīvesveidu.

Ir ļoti maz tādu brīžu, kad es nedomāju par instrumenta apkopšanu, mēlišu taisīšanu, repertuāra pētišanu vai vienkārši ikdienas studijām. Domāju, tas daudzus biedē, jo ir jāgrib šim instrumentam ziedot visu savu brīvo laiku.

Ja jūs, piemēram, tagad aizietu pie Egila Upatnieka un palūgtu viņam atvērt obojas mēlišu kasti, tur gan jau būtu kādas 50 mēlītes. Bet, ja pajautāsi, cik no tām derētu koncertam, viņš paņems vienu, divas, varbūt trīs.

Nedomāju, ka kādreiz Latvijā būs ļoti daudz obojistu, bet ar tiem, kas tiešām izvēlas šo instrumentu, var rēķināties. Šogad Mūzikas akadēmijā mācās seši studenti, kas ir ļoti apsveicami. Četri no viņiem savulaik bijuši mani skolnieki. Bet arī tie audzēkņi, kas nevēl kļūst par profesionāliem mūziķiem, skolas laikā iegādājušies instrumentus, turpina spēlēt – kādā pūtējorķestrī vai ansambli, un ir simfoniskās mūzikas cienītāji.

Ko jūs, strādājot ar bērniem un mācot oboju, uzskatāt par galveno?

Viens no maniem skolēniem, topošajiem obojistiem, Rinalds Rozenlauks uz jautājumu, kas ir vissvarīgākais, lai labi spēlētu instrumentu teica – galvenais ir gribēt spēlēt!

Bet, nopietni runājot, ir dažādas metodikas, kā sagatavot ķermeni, elpu, ir vingrinājumi tikai ar mēlīti, un tie skolēniem ļoti patīk, jo ar mēlīti var izvilināt dažādas skaņas. Diezgan jautri, vismaz sākumā.

Šķiet, ka galvenais, lai labi pārvaldītu instrumenta spēli, ir sajost to kā sava ķermeņa turpinājumu, tu elpo – instruments skan, ātri kustini pirkstus – atskan virtuozas pasāžas, lēni – skaistas melodijas! Izklaušas vienkārši, bet, lai to panāktu, paiet gadi! Tas prasa lielu pacietību.

Labs skolotājs ieteiks veidus, kā gūt sekmes visātrāk. Ieteikumi var būt vienkārši, bet reizēm tieši tas ir vajadzīgs. Kopā ar audzēkņiem katru dienu mācos arī es pati. Man šķiet, ka labam skolotājam jāstāda audzēkņa prasības augstāk par savējām, jārupējas par katru audzēkni. Galvenais – atmodināt viņā apslēptos talantus!

Vai dodat pamēģināt viņiem arī senos instrumentus?

Vai var vēl tiešāk apgūt zināšanas par sava instrumenta vēsturi, kā mēģināt spēlēt to?

Skolēniem rādu un stāstu par instrumentiem, kurus spēļu. Viņiem patīk salīdzināt moderno un seno instrumentu svaru, iepašanos metodi, mēlišu izmēra, konstrukcijas un skaņojuma atšķirības. Esam spēlējuši vienu un to pašu gammu ar baroka oboju un mūsdienu instrumentu. Tā rodas izpratne par skaņojumu un temperāciju. Mācot instrumentu spēles vēsturi, aicinu uz nodarbībām savus kolēģus, kuri Latvijā spēlē dažādus vēsturiskos instrumentus, lai jaunie mūziķi var par tiem uzzināt. Parasti audzēkņu acis iedegas – kas zina, varbūt kāds no viņiem savu spēli pilnveidos ar kādu no vēsturiskajiem instrumentiem!

Pareiza mācīšana ir kā plūstoša upe. Plūstošam ūdenim jādod uzture, nevis jāzīnčina. ☺



Ar Egilu Upatnieku, levu Cimermani un Mārtiņu Zālīti

Gunda Miķelsone

Sapņotājs un vārdu spēles



SARUNA AR OBOJISTU ULDI URBĀNU

Uldis Urbāns (1951) smeļoties sevi sauc par obojistu dinozauru. Viņš savulaik bijis Latvijas Nacionālā simfoniskā orķestra oboju grupas koncertmeistara vietnieks, regulāri spēlējis dažādos kameransambļos un pirmatkaņojis krietnu riecieni latviešu mūzikas.

Aplūkojot viņa dzīves pieturpunktus vēl pirms personīgas pazišanās, autore uzmanību piesaistīja un nelaida valā daži īpatnēji vārdu savienojumi – ‘urbāniskais spontānisms’ un ‘Imantas virtuozi’. Ļoti kārojās izdibināt to nozīmi. Izdevās. Un izrādās, ka Uldis ir arī liels sapņotājs. Lai gan todien termometra stabiņš uzrādīja vienu no karstākajām vasaras dienām, ar mūziķi tikāmies uz divām kafijām. Viena melna, otra ar pienu.

Vai jūs zināt, kas ir ‘urbāniskais spontānisms’?

To visi cenšas man piedēvēt. Tas izpaužas tā – es kaut kur dodos, un viss ir kārtībā, bet pēkšņi izdaru kaut ko neparedzētu vai neordināru. Vai nu ieskrienu kaut kur ar pieri sienā, kaut ko saplēšu vai pasaku kaut ko tādu, kas nav iepriekš paredzēts. Man liekas, ka apzīmējums nāk no Imanta Zemzara.

Taisnība. Kā jums šķiet, vai tas ir labs godājums?

Noteikti nav slikts. Mūs ar Zemzari vieno draudzība. Turamies kopā jau kopš Dārziņskolas un akadēmijas laikiem. Liekas, ka viņš galīgi neko sliktu par mani nedomā. Vismaz tā ceru. Es pieņemu šādu apzīmējumu. Īpašos rāmjos mani ielikt nevar.

Jūs bijāt Dārziņskolas bērns. Vai no paša sākuma?

Mamma ievēroja, ka man patīk mūzika. Netradicionāla – visiem patīka roks un tamlīdzīgi, bet man opermūzika. Man bija kādi pieci gadi, kad reiz laukos kaut kur gāju un pa atvērtu logu skanēja plāte, dziedāja vai nu Miķelis Fišers vai Pēteris Grāvelis. Apstājos un klausijos. Mamma redzēja, ka kaut kas ar mani nav labi.

Tolaik veidojās Rīgas zēnu koris. Kāda komisija visās skolās meklēja bērnus, kam ir muzikālā dzirde un kas var kaut ko nodziedāt. Pirmo skolasgadu mācījos Rīgas 6. vidusskolā un sāku dziedāt zēnu kori. Mēģinājumi notika divreiz nedēļā. Mamma redzēja, ka esmu pavisam saslīmis, un no otrās klases es jau mācījos Dārziņskolas zēnu kora klasē. Protams, atmiņas ir spilgtas. Krišs Dekis diriģēja. Pirmā klasika, ko mēs iestudējām, bija Pergolēzi *Stabat Mater* un kaut kas no Jāzepa Vītola. Bija koncerti Doma baznīcā. Iepazinām mūziku no iekšpuses.

Bet cik tad ilgi zēnu kori dziedās! Sestajā klasē ar balsi notika metamorfozes. Tad man bija iespēja mācīties kordiriģēšanu, bet tas nu galīgi nevilināja, jo kordiriģentam jābūt ļoti sabiedriskam cilvēkam, ar tādu sabiedrisku harismu. Domāju, ka tā man nepiemīt. Jābūt arī ļoti pārliecinātam un drosmīgam. Vienu eksāmenu diriģēšanā gan nokārtoju, bet jutu, ka tas nav man. Atlika otrs variants – pāriet uz pūtējjiem.

Dziedamas balss galīgi nebija?

Tas bija tāds pārejas laiks. Katrs jau nevar būt Robertīno Loreti. Ārkārtīgi pozitīvs un rets piemērs ir Daumants Kalniņš. Viņš jau kā diskants bija ierakstījis kompaktdisku. Daumants gan nav operdziedātājs, bet tik spilgts, kādu vēl var pameklēt. Un, starp citu, arī obojists. Oboja vispār dziedātājiem ir ļoti mīļš instruments. Arī Martam Kristiānam Kalniņam.

Kā jūs to izskaidrotu? Oboja kā visradniecīgākā cilvēka balsij vai citādi?

Kad pirmoreiz izdzirdēju oboju, burtiski iemilējos. Lai gan tobrīd tā galīgi neskanēja tā, kā tagad. Bija kā Prokofjevam – fagots ir vec-tētīnš, un oboja ir pīle. Izkoptais tonis, ar kādu tagad spēlē, tobrīd nebija. Bet vienalga oboja likās tik vilinoša.

Atceros, ka Dārziņskolas simfoniskā orķestra diriģents bija Jānis Hunhens, tur spēlēja arī Andris Arnicāns, ko Hunhens lamāja no biksēm ārā katru mīļu brīdi. Man ļoti iepatikās instruments, taču tas, ko spēlēju, derēja tikai ziepju burbuļu pūšanai. Neko no tā nevarēja izspiest ārā. Gaisu laida ārā kā skurstenis. Tādēļ brīnos, kā vispār kļuvu par profesionālu obojistu. Ar laiku dabāju kaut ko sakarīgāku un sāku fanātiski spēlēt. Mēs bijām trīs – kopā ar Agnesi Ārgali un Arnicānu. Kad klases slēdza ciet, mūs ar varu dzina ārā. Kad aizgāju uz akadēmiju, pavisam saslimu, un jau no otrā kursa mani aizvilka uz simfonisko orķestri.

Kas aizvilka?

Man liekas, ka Vīgners, bet neesmu drošs. Mani pirmie diriģenti bija Leonīds Vīgners, Centis Kriķis un Leons Reiters. Kopā ar viņiem dabūju ne tikai paspēlēt, bet arī braukt viesturnejās, piemēram, uzstājamies Pēterburgas filharmonijas zālē. To atceros vēl tagad. Un atmiņos arī savu pirmo darbadienu. Tas bija ļoti sen, 1970. gada 1. jūlijā.

Nebija bail?

Nē. Es jutos labi, jo man blakus bija tādi pilāri! Vilnis Pelnēns liks augstākais, kas var būt. Tas, ka mums izveidojās draudzība un kopīga muzicēšana, bija pilnīgi kaut kas tāds... Biju laimīgs par sadarbību ar viņu, un neesmu viņu pavisam zaudējis, kaut kur mēs tiksimies. Tik daudz kopā esam spēlējuši un izbraukājuši pasauli. Viņš manā mūziķa dzīvē ir viens no galvenajiem cilvēkiem.

Kā tāds vecākais brālis?

Tā varētu būt. Viņš bija tāda personība, ar tādu humora izjūtu! Viņš mani reizēm varēja tā iznest cauri, kas es pats nevarēju saprast.

Piemēram?

Grūti pateikt, notika daudz kas. Faktiski tā bija mūsu ikdiena. Kad mēnešiem braucām turnejā ar Toviju Līfšicu, es vienmēr dzīvoju vienā istabiņā ar Vilni.

Vai no Viļņa Pelnēna esat kaut ko pārmantojis savā muzicēšanā?

Pelnēnam bija tāda muzikālā un cilvēciskā harisma, kas izpaužas cilvēciskā nesavtībā un atbildībā pret kolēģiem un līdzcilvēkiem. Savā muzicēšanā viņš bija absolūti dabisks un nesamākslots. Frāzējums svaigs un pārlicinošs. Viņš nevienu neatdarināja.

Viļņa mākslinieka intūcija un kompetence parādījās arī pedagoga darbībā. Eksāmeni un audzēkņu vakari gan Dārziņskolā, gan Mūzikas akadēmijā vienmēr izvērtās par radošu domu apmaiņu starp obojisti. Tas nevar neiedvesmot.

Mana pedagoģiskā darbība nav tik bagāta kā Pelnēnam, taču varu palepoties, ka esmu iemācījis pirmos pūtienus Pēterim Endzelim, Gustavam Fridrihsonam un Ārim Burkinam.

Domāju, ka tagad ir laiks pajautāt par nākamo vārdu savienojumu. Kas bija "Imantas virtuozī"?

Vilnis Pelnēns un Pēteris Plakidis Imantā dzīvoja kaimiņos. Pamatā bijām seši – Plakidis, Pelnēns, Maija Krīgena, Agnese Ārgale, Maija Prēdele un es. Viss sākās kā mājas muzicēšana. Tāda radoša rotaļa, spēlēšanas prieks, jaukas runas un joki. Domubiedri. It kā viss pašu priekam, bet sniedzām arī vairākus koncertus.

Kāpēc "Imantas virtuozī" beidza darbību?

Tas bija tik sen, ka nekas konkrēts nenāk atmiņā. Varbūt Maija Krīgena ko atceras. Svarīgākais tiešām bija kopā būšana. Apmēram kā filmā "Kaza kāpa debesīs".

Kopš beidzās manas aktīvās radošās gaitas, ir ļoti grūti aiziet uz koncertiem. Es tomēr esmu bijis šajā dzīvē iekšā. Grūti skatīties no malas. Tagad sapņos bieži esmu aizkulisēs, tūlīt jāiet uz skatuvi, bet nevaru atrast fraku vai oboju.

Vienreiz bija pavisam sirreāls sapnis. Orķestris jau ir uz skatuves, man jāspēlē angļu rags, bet nevaru to atrast. Orķestris sāk spēlēt, bet es pēkšņi ieraugu, ka vienā stūrī nolikts milzīgs akvārijs, kurā ir



Kopā ar Daini Cimermani un Vilni Pelnēnu Vācijā, iegādājoties jaunu oboju, 2004

mans angļu rags – ar visu mēlīti tur iekšā mērcējas. Tad es šausmās pamodos. Ar laimes sajūtu, ka tas ir tikai sapnis.

Kad iepazināties ar angļu ragu? Orķestra laikā?

Nē, ne tik vēl. Tas bija pirmajos piecos gados, kad spēlēju. Bet situācija tāda pati, kā ar oboju. Instruments bija tik briesmīgs, ka kauns spēlēt. Atceros, bija jāspēlē Šostakoviča Desmitās simfonijas solo, un man bija nāvesbailes.

Būs vai nebūs.

Jā, jā. Kāpēc mūsdienās obojistu ir tik daudz un visi tādā līmenī? Jo ir pieejami normāli instrumenti. Toreiz bija "Ķīnas mūris", un nebija ne mēlišu, ne instrumentu. Tagad viss ir. Nav vairs jāmeklē izrakteņu instruments. Latvijā ir ļoti labi un spēcīgi obojisti, un nav vairs to problēmu, ar kurām saskāramies mēs.

Kurš no abiem galu galā ir mīļāks – oboja vai angļu rags?

Abi divi. Atceros Džeimsa Makmilana Angļu raga koncertu, ko spēlēju. Plakidis ļoti daudz man rakstīja. "Variācijas", "Alvas zaldātiņi" ("Nelokāmais alvas zaldātiņš" – aut. piez.), "Ezers" ar Maiju Krīģenu. Man angļu rags patīk. Nevaru teikt, ka labāk, bet līdzvērtīgi. Ja oboju varētu salīdzināt ar vijoli, tad angļu ragu ar čellu. Bet nevar pateikt, kas labāk. Kāpēc jūs nedzerat kafiju?

Es dzeru un klausos. Vai jums ir kāda uzstāšanās, kas visvairāk iespiējusies atmiņā? Kā savveida virsotne?

Tepat Rīgā spēlēju Pētera Vaska Koncertu angļu ragam. Toreiz to rādīja tiešraidē visā Eiropā. Plakida koncerts divām obojām Leipziger *Gewandhaus* namā bija divus vakarus pēc kārtas. Vasilijš Sinaiskis toreiz diriģēja.

Daudz koncertu bijis, un visi dažādi. Tie visu laiku klaiņo galvā un ieklist arī sapņos, un man ir grūti stāvēt un skatīties no malas. Iedomājos par nesen aizgājušo Agnesi Ārgali. Man liekas, ka tādā ziņā Agnesei bija vieglāk. Vēl dzīva būdama, viņa jau bija citā pasaulē. Aizrāvās ar Austrumu filozofiju, meditēja. Aiziešana no aktīvās muzicēšanas viņai nebija tik sāpīga. Domāju, ka arī aiziešana no šīs pasaules. Viņa tam bija sagatavojusies. Manuprāt, Agnese bija daudz spēcīgāka nekā es.

Uz koncertiem vēl ejat?

Eju, bet reti.

Un tad didāties krēslā?

Jā. Un vienmēr, kad diriģents nāk ārā, man automātiski gribas celties un klanīties. Bet – kā es varu neiet uz koncertu, ja, piemēram, Albrehts Maijers spēlē oboju. Vai Heincs Holligers. Pārvaru sevi un eju. Bet tā vispār mūziku es klausos gan. Esmu noīrējis "Berlīnes filharmoniku" digitālo koncertzāli. Es nevaru aiziet no mūzikas. Mūzikā jau laikam var tikai ieiet. Aiziet ir daudz grūtāk.

Kā jūs skatāties koncertierakstus? Vai ir kaut kāds īpašs rituāls?

Mani draugi mēdz atnākt. Piemēram, Osvalds Adamaitis. Žēl, ka nevar ierakstīt.

Kas bija pēdējais, ko noskatījāties?

Man patika Baha "Jāņa pasijas" uzvedums. Tomēr vienu lietu gan pateikšu. Skatos – orķestris viņiem kolosāls, bet koris mums ir labāks. Tādu koru kā Latvijā es nezinu citu. Tādēļ ir grūti klausīties monumentālos darbus.



1. rindā no kreisās: Irēna Pelnēna, Jānis Kanajevs, Elmārs Zemovičs, Gunta Zemoviča
2. rindā no kreisās: Vilnis Pelnēns, Uldis Urbāns, Artūrs Segliņš, Dainis Cimermanis, Osvalds Adamaitis

Jums baroks tuvs?

Katrā laikmetā ir savas virsotnes.

Mana pirmā mīlestība bija Johans Sebastiāns Bahs. Mamma uzskatīja, ka Bahs ir kāpnes. Es tā galīgi nedomāju. Pirmie skaņdarbi, kas man patika, bija "Brandenburgas koncerti". Ai, kā man patika. Tā es visam Baham izgāju cauri. Pēc tam, protams, arī pārējām baroka lietām.

Orķestri izspēlēju romantiķus, patika Hektora Berlioza "Fantastiskā simfonija" un "Fausta pazudināšana". Tolaiku laikmetīgā mūzika – Šostakovičs un Prokofjevs. Par pavisam moderno mūziku – nezinu, laikam neesmu īsti 21. gadsimta cilvēks. Piemēram, Kagels neaizkustina mani. Magnusu Lindbergu nevaru klausīties. Toties ļoti uzrunā Mesiāns.

Kā jums liekas, vai latvieši ir pietiekami izrakstījušies obojai?

Diezgan daudz. Šajā ziņā lieli nopelni ir Vilnim Pelnēnam. Jāteic, ka drusku arī man un Normundam Šnē. Oboja ir pamanīts instruments. Tai nav nodarīts pāri. Ja Vasks tagad sācis sadarboties ar Maijeru, tā jau pavisam ir virsotne. Pusstundu garš koncerts vislabākajam obojistam, turklāt Rīgā pirmatskaņots.

Kā jums patika? Viedokļi ir pretrunīgi.

Man arī bija pretrunīgi. Bet Vasks ir Vasks, tas ir mūsu dižgars. To slikto varbūt nevajag rakstīt.

Tā jau ir. Latvija šausmīgi maza. Kāds kaut ko pasaka, un cits pēc tam apvainojas.

Latviešiem un mākslai ir pavisam sarežģīti, jo mākslā var piedot visu – liekulību, melus, nepatiesību. Vienīgais, ko nevar piedot, – lielu talantu. Komponisti var būt tik ļoti dažādi, nevajadzētu citam citu skaut. Grūtāk ir aizķerties laikmetīgajā mūzikā, kas balstās uz konceptu. Bet sirsnīgā mūzika!... Plakidim reiz jautāja, kā jūtas komponists 21. gadsimtā? – Slikti. Melodijas nedrīkst būt, harmonijas arī nē. Kas paliek? Mīļgais remdenums.

Bet cik tad spēlēsi to mīlīgo remdenumu! Neesam jau Ričardi Klai-dermaņi! (*smejas*)

Vai, atskatoties uz radošo dzīvi, prātā stāv kāds notikums, kad liekas, ka kaut kas nesanāca, kā gribētos, un varēja tomēr citādi?

Tādu reīzu ir šausmīgi daudz, un ir tik grūti to pārdzīvot, bet neko jau vairs nevar labot. Svjatoslavs Rihters reiz teica: "Mūzikim ir jāaizmirst divas lietas – totāla veiksmē un totāla neveiksmē." Tās vienkārši traucē dzīvot tālāk un attīstīties.

Jums ir augsts paškritikas līmenis.

Paškritikai jābūt, bet nedrīkst, piemēram, tā – lūk, šī poga man nav aizpogāta, kurpes nav notīrītas, neesmu sasukājies..., tad jau vispār nevarēsi pastaigāt. Nu un tad? Jāskatās pāri, jābūt tādām lielākām stratēģiskām virzienam. Ja cilvēks iet un skatās zem kājām, viņš paklūp. Jāskatās uz priekšu.

Cik jums svarīgs klausītāju vērtējums?

Klausītāju vērtējumam nevajadzētu būt galvenajam. Tad tiek pazaudēta brīvība. Visiem ir veiksmes un neveiksmes, un ne vienmēr klausītājus priecē tieši veiksmes.

Kā ar komponistu refleksijām opusu iestudēšanas laikā?

Man pārsvarā nācies iestudēt skaņdarbus tieši kopā ar komponistiem, piemēram, ar Pēteri Plakidi, Aivaru Kalēju, Imantu Zemzari. Tas vairāk bijis kā kopdarbs – nekad neesam saplēsušies.

Ko jūs darāt patlaban, vasarā?

Mokos ar karstumu. Nu, ko es varu darīt. Man ir elektriskais trenāžieris, ko katru dienu darbinu. Negribu nēsāt liekus kilogramus. Un taisu mēlītes.

Ir savs klientu loks?

Jā, ir draugi un paziņas. Kad kāds jāglābj, Kristīne Kupča atsūta savus skolniekus pie manis. Esmu kā ātrā palīdzība. Visi zina – ja kādam ļoti vajag, tad skrien pie Urbāna. Es tomēr esmu tik ilgi un daudz ar to darbojies. Ap piecdesmit gadu. Katru skrūvīti zinu. Ir labi meistari, kas var noplūēt un klapes apmainīt. Negribu lielīties, taču oboju noregulēt – to es māku.

Satiekos ar meitu (flautisti Ilzi Urbāni – *aut. piez.*), bet viņa ir šausmīgi aizņemta gan akadēmijā, gan meistarklasēs ārzemēs. Arī audzinot meitu. Nesen satikos ar mazmeitu. Viņa mācās ģimnāzijā

un mokās ar matemātiku. Paskatos, tiešām – ja man tāds uzdevums liktu atrisināt, tad labāk braucu uz Marsu!

Man arī liekas, ka agrāk padevās viss, bet ar katru gadu arvien vairāk saprotu, ka vairs neko nesaprotu.

Man visgrūtāk bija iemācīties, cik ir septiņi reiz astoņi.

Kādēļ?

Matemātika nekad nav bijusi mana stiprā puse. Vēl tagad sapņos redzu murgus, ka jākārto eksāmens trigonometrijā. Nekad neesmu sapratis, par ko tur runa. Septiņreiz astoņus tomēr gadu gaitā iemācījos.

Jums nav dārziņš vai lauki, kur rušināties?

Laikam nav gan. Toties ir skaistas bērniņas atmiņas. Mana tēva vecāku mājas bija Bauskas apriņķī pie Mēmeles. Milzīgs ābeļdārzs un draugi – razbainieku pulks, ar ko gājām zagāt ābolus. Mēs bijām trīs brāļi. Kā satumsa, tā mēs pa logu laukā un ar riteniem prom. Tur bija divas kapsētas. Un mamma naktskreklā staigāja un mūs sauca: "Aivar, Uldi, Indul!" Visi domāja, ka spoks piecēlies. Mūs bija ļoti grūti savākt. Kalpa zēna vasara. Arī pirmās jūtas.

Pēc tam vairs nebraucāt?

Braucu. Mana kaislība ir ūdens. Ar Aivaru Kalēju laivojām pa Sa-lacu. Esam izbraukājuši daudzas upes, bet tas tā, epizodiski. Laiks



te vienam ir, te otram nav, un tad to visu sabīdīt kopā ir ārkārtīgi grūti. Domāju, ir labi, ja cilvēkam patik trīs lietas: daba, mūzika un cilvēki. Ja kaut kas trūkst, esi vecs iņņa.

Vai jauns.

Ir cilvēki, kam nepatik daba un mūzika, vispār māksla. Cilvēki, kam nav izteles, kas redz tikai ciparus un kam ir tikai garša un tauste, nav interesanti.

Vai jums nav draugi nemūziķi?

Draugi nemūziķi bija galvenokārt bērībā, kad gājām zagāt ābolus. Runā, ka vecākus neizvēlas, bet draugus gan. Nav svarīgi, vai draugi ir mūziķi, bet, lai saprot to, ko tu dari un neapsmej.

Vai sapņos, kur gatavojaties uzstāties, esat ticis arī līdz spēlēšanai? Esmu ticis. Un ne tikai spēlējis, bet arī dziedājis un dejojis. Kas nu manā gadījumā nepavisam nebūtu iespējams.

Vai atminaties, ko dziedājāt? Kādu āriju?

Nē, to pat īsti nevar saukt par dziedāšanu. Reiz bija kaut kāds ansamblis. Pēkšņi Pelnēns, Šnē un es – mēs nespēlējām vis Bēthovena trio, bet sākam dziedāt. Oboju gan katru otro nakti spēlēju sapņos. Bieži vien nesaprotu, kas ir sapnis un kas īstenība. Pamazām jau sapņi top spēcīgāki par īsto dzīvi. Kas atlicis dzīvē – karstums un visādas kaites.

Jūs kā tāds īstens romantisma laikmeta varonis ar savu ideālu.

Vispār jā. Plakidis arī bija īstens romantiķis. Atceros – kad braucām kopā pa Ameriku, katru reizi, kad viņš tika pie klavierēm, vienatnē spēlēja Šūbertu. Šķita, ka tādos brīžos no viņa spīd gaisma. Savā pasaulē iegājis. Viņš bieži vien arī pats ar sevi sarunājās.

Bet es esmu laimīgs. Cilvēka galvenā laime ir tad, ja maizīti var pelnīt ne tikai ar to, ko māk, bet ar to, ko grib. Tas man ir izdevies, tā ka par savu likteni nevaru žēloties. Obojistu tagad ir daudz, cits par citu labāki. Lai viņi mil savu profesiju tāpat kā es. Tad viss būs kārtībā. 🌞

Veselīgs balanss starp cieņu un pašcieņu

Gunda Miķelsone

SARUNA AR OBOJISTU EGILU UPATNIEKU

Lielās ģildes solistu telpa, galds, oboja, mēlītes. Uz brīdi izrāviēs no karstās vasaras mēģinājumu pārpilnības raga, Egils Upatnieks stāsta par obojistu ikdienu, LNSO, ko sauc par savu orķestri, un mūziķu svarīgāko īpašību, kas aizgūta no profesora Viļņa Pelnēna, – aristokrātisku cieņu un pašcieņu pret visiem orķestrī iesaistītajiem.

Timekļa plašumos atrodams kāds 2018. gada videorullītis no Carion kvinteta koncerttūres. Tur redzama roka, kas siki ieskicējusi visu tūres plānu – ar datumiem, laikiem un dažādu vietu apzīmējumiem. Varēja noprast, ka tā bija jūsējā. Cik daudz plānošana nosaka jūsu ikdienas dzīvi?

Tā bija mana vai Egila Šēfera roka. Mēs papildinājām viens otru. Patiesībā tikpat kā nekad nesanāk uzmett tādu plānu. Viss notiek, paļaujoties uz Google kalendāru. Carion ansambli to lietojam visi. Tur nedrīkst rasties kļūdas. Ja tādas būs, kāds nokavēs vai atnāks dienu vēlāk. Bet pārbraucienus ilgumus kalendārs nerēķina. Tad reizēm sanāk attēlot uz papīra.

Jā, reizēm pārbraucieni mēdz būt gari, un grafiki ir paskarbi. Kādreiz kāds no mums viegli uzsprāgst – vai tad tiešām tā vajadzēja un citādi nevarēja? Cenšos to neuztvert personīgi, jo tieši es esmu tas, kas pērk ansamblim lidojumu biļetes. Tas ir atkarīgs no ļoti daudziem faktoriem. Bet nav vērts skandalēt par to, ko nevar ietekmēt.

Ja nerunājam par pārbraucieniem?

Ja runājam par manu personīgo plānošanu, tā varētu būt labāka. Man ir diezgan daudz darbavietu. Pirmā un galvenā ir Latvijas Nacionālais simfoniskais orķestris, lielu vietu ieņem arī ansamblis Carion, man ir pusslodzes kontrakts Latvijas Nacionālajā operā, un es strādāju arī kā lektors Latvijas Mūzikas akadēmijā. Šim brīdim pietiek.

Reizēm ir tā, ka strādā vairāk, un no tā vienā brīdī īsti nav vairs jēgas, jo ar labāku plānošanu un lielāku piedomāšanu varētu sasniegt finansiāli tāds pašus rezultātus. Tas diemžēl jāatzīst. Varbūt šogad līdz tam nonāks. Bet negribu nevienu savu darbavietu

nopelt. Neviena nav tāda, kuru pirmo patlaban atņemtu. Jau ansambli un ar orķestra biedriem runājām, ka vienā brīdī tādu darba ritmu vienkārši vairs nepieļaus veselība.

Viens otrs no maniem kolēģiem jau ir saskāries ar šo – sauksim to par izdegšanu vai nervu slimībām. Man ir 37 gadi. Ik pa laikam jāpaskatās spogulī un tas sev jāatgādina. Piemēram, 37 gados aizgāja Aleksejs Avečkins, 38 gados trombonists Andris Ērglis, nupat visiem svaigā atmiņā atvadišanās no Jāņa Tretjuka, kuram bija nepilni trīsdesmit. Kāpēc? Tāpēc, ka viņš darīja to, ko mēs visi vienmēr darām. Viņš staigāja apkārt slims un darīja to, kas viņam jādara. Savulaik viens otrs no administratīvā personāla bija izteicies: “Kas tagad notiks, ja katra puņķīša dēļ nenāks uz darbu, sāksies anarhija.” Varbūt reizēm vajadzētu nenākt. Lietas, par kurām jāpadomā brīvākos brīžos, ko varētu vēlēt vairāk.

Man stereotipiski šķita, ka pirmā tiktu atņemta pedagoģija. Kļūdijs.

Katrai no darbavietām ir savi plusi, neviens no tiem nav bez garozas. Kopš pāragri mūžībā aizgāja mans pirmais skolotājs Vilnis Pelnēns, sāku nodarboties ar pedagoģiju. Viņš nosacīti atstāja mantojumā Dārziņskolu, tur vienu brīdī strādāju, un viens otrs manis skolots jaunietis tagad jau ir pastāvīgs mūziķis, kuru labprāt aicina spēlēt orķestrī.

Kādu brīdī akadēmijā strādāja Normunds Šnē, un labi, ka tā. Pie viņa pabeidzu maģistrantūru, un tas bija pavisam cita limeņa darbs. Nevis tikai Normunda dēļ, jo abi ar Pelnēnu bija izcili pedagogi, bet vienā brīdī vienkārši pats sāc darīt lietas citādi. Tolaik man piedāvāja strādāt akadēmijā, un pēc zināmām pārdomām piekritu.

Vai es to kādreiz nožēloju? Es nelietotu vārdu ‘nožēla’, bet ļoti daudz par to domāju. Varbūt pēdējos pāris gadus mazāk, jo tagad vecuma starpība starp mani un tiem studentiem, kas šogad iestāsies akadēmijā, ir aptuveni divas reizes lielāka. Bet, kad tev ir 26 gadi un pie tevis iestājas deviņpadsmitgadīgs students, tad ļoti daudz domāju par to, ko tad īsti varu dot jaunajiem mūziķiem. Situācijas ir dažādas. Viens otrs mācās inerces pēc. Cits atkal nē, tad viņa priekšā esi kaut kādā ziņā atbildīgs. Jāpalīdz tikt galā ar

lietām, kas nesanāk, un jāpalīdz pavērt plašāku apvārsni, jo pasaule mūsdienās ir ļoti maza. Tā ievērojami atšķiras no pasaules tolaik, kad mācījies akadēmijas pirmajos kursos – mēs vēl nebijām Eiropas Savienībā, un internets bija bērnu autiņos. Tagad jebkuru ierakstu iespējams noklausīties ar triju klikšķu palīdzību, un, ja tam esi par slinku, tas, iespējams, par tevi kā mūziķi kaut ko liecina. **Ko darīt ar tiem studentiem, kas mācās inerces pēc?**

Es, protams, cenšos būt korekts, bet esmu teicis – klausies, redzot to, kā tu šobrīd strādā, neredzu, ka dzīvē to darīsi. Varbūt netērē savus labākos gadus. Viens paklausa, cits nē. Nav jau man viņu tik daudz, bet situācija lēnām mainās pozitīvā virzienā.

Jauno mācību gadu akadēmijā iesāks septiņi obojisti: viena maģistrante un seši bakalauri. Un tas nav maz. Fagoti, mežragi un arī trompetes ir sliktākā situācijā.

Kāpēc es strādāju pedagoģisko darbu? Kurš vēl to strādās? Kuru jūs gribētu tur redzēt? Es tur gribētu redzēt Normundu Šnē, kurš vienā brīdī saprata, ka tas viņam ir daudz par daudz. Savādā kārtā viņš pats reiz kādam bija izteicies, ka nav labs pedagogs. Domāju, ka tu esi tieši tik labs pedagogs, cik audzēknis no tevis var paņemt. Viņš zina, ka bija labs pedagogs man! Protams, ja gribi būt pedagogs akadēmijā, pašam ir jāspēlē. To Normunds vairs nedara. Viņš gudri saprata, ka oboja nav tas, ko var darīt uz pusslodzi.

Jūs redzējāt, ar ko es nodarbojos, kad ienācāt (izgatavoja mēlītes – *aut. piez.*). Tas prasa pietiekami daudz laika katru dienu. Arī atvaļinājumā. Tas nav tikai ar oboju vien, bet gandrīz visiem pūtējiem. Zinu cilvēkus, kas atvaļinājumā vingrinājās spēlēt Bēthovena Trešo simfoniju, kas rītdien skanēs mēģinājumā, bet zinu arī to, ka tādu nav daudz.

Kurš bija nozīmīgākais skolotājs, kas pilnībā apvērta domu otrādāk? Vai tā nekad nav bijis?

Kādu nenosaukt nozīmētu nebūt īsti godīgam. Viennozīmīgi līdzās nostatīšu Vilni Pelnēnu un Normundu Šnē. Pirmkārt, tāpēc, ka tā ir viena obojas skola. Vilnis Pelnēns bija Normunda Šnē skolotājs, un es vecuma ziņā esmu kā nākamā paaudze.



EGILS UPATNIEKS (1982)

- Obojas spēli apguvis Emīla Dārziņa mūzikas skolā un Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā pie profesora Viļņa Pelnēna, turpinājis maģistrantūras studijas JVLMA Normunda Šnē obojas klasē
- Mācījies Hamburgas Mūzikas un teātra augstskolā pie Rainera Hervega, vēlāk papildinājis zināšanas pie Lāslo Hadadi, Gintera Pasina un Ingo Goricka
- Latvijas Nacionālā simfoniskā orķestra oboju grupas koncertmeistars
- Dānijā rezidējošā koka pūšaminstrumentu kvinteta *Carion* dalībnieks
- Latvijas Nacionālās operas un baleta orķestra oboju grupas mūziķis
- No 2006. līdz 2011. gadam valsts kamerorķestra *Sinfonietta Rīga* pirmā oboja
- Obojas spēles docents Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā

Vai esat kādreiz par kaut ko aizrautīgi fanojis?

Neatceros, ka būtu fanojis par kādu konkrētu mūziķi ilgstošā laika periodā. Nekādā ziņā vienā manā daiļrades attīstības posmā nevar noliegt Heinca Holligera ietekmi. Tik daudz skaņu ierakstu, cik viņš ir veicis ar visdažādāko mūziku obojai un arī pūšaminstrumentu ansambļiem, nebūs iespējams atkārtot. Ierakstu industrija vairs nedarbojas tādā mērogā. Arī otru tādu mūziķi būtu grūti pameklēt.

Kādreiz mācoties vidusskolā un tepat ejot uz koncertiem, mani ārkārtīgi aizrāva Normunda Šnē spēle. Tagad, attīstoties globālajam tīmeklim, var ielūkoties jebkurā pasaulē koncertzālē, un ne tikai koncertos.

Man kā mūziķim ir ļoti interesanti redzēt citu orķestru ģenerālmēģinājumus pirms koncerta. Kurā vietā viņi koncentrējas un sniedz maksimumu, un kur mazliet taupās vakaram. Attiecībā uz pūtējiem to var ļoti skaidri just, no tā var arī mācīties.

Kā, piemēram, Saimons Retls strādāja Bādenbādenes *Festspielhaus* ar Šostakoviča Ceturto simfoniju, kas jāspēlē vakarā. Monumentāls darbs. Skaidrs, ka ģenerālmēģinājumā to nevar izspēlēt cauri un vēl dažas vietas atkārtot. Tas liecinātu tikai par vienu – diriģents nav pārliecināts par sevi. Rezultāts vakarā, visticamāk, būs sliktāks nekā no rīta, tāpēc tas ir nevien bezjēdzīgs, bet pat kaitniecisks lēmums.

Laimīgā kārtā tā notiek arvien retāk, un pie mums ne pārāk bieži. Ir gan tīri fiziski, gan emocionāli apsvērumi. Divreiz dienā tādu gleznu nevar gleznot. Katram mūziķim ir sava pirmskoncertu rutīna. Pat tam, kuram vispār nav nekādas pirmskoncertu rutīnas, tā ir rutīna. Ja man vakarā gaidāms nopietns koncerts, tad es zinu, kā mana diena izskatīsies. No tā atkāpjos nelabprāt un gauži retos gadījumos.

Kādā intervijā lasīju, ka jūs labprāt būtu gatavs ļaut vienu dienu pastaigāt līdzī saviem gaitām, lai redzētu, ko nozīmē mūziķa dienas grafiks.

Piedāvājums ir spēkā. Šorīt gandrīz nokavēju mēģinājumu, jo ir Rīgas svētki un sastrēgumi, ar ko nebiju rēķinājies. Tagad

Pilnīgi netišām, Normunda Šnē iespaidots, sāku spēlēt oboju. Salīdzinoši vēlū, trīspadsmit četrpadsmit gadu vecumā. Pirms tam ar mūziku nenodarbojos. Vecāki mēģināja piespiest spēlēt vijoli, bet jau toreiz slikti pakļāvos dresūrai.

Oboju sāku mācīties pie Viļņa Pelnēna un esmu viens no tiem, kas savu pirmo nodarbību atceras spilgti. Viļņa Pelnēna personībā visvairāk aprīnoju īpašību, kas mūsdienās tikpat kā nav sastopama. Tā ir aristokrātiska cieņa un pašcieņa pret mūziku, pret kolēģiem, pret diriģentu, pret kolektīvu.

Patik tas vai nē, bet oboja ir orķestra instruments, un ir pavisam maz obojistu, kas būtu tikai solisti. Šis izpratnes ļoti pietrūkst jaunajos mūziķos. Nav pat īsti svarīgi, vai esi pirmais obojists, otrais vai trešais. Katram ir savi uzdevumi. Un otram dzīve nebūt nav vieglāka. Piemēram, pirmajam vakarā ir grūts koncerts, un, protams, visi klausās pirmā obojista solo. Bet, ja otrajam kaut kas nesanāks, tad dzirdēs, ka akords skan šķībi. Nedrīkst spēlēt attiecīgajā nedēļā pirmā obojista partijas. Tie visi ir tādi orķestra nerakstītie likumi, ko Viļņa Pelnēna un Viļņa Strautiņa pārstāvētā paaudze bez ierunām ievēroja. No Normunda Šnē esmu mācījies ārkārtīgi kritisku attieksmi pret materiālu šo vārdu vispozitīvākajā izpratnē. Tradīcijas ir ļoti laba lieta, bet ir jāapskata, kad tās ir argumentētas un kad nē. Tā ir prasme strādāt ar materiālu un ritma precizitāte, ko Normunds prasīja gan *Sinfonietta Rīga*, gan arī specialitātes nodarbībās.

Gatavojot šo laidieni, Orests Silabriedis man jautāja, kas vislabāk varētu pastāstīt par Vilni Pelnēnu. Un man nejausi paspruka, ka to lieliski spētu Pēteris Plakidis, Vilnis Strautiņš un Inta Villeruša. Te nu mēs esam. Tā paaudze aiziet.

Tā bieži notiek. Cilvēki atjēdzas pajautāt tikai tad, kad jau ir par vēlū.

Jā, un tad, kad varēja, isti neviens nesteidzās. Arī pēc Pelnēna ēras neviens neapsēdās parunāt pie diktofoņa ar Strautiņu. Liela daļa zināšanu par pūšaminstrumentālistu vēsturi Latvijā ir aizgājušas kopā ar viņu. Gan jau profesors daudz ko ir sistematizējis un atstājis nākamajiem kolēģiem. Viss zudībā aizgājis nav. Bet jā, es arvien biežāk aizdomājos par laika ritumu. 37 gadi ir pusmūžs. Iekšējo akumulatoru ietilpība samazinās. Protams, tos var uzlādēt.

Varbūt jāsāk rakstīt memuāri.

Varbūt. Bet kurš to darīs? Man memuāriem ir mazliet par īsu, bet neko neprasīja apsēsties un parunāties ar Pēteri Plakidi ar ieslēgtu diktofonu. Protams, viņam bija intervijas, bet ir folklorā, kas reāli izbalēs. Tas laikam ir dabisks process.

Tāpēc komponisti ir visaugstākā no mūsu kastām. Viņu radītais paliks. Nākamais atcerēsies diriģentus un tikai tad atskaņotājmāksliniekus. Bet labi, ka mēs vismaz par to runājam, jo, kā zinām, cilvēks mirst divreiz – pirmo reizi, kad mirst fiziskais ķermenis, un otro reizi, kad par viņu pārstāj runāt. Visi mani audzēkņi zina, kas ir Vilnis Pelnēns. Ticiet man.

man ir intervija, vēlāk fotografēšanās, pēc tam vēl jāizskrien līdz akadēmijai, galu galā kaut kādā brīdī arī jāpavingrinās pašam, un vakarā ir koncerts. Nekas tāds, bet diena ar to pašu ir beigusies. Rītdiena būs nedaudz citāda, parītdiena arī. To uzsveru akcijā "Koncertzālei būt! Algām būt!" – nekādā ziņā neaizēnojot citas profesijas, katrai no tām ir sava garoza, un ir profesijas, kas ir nepieciešamākas nekā orķestra mūziķi. Tas ir vairāk sabiedrības izpratnes un novērtējuma jautājums.

Guna Zariņa reiz sacīja, ka katru gadu "Ēnu dienā" salauz vairāku meiteņu sapņus par aktrises profesiju.



Jauki, ka pieskārāties šim jautājumam. Guna Zariņa kopā ar Baibu Broku, un vispār Jaunā Rīgas teātra aktieru kolektīvs – to es varu saukt par savu teātri. Protams, to nevar salīdzināt ar lielo orķestru spēli, tā drīzāk ir kā kameramūzika.

Tie ir brīži, ko saprot tikai cilvēks, kas pats ir bijis uz skatuves. Piemēram, ko domā Vilis Daudziņš, kad pēc "Oblomova" pirmo reizi izslejas, trīssarpus stundas pavadījis taisnā leņķī Zahara lomā. Ko operdziedātājam nozīmē katru vakaru mirt uz skatuves un tev spēlēt attiecīgu mūziku bedrē, kur tevi, būsim godīgi, vispār neviens neievēro.

Jā, ar sapņiem uzmanīgi. Ka nepiepildās. Šis nav viegls ceļš. Es esmu laimīgs, man ir divi bērni. Vai kāds no viņiem ies mūziķa ceļu? Būsim piesardzīgi. Ja uz āru lauzīsies milzīgs talants, tad šķēršļi netiks likti. Bet urdīt kādu uz mūziķu dinastijas veidošanu? Paldies, nē.

Ko par to domā jūsu vecāki? Nav satriekti? Viņi domā tieši to, kas par to ir jādodomā. Es domāju, ka jau no manas audzināšanas viņi apzinās, ka būs lietas, par kurām viņiem nebūs teikšanas. Viņi priecājas, ka mazbērniem ir muzikālā dzirde, bet tiešām būtu daudz par agri spriest.

Protams, ir instrumenti, ko mūsdienu izpratnē jāsāk mācīties salīdzinoši agri. Tie ir jau pieminētie vijole, čells, klavieres. Tur tiešām vilciens ir aizgājis. Es sāku mācīties

oboju trīspadsmit četrpadsmit gados, un tas mūsdienu izpratnē ir nedaudz par vēlu. Kaut gan, ja pēkšņi saprot, ka gribas un visas zvaigznes sakrīt – ir labs skolotājs, labs instruments, nav nekādu problēmu ar mēlītēm –, var paspēt visu.

Bet tagad, 21. gadsimta vidū, jau agri tiek gaidīti visaugstākie rezultāti. Kaut kad izlasīju citātu no kāda pagājušā gadsimta 20.–30. gadu žurnāla par dubultmēlītēm. Oboja kopā ar angļu ragu, fagotu un arī kontrfagotu kaut kādā ziņā ir uzskatāmi par neapskaužami grūtiem pūšaminstrumentiem, jo dubultmēlīte paģēr pārcilvēcisku grūtību pārvarēšanu no spēlētāja: gan to uztaisot,

gan pēc tam spēlējot. Pastāv uzskats, ka tie, kas kaut ko sasnieguši ar šiem instrumentiem, paveikuši to par ļoti augstu cenu, sabeigtiem nerviem un sabojātām vai neizveidotām attiecībām. Tas kaut kādā ziņā mūsdienu pasaulei stipri atbilst, jo cilvēki sāk norakties darbos un ar kaut ko spēcīgi aizraujas, kas nav slikti. Bet dzīve no tā vien nesastāv. Viens otrs to saprot par vēlu vai nesaprot nekad. Tāda šī profesija ir.

Kādas ir jūsu attiecības ar angļu ragu?

Man ļoti patiek angļu rags. Liekas, ka tie abi ar oboju lieliski viens otru papildina. Kādreiz, kad notiek jaunu mēlišu meklējumi, ir domas par mazliet citādu skaņas modeli un citiem artikulācijas veidiem. Kad esi pārtrenējies ar oboju, tad angļu rags, būdams lielāks un smagnējāks instruments ar lielāku mēlīti un lielāku gaisa caurlaidību, noliek visu savā vietā. Tāpēc savu reizi man ļoti patiek paspēlēt angļu ragu.

Bet nepārspilējot.

Apbrīnoju tos kolēģus, kas ar angļu ragu labāk tiek galā, bet man nepatīk partijas, kur oboja ir jāmaina uz angļu ragu, jo komponisti ļoti bieži par to nav padomājuši. Patiesību sakot, tikai retumis. Straujā mainīšana man ārkārtīgi nepatīk. Nejutos komfortabli.

Bet angļu rags pats par sevi ir fascinējošs instruments, kam ir tik ārkārtīgi daudz skaistu orķestra solo un arī solo skaņdar-

bi. Tādas ir manas attiecības ar angļu ragu. Mēs sveicināties un nedaudz parunājamies, bet ne ļoti. Mums nav kopdzīves. Mana istā un vienīgā mīlestība ir te, uz galda. (*norāda uz savu oboju*)

Kādā situācijā jūs jūtaties visdabiskāk? Simfoniskajā vai kameramūzikā? Vai varbūt kā solists?

Es teiktu tā: tas viens otru papildina. Uzreiz pieskaroties solistu jautājumam, cik daudz ir tādu pūšaminstrumentālistu Latvijā, kas regulāri spēlē solo? Es domāju, vairākas reizes gadā. Tādu ir maz. Ir Dita Krenberga, kas spēlē solo un kameramūziku. Laimīgā kārtā mums ir vairāk nekā viens labs klarinetists, uz skatuves parādās gan Egils Šēfers, Mārtiņš Circenis, Guntis Kuzma un tagad jau arī Anna Gāgane. Kāpšana uz skatuves solista amplituā ārkārtīgi mobilizē, bet, ejot laimam, prasa arvien vairāk resursu.

Kameramūzika un orķestra spēle gan viena otru papildina. Kameramūzikā dalībnieku ir mazāk, un katrs indivīds ir būtisks. Orķestri reizēm esi lielā masā, un varbūt sāk likties – ai, es te atsēdēšu. Tā nav, un, lai to atcerētos, katram orķestra mūziķim vajadzētu ik pa laikam piedalīties kameransambļos. Tur nenoslēpsies.

Bet man ārkārtīgi patiek spēlēt orķestri. Orķestrim uzrakstīts tāds daudzums absolūti ģeniālas mūzikas, un lai Dievs dod to pietiekami bieži un daudzveidīgi spēlēt. Protams, ir lietas, kas man padodas vairāk, ir lietas, ko saprotu mazāk, bet pagaidām ar prātu cenšos atrast visā kaut ko sev.

Kuru mūziku jūs nesaprotat?

Ir komponisti, kas ir sirdij tuvāki, un ir tādi, kas nav. Bet varbūt vēl nav. Un arī komponistu daiļrade ir tik ļoti dažāda. Atkal negribu nevienu izcelt, kaut gan lielākā daļa komponistu, kurus sauktu, mūs vairs nedzird.

Tas, kas man pietrūka, kad strādāju *Sinfonietta Rīga*, bet vairs nepietrūkst, strādājot LNSO, ir romantisma laikmeta lielie simfoniskie darbi: Brāms, Mālers. Mēs pēdējā laikā esam sākuši spēlēt Vāgnera operas pa vienam cēlienam. Šogad bija "Tristans un Izolde" un "Valkīra". Neesmu Vāgnera fans, bet mani ārkārtīgi suģestē Vāgnera skaņa. Tas ir viens no desmit gadījumiem, kad visas zvaigznes sakrīt: ir pareizie kolēģi darbā, turklāt visi ir labā noskaņojumā, un pats esi labā noskaņojumā, atpūties un formā, un ir lielisks diriģents un viņa sazobe ar solistiem. Un akustika. Tad, ja tas viss sakrīt, rezultāts ir lielisks. Tas gan prasa militāru disciplīnu no katra. Pašdisciplīnu. Tie ir brīži, un tādu nav daudz, kad pilnīgi saproti, kādēļ ir vērts to darīt.

Pirms brīža ieminējāties, ka vecākus bērniem īsti nepatika klausīt. Bijāt dumpinieks?

Tā īsti nevarētu teikt. Tas bija attiecībā uz mūzikas skolu un toreizējo vijoles mācīšanās. Es nevarētu teikt, ka pilnīgi nepatika klausīt vecākus. Dumpinieks nebiju. Bija lietas, ko varēja ļoti skaisti nedarīt, tad arī ne-

darīju. Mēs bijām diezgan daudz bērnu. Bet es neraksturotu sevi kā tipisko dumpinieku.

Drīzāk kā?

Grūti pateikt. Vienlaicīgi atmiņā rotē dažādi vecuma posmi. Kad iestājos Dārziņskolā, biju svešais, daudzi citi tur jau bija mācījušies no nulltās klases, lai gan puse no pūšaminstrumentālistiem nāca no citurienes. Tas nenoliedzami arī pastāsta kaut ko par vēsturisko skolas atlasē procedūru.

Dārziņos es biju no malas, tajā pašā laikā nevaru teikt, ka mani slikti uzņēma. Mums bija ciešākas attiecības ar diviem klasesbiedriem. Tagad esam attālinājušies, jo laiks dara savu. Viens no viņiem ar mūziku nodarbojas vairs tikai brīvajā laikā, ar otru sagādīšanās pēc šodien atradāmies uz vienas skatuves – Artis Orubs ir ārkārtīgi pieprasīts bundzinieks ar augsti profesionālu meistarību. Humora pilns vecis. Viņu satikt kaut vai uz īsu brīdi akadēmijā vienmēr ir prieks.

Gadu zaudēju, jo uzreiz devītajā klasē mani nepaņēma, savukārt astotajā klasē jau biju mācījies vispārīzglītojošos priekšmetus, tāpēc uz daudziem varēju neiet. Salīdzinoši ar skolabiedriem biju trenējies volejbolā, basketbolā, gājis tūrisma pulciņā. Teiksim tā – man nebija problēmu par sevi pastāvēt. Dārziņskolā sapratu, ka to, ko citi bija mācījušies septiņus astoņus gadus solfedžo un mūzikas teorijā, es tīri labi iemācījos pa divām nedēļām. Tiesa, sākumā rezultāti vēl nebija tik augsti, bet jau nākamajā gadā man vairs nebija nekādu problēmu.

Šis būtu aspekts, kur es vēlētos būtiskus uzlabojumus, piemēram, akadēmijas darbībā. Nevajag vēlreiz mācīt jau ilgus gadus apgūtus priekšmetus. Ņemot vērā to, ka akadēmijas vispārējais postulāts patlaban vēsta to, ka tā ir bankrota priekšā, jāver ciet un jāsamazina izdevumi.

Bet ir vairāki veidi, kā samazināt izdevumus: viens ir mehāniski, vienkārši visiem griežot nost, bet paliek vēl otrs – apdomīgi izsvērt, kurā brīdī naudu ieguldīt jēgpilni un kurā notiek resursu izšķērdēšana.

Ja jau mēs atkal pieskāramies akadēmijas tēmai – es cenšos darīt savu darbu un darīt to labi. Neesmu no tiem, kas uzskata, ka katrā ziņā vajadzētu kaut ko glābt un uzturēt. Manuprāt, tie, kas tā uzskata, šobrīd dzīvo stipri labi, un viņiem viss patiek akadēmijas darbībā. Es šo sajūsmu nedalu. Iespējams, ka būtu labi ļaut visam bankrotēt, pievienot Latvijas Universitātei vai, teiksim, Latvijas Kultūras akadēmijai, un būtu ļoti spēcīga fakultāte, kur vispārīzglītojošos priekšmetus mācītu augsti respektabli pasniedzēji turpat, vienu kvartālu tālāk. Man tā neliktos nekāda traģēdija.

Daudziem gan liktos. Turklāt Jāzepa Vītola pārlieku lielā glorifikācija tiktu apdraudēta.

Nē, viņš viennozīmīgi ir to pelnījis. Mūzikas akadēmijā nu jau arī doktorantūrā, bet līdz tam maģistrantūrā bija iespējams iegūt akadēmisko un profesionālo grādu. Kur tad isti ir

starpība? Beigās akadēmiskie ir tie, kas raksta vīzijas un regulas, jo viņiem ir laiks to darīt.

Es paužu tikai savu personisko viedokli, bet man šķiet, ka kabinetu mūziķu dominānce Latvijas mūzikas kultūrā ir mazliet ietilgusi. Ventspils koncertzāles atklāšanā satiku rektora kungu, un viņš teica, ka gribētu mani uzaicināt uz kafiju. Es piekritu, tad jau par šīm lietām parunāsim. Ir laiks saprast, ka esošajā situācijā ir lietas, kam strauji jāmainās. Tas attiecas arī uz mūzikas izglītības pašiem sākumiem. Mūzikas skolas daudz kur pilda tikai sociālu funkciju.

Jums ir kaut kas līdzīgs desmitgades plānam?

Profesionālajā ziņā man gribētos piedzīvot to, ka Latvijas Nacionālais simfoniskais orķestris, ko sauca par savu orķestri, kļūtu par augstu un respektablu vienību ar gudru administrāciju un daudziem viessolistiem un viesdiriģentiem, kuri, pirmkārt, gribētu šeit braukt un, otrkārt, kuriem gribētu samaksāt, ar spējīgu, ieinteresētu un talantīgu galveno diriģentu un ar ieinteresētu un profesionālu attieksmi no visiem kolēģiem. Lai man piedod tie kolēģi, kuriem jau šāda attieksme ir, bet visiem tomēr nav. Varbūt arī man nav. Un varbūt citiem liekas, ka man nav. Vēl es gribētu piedzīvot, ka orķestris, kādu tikko aprakstīju, spēlētu tam piemērotā zālē. Ja visas zvaigznes ir labvēlīgas, ja man ir viss kārtībā ar fizisko un garīgo veselību, un uzrodas tā naudiņa, kas guļ jūras dibenā vai citās lādēs, tam jābūt iespējamam. Pūtēju solistu karjera lielākoties ilgst ne vairāk par 50 gadu vecumu. Es jau lasīju par vēlmi noņemt izdienas pensijas. Bet orķestru skanējumu tas nekādā gadījumā neuzlabos.

Bet tīri personiskas ambīcijas?

Ir daudz labas latviešu komponistu mūzikas obojai, kas nav īsti zem viena karoga ierakstīta, domāju, ka to kaut kad gribētos izdarīt. Vai tas būšu es, viens otrs no maniem kolēģiem vai vairāki kopā – mums ir ko rādīt. Pēterim Vaskam ir Angļu raga koncerts, nu jau arī Obojas koncerts, pateicoties sadarbībai ar vienu no pasaules prominentākajiem mūziķiem, obojistu Albrehtu Maijeru. Arturam Maskatam ir skaists darbs obojai ar orķestri, Pēterim Plakidim ir koncerts divām obojām. Šoruden atkal būs iespēja to nospēlēt kopā ar lietuviešu kolēģi Robertu Beinari un Gunti Kuzmu pie diriģenta pulsts Rīgā, Viļņā, Tallinā, Helsinkos un Pēterburgā.

Kameramūzikā un solokoncerta izpratnē man visu laiku ir daudz dažādu ideju, kas ar gadiem mainās un evolucionē, bet, ja godīgi, es šobrīd pēc tām nejūtu nekādu pieprasījumu. Savukārt pats nejūtu aicinājumu veidot koncertprogrammu ar nosaukumu “Tango...” vai “No klasikas līdz džezam”. Akadēmijā man gribētos redzēt izprotošu attieksmi pret manu instrumentu un arī visiem pārējiem, kurus valsts atzinusi par deficīta instrumentiem. Nevis – piedodiet, naudas nav, bet pēkšņi parādās Mocarta lai-

ka āmuriņklavieres. Tas pilnīgi noteikti bija spļāviens sejā visai pūtēju katedrai. Varbūt nopērciet vēl vienas, lai var spēlēt divatā!

Tāpēc gribētu redzēt lielāku izpratni un, protams, augošu obojas klasi. Esmu diezgan svētīts ar labiem audzēkņiem, vairums no viņiem turpina obojas spēli augsti profesionālā garā. Man gribētos pieminēt Amandu Tauriņu, Janu Zeļensku, Evelīnu Bokšu un Justīni Āboltiņu. Tāpēc vēlreiz saku – salīdzinājumā ar daudziem citiem instrumentiem mēs neesam tādā pabērna lomā. Laikam nebija pietiekami izsmēļoši par plāniem.

Ir jau arī lietas, kas jāpatur pie sevis.

Tā jau ir. Varbūt var uzrakstīt: pēc dziļas pārdomu pauzes...

Vai arī – dziļdomīgi klusē. Vai šobrīd varat teikt, ka esat laimīgs, darot visas šīs lietas?

Šis ir tas jautājums, pie kura var likt – klusē.

Klusē un smaida.

Klusē, bet smaida. Tas ir ļoti filozofisks jautājums.

Atkal jau jāatgriežas sarunas sākumposmā. Iespējams, ka es varētu kaut ko no tā visa nedarīt. Darīt mazāk un domāt vairāk. Tas varētu būt nevis desmitgades, bet triju vai četru gadu plāns. Varbūt nedaudz jāpiebremzē. Bet brīžos, kad tiešām nav traki jāskrien, kad pašam viss labi, kolēģiem labi un atbrauc lieliski viessolisti, izdodas lieliskas programmas.

Ar nepacietību gaidu sezonas atklāšanas koncertu ar Franku Pēteru Cimmermani un Bēthovena Vijolkoncertu. Tie ir brīži, kuru dēļ ir vērts nodarboties ar mūziku. Tā ir gaistoša māksla. Literāru darbu var lasīt vairākas reizes. Lai gan nē, arī mūziķi var spēlēt atkal un atkal, un katru reizi būs citāds rezultāts. Sanāk tāds kolektīvs lasījums.

Atbildot uz jautājumu, esmu relatīvi laimīgs. Ko tas arī mainītu, ja es kultivētu sevi rūgtumu? Reizēm tas piezogas. Jūs varbūt spējat iedomāties, kā orķestra mūziķi lēnām apaug ar rutīnu, bet tas ir jautājums par to, cik ļoti spēj noturēt sargājošo auru sev klāt un cik ļoti izstarot mūzikas mīlestību uz āru, tādējādi kādam citam liekot justies mazāk skarbam.

Kaut kad nesen kādā no koncertzāļu apspriešanās vienai augsta ranga ministrijas darbiniecei diskusijas karstumā paspruka: “Ir citādi, kad atbrauc kāds īsts orķestris...” Tas man aizsīta elpu. Jā, mums vasarā brauc daudzi augstākās klases orķestri, viņi gan nespēlēs tiem piemērotās telpās, bet tas ir cits stāsts. Es gribētu cerēt, ka mūsu orķestris ir ne mazāk īsts un ne mazāk profesionāls vai tieši tikpat profesionāls vai neprofesionāls kā ierēdņi, kas aiz tā sēž un par to lem. Mēs darām vienu darbu. Nevajag sevī kultivēt lieku iedomību vai pārlietu cieņu pret šiem ierēdņiem. Kā jau iepriekš minēju, tas ir veselīgs balanss starp cieņu un pašcieņu.

Mēs tā skaisti atgriezāties sarunas sākumpunktā.

Jā! Kaut kā pilnīgi netišām.

Tā kā varam noslēgt mūsu sarunu.

Labi. Es došos tālāk. 🌞

Gunda Miķelsone

Vienmēr sarunas kaut kā aizvedīs līdz mēlīšu problēmām

SARUNA AR OBOJISTU PĒTERI ENDZELI

Ir pēcpusdiena. Ar Pēteri Endzeli tiekamies Latvijas Nacionālajā operā, vienā no viņa darba vietām. Operas Beletāžas zāle ir pieblīveta ar neskaitāmu daudzumu galdiem un krēsliem, bet Pēteris izvēlas tieši to, kas tuvāk logam un gaismai. Kaut kā netīšām sākam runāt par pedagoģiju. Tad attopamies un sarunājam, ka par to vēlāk.

Kas, tavuprāt, oboju visvairāk atšķir no citiem instrumentiem?

Austrumnieciskais tembrs. Agrāk daudziem tas nepatika, likās nedaudz par asu un īpatnēju. Tagad, evolūcijas gaitā, tas kļuvis kuplāks. Kā piemēru var minēt vācu skolu. Instrumenti ir kvalitatīvi attīstījušies, mēlīšu izgatavošanas tehnika mainījusies – šie iemesli ir padarījuši obojas skaņu patīkamāku nu jau arī visiem. Gan jau esi klausījusies kādus vecos ierakstus, kur oboja lec ārā no kopējā skanējuma. Iespējams, ka arī mūsdienu obojas tembrs kādu var kaitināt, bet, ja instrumentu spēlē profesionālis, viņš pietiekamu laiku ir veltījis tembra izkopšanai.

Vai ir iespējams atrast kādas noteiktas īpašības, kas raksturotu nosacītu latviešu obojas skolu?

Mēs paši cenšamies ņemt piemēru no Rietumeiropas. Tradīcijas ir dažādas, bet visbiežāk sadarbība veidojas tieši ar Vāciju.

Franču idejas vispār netiek aizgūtas?

Tā ir gaumes lieta. Kā zinām, oboja vispār nāk no Francijas. *Hautbois* – augstais koks. Franču skola ir visa pamatā, pārējais ir atvasinājums. Lielākas atšķirības ir Amerikas skolai. Viņi spēlē ar cita veida mēlītēm, tām ir citi mēlīšu kasījumi, tādēļ skaņa veidojas mazliet citāda – ne vienmēr būs tik kupla kā vācu obojas skaņa. Līdz ar to Amerikas tirgus Eiropas obojistiem ir ciet. To arī teica Aleksejs Ogrinčuks, kad beidzamo reizi pie mums viesojās. Protams, vienmēr ir izņēmumi.

Obojas zelta repertuārs – kas pirmais nāk prātā?

Riharda Štrausa koncerts, Vivaldi, Mocarts. Lielākā daļa no zelta repertuāra tiek izmantota dažādos konkursos gan atskaņotājmāksliniekiem, gan uz orķestra vietām. Tam visam obojistiem jāiziet cauri.

**MUMS IR IEAUDZINĀTS,
KA TAS, KAS IR NOTĪS,
IR LIKUMS**



Foto – Mārcis Gaujienietis



PĒTERIS ENDZELIS (1980)

- Obojas spēli apguvis Emīla Dārziņa mūzikas skolā pie Ulda Urbāna, Liepājas mūzikas koledžā pie Laimoņa Trūba un Latvijas Mūzikas akadēmijā Viļņa Pelnēna obojas klasē
- Latvijas Nacionālās operas un baleta orķestra oboju grupas koncertmeistars
- Valsts kamerorķestra *Sinfonietta Rīga* pirmā oboja
- No 1998. līdz 2005. gadam bijis Liepājas Simfoniskā orķestra oboju grupas koncertmeistars, ar LSO 2016. gadā pirmatskaņojis Imanta Kalniņa koncertu obojai
- Kā solists uzstājies kopā ar kamerorķestri *Kremerata Baltica*
- Pasniedz obojas spēli Ventspils Mūzikas vidusskolā

par obojas diapazonu. Atbildēju, ka varam līdz trešās oktāvas sol, bet tikai īpašos brīžos, kulminācijas zonās. Pienāca eksāmenu laiks. Viņa bija uzrakstījusi skaņdarbu septiņās daļās, un katrā no tām ieskanējās trešās oktāvas pašas virsotnes, turklāt atsevišķās vietās pat gari vilktas. Ar to galīgi nebiju rēķinājies. Viņa laikam bija domājusi par skaņas efektiem, ko šāda situācija rada, bet bija aizmirsusi, ka tas prasa lielu spēku.

Tad jau katram komponistam vajag draugu obojistu.

Jā, reizēm sanāk tā, ka elementāri jāšmaucas, lai rezultātu panāktu pēc iespējas tuvāku iecerei. Kādreiz pat aizmirstas, ka komponisti ir tepat mums blakus un var viņiem pajautāt. Mums ir ieaudzināts, ka tas, kas ierakstīts notīs, ir kā likums. Bet, ja komponists ir pieejams, varbūt citreiz var kaut ko pamainīt.

Bet ja nav? Kā ar mūziku, kas visiem jau sen labi pazīstama?

Tāda mūzika būs jau izgājusi šo procesu. Ja kaut kas ir mainīts, tas būs arī ticis pielabots. Šodienas kontekstā tie varētu būt reti gadījumi.

Kā vērtē interpretāciju, kas atkāpjas no tā, kas uzrakstīts?

Tas atkarīgs no tā, kādu mūziku spēlē. Piemēram, ir vispārpieņemti baroka mūzikas likumi, pēc kā mēs vadāmies, piemēram, nespēlēt ar vibrato. Laikmetīgajā mūzikā gan ir citādi. Nereti visi gaida, kad parādīsies kaut ko savu un nedzirdētu. Protams, tas ir risks, bet var attaisnoties.

Vai nāk prātā veiksmīgi piemēri?

Lai neapvainojas Albrehts Maijers, bet mans favorīts patlaban ir Aleksejs Ogrinčuks. Viņa spēles maniere, pieredze un veids, kā prezentēt savas idejas, šobrīd uzrunā visvairāk.

Mēs sarunājamies Operā, kas ir viena no tavām darba vietām.

Agrāk tavas profesionālās gaitas veda ne vien Ventspils, bet arī Liepājas virzienā. Kādēļ izlēmi aiziet no Liepājas Simfoniskā orķestra?

Liepāja patiesībā bija mana pirmā darbavieta. Tur strādāju no 1998. līdz 2005. gadam – pirmā orķestra pieredze. Par to liels paldies Imanam Resnim. Tā bija viņa drosme un pacietība pieņemt darbā ļoti jaunus mūziķus un izturēt visas mūsu kļūdas. Cepuri nost! Un nenoliezdami tas deva lielu bāzi, lai pēc tam turpinātu strādāt tālāk Operā.

Reta pacietība, ņemot vērā šodien raksturīgo vēlmi visu dabūt ātri.

Jā, ne visiem tā ir. Viņš redzēja, ka varbūt ir vērts paciesties. 2001. gadā uzvarēju konkursā par koncertmeistara vietu LNOB un sāku strādāt Rīgā. Pats tomēr esmu rīdzinieks, un Operā man ļoti patīk. 2011. gadā kļāt nāca orķestris *Sinfonietta Rīga*. Uzskatu, ka šī ir laba kombinācija. *Sinfonietta Rīga* ir lielisks kolektīvs. Jāteic, ka mani visvairāk priecē tieši mūzika kamersastāviem, nevis simfoniskais repertuārs, lai gan ik pa laikam man patīk aiziet palīgā arī LNSO. Bet lielās simfonijas man ir mazliet par daudz. Daži varbūt teiks: "Jā, bet opera tev ilgst trīs stundas." Tas ir citādi. *Sinfonietta* ar operu kopā iet ideāli. Turklāt visu laiku sanāk turēties dzelzainā formā arī kameramūzikā, jo *Sinfonietta Rīga* bija arī pūtēju kvintets. Tā ir gandrīz kā solo forma. Tagad gan nedaudz iepauzējam, jo visi ir aizņemti un grūti saskaņot grafikus. Pirmdienās braucu uz Ventspili, tā es mēģinu visu sakombinēt kopā.

Kā izlēmi pievērsties pedagoģijai?

Pirms četriem gadiem sāku darboties pedagoģijā. Visvairāk bija bail no tā, ka pēkšņi var iedot darbu bērnu skolā ar deviņus desmit gadus veciem skolēniem. Šāds vecums man kā jaunam pedagogam

Latviešu mūzikā?

Latviešiem repertuārs obojai nav liels. No jaunākajiem skaņdarbiem ir Pētera Vaska koncerts, arī Imanta Kalniņa obojas koncerts, kuru man bija gods pirmatskaņot. Interesantas ir likušās Pētera Plakida Divas skices obojai, ko pats esmu vairākkārt spēlējis, un koncerts divām obojām, ko atskaņoja Uldis Urbāns un Vilnis Pelnēns. Tehniski sarežģītākais ir Vaska koncerts, vismaz Albrehts Maijers tā ir izteicies.

Ja jau mēs pieskārāmies Kalniņa koncertam, cik liels ir pirmatskaņotāja gods un kādas sajūtas tas pagēr?

Pirmatskaņojumam gatavojos labu laiku. Domāju par to, kā tas būs. Satraukums bija līdzās visu laiku no paša sākuma un turpinājās labu brīdi līdz pat pirmatskaņojumam. Pēc nākamajiem trim koncertiem viss sāka nostabilizēties. Liels paldies Liepājas Simfoniskajam orķestrim un Imantam Kalniņam, kas man uzticējās. Bieži dzīvē tā negadās.

Vai Imants Kalniņš piedalījās iestudēšanas procesā?

Jā, viņš mūs ar Māri Sirmo uzņēma savās mājās un palīdzēja ar savām idejām. Vēlāk nāca arī uz mēģinājumiem. Atceros, ka pirmajā reizē spēlēju no notīm un beigās Kalniņš sniedza savu vērtējumu: "Viss ir ļoti labi, tikai skaņa nenāk cauri, jo tev pulsts ir tieši priekšā."

Vai ir sanācis veikt domu apmaiņu arī ar citiem komponistiem?

Visvairāk sanācis ar *Sinfonietta Rīga* kvintetu un tieši ar jaunajiem komponistiem.

Kuriem?

Ar Anitru Tumševicu un Lindu Leimani. Viņas ir rakstījušas gan kvintetam, gan kamerorķestrim. Man ļoti patīk šāds mēģinājumu process – kad viņas atnāca, ļoti skaidri zināja, ko grib dzirdēt. Ja komponistam ir iespēja būt klāt mēģinājumos, tas ir lieliski, turklāt tā ir unikāla pieredze mūziķiem.

Vai ir bijis otrādi – obojists var pamācīt komponistu, kad kaut kas nav tik veiksmīgi izdevies?

Jā, ja kaut kas nav parocīgi uzrakstīts vai nedarbojas diapazona dēļ. Tā gadās ik pa laikam. Reizēm komponisti atnāk konsultēties, un esam spēlējuši priekšā.

Atceros vienu kuriozu ar kādu komponisti, kas studēja akadēmijā vienā laikā ar mani. Man diezgan liela problēma un laika patēriņš bija harmonijas uzdevumi. Es viņu lūdzu palīdzēt man tos izpildīt, jo viņai tas padevās zibenīgi. Teicu, ka atlidzības vietā vēlāk nospēlēšu kompozīcijas eksāmenā kādu viņas jaundarbu. Viņa apjautājās

būtu par agru. Man labāks kontakts veidojas tad, ja cilvēks ir jau skaidri nolēmis, ko vēlas. Lielākoties kādos piecpadsmit gados jau ir skaidrs – patīk vai nepatīk.

Atceros sevi pašu, kad desmit gadu vecumā sāku spēlēt. Manam pirmajam skolotājam Uldim Urbānam klājās grūti, bet, pateicoties viņam, tiku cauri kritiskajam posmam, kad negribas neko darīt.

Bērniem domas mainās ātri. Un oboja nav joka lieta. Vajag lielu, smagu darbu. Pirms četriem gadiem nebiju vispār domājis iesaistīties pedagoģijā. Pašam sākumā bija grūti ar apziņu, ka tas ir smags darbs, un skolotājam ir jācinās. It īpaši, ja gadās tāds students, kāds biju es, – kas visu laiku ir jāievirza. Jābūt neizmērojamai pacietībai. Pirms četriem gadiem šis brīdis pienāca Ventspils mūzikas vidusskolā. Direktors vēlējās paplašināt mūzikas skolas spektru un jautāja, vai man nebūtu interese kļūt par obojas pasniedzēju. Jautāju, cik studentu būtu gatavi mācīties. Viņš atbildēja, ka šobrīd nav neviena. Neticēju, ka studenti radīsies, bet teicu – ja nu gadījumā kāds



OBOJA NAV JOKA LIETA. VAJAG LIELU, SMAGU DARBU

parādās, es viņus nepametišu. Pēc trim dienām zvanīja direktors un paziņoja: “Mums ir trīs skolēni”. Biju sprukās. Tiku jau apsolījis, un tā es sāku. Man ļoti paveicās ar vienu studentu, kas bija ļoti apzinīga, ar ātru galvu un milzīgu interesi. Tā ir Renāte Lodziņa, tagad viņa ar izcilu atzīmi iestājās akadēmijā. Es ļoti lepojos ar viņu. Bet tā bija viņas pašas iniciatīva. Patīkams iesākums pedagoģijā. Cerams, ka viņai veiksies arī turpmāk.

Latvijas obojas skolai nāk klāt jauna paaudze?

Izskatās, ka jā. Šogad akadēmijā ir iestājušies daudzi.

Jā, Egils Upatnieks man ziņoja par septiņām obojām.

Egīlam būs ko darīt. Ļoti labi. Galvenais, lai viņiem neaptrūkst enerģijas un pacietības iziet cauri visam procesam. Tas, ka viņi ir tikuši tik tālu līdz akadēmijai, jau ir labi, jo visgrūtākais ir pats sākums. Kamēr nonāc līdz brīdim, kad sāk patīkt skaņa, ir grūti visiem – gan tev, gan apkārtējiem.

Sanāk tāda kā obojas renesanse. Līdz tam studentu salīdzinoši bija mazāk.

Jā. Zinu vienu konkrētu stāstu par meiteni, kura jau bija izstājusies no mūzikas skolas, bet pēkšņi izlēma nākt atpakaļ un sāka pie manis mācīties privāti. Tikko viņa iestājās Mūzikas akadēmijā, pat nepabeigusi mūzikas skolu. Jā, tagad vairāk mācās meitenes. Viņām šajā vecumā ir gan interese, gan pacietība. Man ir bijušas tik nopietnas studentes piecpadsmit sešpadsmit gadu vecumā, ka nodomāju – puikām tas būtu rets gadījums. Gribās skraidīt ārā ar draugiem un darīt citas lietas, nevis sēdēt mājās un desmit stundas spēlēt oboju. Labi, nedaudz pārspilēju.

Gan jau pēc sevis spried.

Tas bija liels Ulda Urbāna panākums, ka es vispār esmu ticis cauri savam kritiskajam laikam, jo viņš bija tik pacietīgs, nekad nervozs, neaizsvilās. Es toreiz biju vienīgais viņa skolnieks, tādēļ varēja visu uzmanību koncentrēt uz mani. Vēlāk man bija arī citi pedagogi – Osvalds Adamaitis Mediņskolā, Laimonis Trūbs Liepājā un Vilnis

Pelnēns akadēmijā. Liels paldies viņiem par to. Katrs ir kaut ko devis muzikālajā ziņā, katrs ir dalījies ar savu pieredzi.

Nebiju aizdomājies par tevis pieminēto likumsakarību, ka šodien oboju vairāk izvēlas meitenes, bet senāk bija otrādi.

Jā, manā laikā oboju mācījās daudz puikas, bet tikpat daudzi arī neizturēja un skolu pameta vai arī turpināja spēlēt, bet bez pietiekamas intereses. Tagad sasparojušās meitenes. Arī Operā mums ir laba kompānija – trīs dāmas no septiņām obojām. Sanāk, ka Operas oboju grupā esmu visvecākais, Egils Upatnieks ir pusotru gadu jaunāks.

Un vēl viena, varbūt nedaudz mazāka sakritība – cik daudzi no bijušajiem zēnu kora dziedātājiem vēlāk maina specialitāti par labu obojas spēlei? Nāk prātā Daumants Kalniņš, Uldis Urbāns un arī tu.

Atbilde ir elpošanā, kas iet roku rokā abiem. Topošajiem pūšaminstrumentālistiem ļoti iesaka kādu laiku padziedāt korī. Tas nostiprina elpošanas sistēmu, plaušas pierod pie aktīvas darbošanās, un pats vari labāk apzināties savu elpošanu. Trīs gadus, no 1986. līdz 1989. gadam, dziedāju korī, bija jāizvēlas arī obligātais instruments, un es sāku spēlēt vijoli. Manam tēvam (Gunārs Endzelis, ilggadējs LNSO fagotu grupas koncertmeistars – *aut. piez.*) bija visnotaļ stingrs viedoklis par kordirigentu lielo skaitu un mazām iespējām izsisties nākotnē. Tādēļ desmit gadu vecumā pārgāju uz oboju.

Un nebija šaušalīgu pārdzīvojumu, kad iestājās balss lūzums? Viss jau bija izdomāts?

Nē, nebija. Tēvs pēc horoskopa ir lauva, un viņš mani ar māsu (sītaminstrumentāliste Elīna Endzele – *aut. piez.*) tā vadīja, ka nebija citas izvēles. Blakusceļi netika pavērti vaļā. Dārziņskola īstenībā bija grūts periods, jo pret to slodzi man kā bērnam vienā brīdī parādījās bezmaz vai alerģija. Kad nāca valsts konkursi un bija iespēja

neapmeklēt stundas, centos neiet pēc iespējas biežāk, jo likās, ka tā beidzot ir brīvība. Par labu tas noteikti nenāca, jo iepatikās un viegli ievilkās. **Vai tev ir sajūta par zaudētu bērnības laiku?**

Noteikti nē. Ja es pats lemtu, ko darīt, tad droši vien būtu

svārstījies uz visām pusēm un beigās nekur nenonācis. Bet viss ir izdevies man par labu. Par to jāpateicas maniem vecākiem.

Bērnībā gan jau tā likās kā dabiska lieta.

Jā. Mēs ar māsu pēc rakstura esam diezgan pretēji. Viņa ir apzinīgais tips, kas sevi dedzina kopā, bet es vienmēr cenšos atrast mirkļus, kad atpūsties. Ļoti viegli iespējams sabojāt veselību, ja aizmirsti, ka brīžiem jāatvelk elpa. Man drīz būs četrdesmit gadu. Divdesmit gadu vecumā bija vienalga, varēju skraidīt jebkur no rīta līdz vakaram. Tagad jūtu, ka lokomotīve mazliet sāk samazināt apgriezienus. Jāsāk par to domāt.

Ja ir tik daudz darbavietu, turklāt divās dažādās Latvijas pusēs, kā pavadi laiku ceļā?

Pirmkārt, stūrēju un klausos mūziku. Ja būs jautājums, vai klasisko, atbildēšu – ne vienmēr. Kādreiz biju smagās mūzikas piekritējs, šad tad paklausos arī kaut no roka. Man ļoti patīk grupa *Muse*. Viņi paši ir profesionāli mūziķi, un šī atšķirība ir ļoti jūtama. Patīk arī senā mūzika.

Brīvajā laikā neraujos klausīties opermūziku, jo tās pietiek šeit, Operā. Protams, brīžos, kad repertuāram nāk klāt jaunas izrādes un es zinu, ka tur būs svarīgi obojas soloposmi, noteikti paklausos, un ir interesanti. Pēdējā laikā tieši baleti mums sarīkojuši diezgan lielu ballīti. Morisa Ravela “Dafnīds un Hloja” un “Bolero”, arī Rimskā-Korsakova “Šeherezade” un Kodāja “Galāntas ciema dejas” ar simfonisko repertuāru. Tam tiešām jāvelta īpašs laiks. Bet vakaros pēc nospēlētās “Traviatas” nenāku mājās un to neklausos vēlreiz. (*smejas*)

Tas būtu viegli divaini. Protams, ir svarīgi sagatavoties pirms uzstāšanās. Vai tāpat vienmēr esi sagatavojies arī ikdienas dzīvē?

Nu, nevar jau atklāt visas kārtis! (*smejas*) Ir dažādi triki, kā es to daru. Nav tā, ka haotiski viss notiek uz dullo.

Vai bieži sanāk atpūsties? Kādā veidā?

Es ceļoju. Atrdoties Latvijā, atpūsties nav iespējams, jo vienmēr tiks saņemti dažādi telefona zvani un jautājumi par darba lietām. Izrauties ir vienkārši nepieciešams. Elementāri izslēgt tālruni un izvēdināt galvu. Dzīvošanās pa visām darbavietām rada nepārtauktu stresa sajūtu, no kuras nevar tik vienkārši atbrīvoties vienas dienas laikā.

Ļoti svarīgs ir miegs. Operas izrādes reizēm beidzas diezgan vēlu, un nav tā, ka uzreiz pēc izrādes ir iespējams atslēgties. Reizēm sevi jāpiespiež paņemt pauzi, lai tiktu no tā visa vaļā. Šī sajūta ir daudziem mūziķiem, un tā rodas no lielās atbildības sajūtas. Bet tā tam ir jābūt, tāpat kā ārstiem ir Hipokrāta zvērests.

Mūziķiem šāda zvēresta nav, bet, ja esi profesionālis, ir jābūt tādai pašai attieksmei. Vienalga, kam tiek spēlēts, ir jākoncentrējas līdz pēdējam un jāatdod klausītājam vislabākā enerģija. Jākoncentrējas uz katru skaņu, katru iestāju un katru niansi. Ja esi mūziķis, nevari skaitīt naudu, kamēr uzstājies cilvēku priekšā.

Kur aizbraukt tepat, ja gribas aizbēgt uz vienu dienu?

Man ir viena lieliska bērnības vieta. Tas ir Viļa Plūdoņa muzejs netālu no Bauskas. Par šo vietu ir vislabākās bērnības atmiņas. Mana mamma tur strādāja par gidi, un mēs šeit pavadījām vairākas vasaras. Tā ir mana pasaku vieta, kur vienmēr patīk iegriezties. Tā nomierina, turklāt tur nav daudz cilvēku.

Pirms dažām dienām runāju ar Daini Cimermani, un viņš pauda, ka jums nesen bija ikgadējā obojistu satikšanās. Vai varbūt jūs to dēvējat kā citādi?

Mēs to saucam par obojistu tusiņu.

Šķiet tāds mītiem apvīts pasākums. Ar ko jūs tur nodarbojaties?

To organizē Dainis, liels paldies viņam par to. Protams, nekad simtprocentīgi visi nevar atnākt, jo vienmēr kādam jāstrādā, bet liela daļa tomēr tur satiekas. Parasti kopā sanāk visas iespējamās obojistu paaudzes.

Un sarunu loks – koncerti, obojas tehniskās problēmas?

Obojisti jau smiesies, bet sarunas vienmēr kaut kā aizvedīs līdz mēlišu problēmām. Protams, runājam arī par ko citu. Mūsu vide ir ļoti draudzīga.

Obojisti nav intriganti?

Noteikti nē. Mēs ļoti labi varam sadzīvot, visi ir ļoti jauki cilvēki. Nevaru ne par ko sūdzēties. Tikai pats par savu neizdarību. Kad sāku strādāt operā, domāju, kā es šo visu izturēšu. Tik daudz izrāžu un gandrīz bez mēģinājumiem. Viens no pirmajiem uzvedumiem bija Sergeja Prokofjeva balets "Romeo un Džuljeta". Trīs stundas. Domāju – ja tā būs katru dienu... Bet pagāja laiks, un tagad jau visas izrādes ir gandrīz asinīs. Protams, ir arī mūzika, kas tik labi neiesēžas, piemēram, Pētera Čaikovska operas un baleti. "Piķa dāmā" ir viena obojas iespēle, liekas, ka tūlīt jābūt, bet nē – sākas takti vēlāk.

Tās arī ir lietas, kas nodarbina galvu uzstāšanās laikā?

Mūzika jau ir ļoti iepazīta, turklāt notis vienmēr ir priekšā. Obojisti reti sanāk ilgstoši gaidīt un skaitīt taktis līdz nākamajai iestāšanās reizei, jo opermūzikā mums parasti jāspēlē diezgan daudz. Tas vairāk raksturīgs metālpūšaminstrumentālistiem. Ja šādi brīži gadās, tas ir neierasti.

Ir pēcpusdienu. Kāds ir šīs dienas atlikušais plāns?

Imanta Kalniņa "Spēlēju, dancoju" mēģinājums. Tas arī viss. Rīt strādāsim pie sezonas atklāšanas programmas. Katra diena citāda, tas arī visinteresantākais. Cilvēki no malas bieži saka: "Jūs taču operā visu laiku vienu un to pašu spēlējat." Bet, ja aplūko operas repertuāru, var secināt, ka tas ir milzīgs, un izrādes nemaz tik bieži neatkārtojas. Absolūti nevaru teikt, ka man kaut kas būtu apnicis.

Nav vietas rutinai.

Kā kurš to uztver. Es tiecos padarīt savu dzīvi maksimāli interesantu. Tāpēc vienmēr cenšos kaut kur izskriet ārā. Man ļoti patīk daba. Patīk fotografēt, nesen nopirku dronu. Daba iedvesmo un ļauj atbrīvoties no stresa. Man patīk dinamika. Nedrīkst iesēsties. 🌍

10. OKT



DŽEZA SATIEK ĒRĢELES
Džeza Ērģelnieces BARBARAS DENNERLEINAS (Vācija) solokonzerta

18.00
Mazā zāle 12.00-15.00 €

ORGAN Latvian Organ Society GORS

11. OKT



ĒRĢEĻU SIMFONIJA
IVETA APKALINA
LNSO

18.00
Liela zāle 7.00-15.00 €

ORGAN Latvian Organ Society GORS

1. DEC



BĒTHOVENA SONĀTES
PIANISTS DAUMANTS LIEPIŅŠ

16.00
Mazā zāle 7.00-10.00 €

ORGAN Latvian Organ Society GORS

16. NOV



HARLEM GOSPEL CHORIS

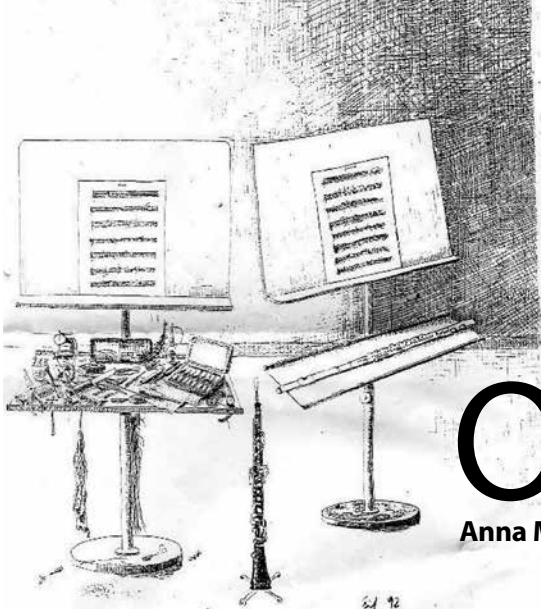
18.00
Liela zāle 20.00-35.00 €

ORGAN Latvian Organ Society GORS

Biļetes: latgalesgors.lv

Latgales vēstniecības GORS un "Biļešu Paradīze" biļešu sistēmās.





Obojas balss

Anna Marta Burve

Statistika rāda, ka trim no pieciem jaunajiem profesionāļiem ir tendence sākt ar pianismu, bet pavisam netišām turpināt ar obojismu. Viens ir Mārtiņš ZĀLĪTE, un viņš bez pedagoģiskā darba Liepājas mūzikas, mākslas un dizaina vidusskolā spēlē arīdzan Liepājas Simfoniskajā orķestrī. Pārējie bāzējušies Rīgā. Jana ZEĻENSKA ir Latvijas Nacionālā simfoniskā orķestra mūziķe. Anastasija HOTUĻOVA un Elīna KUDUMA spēlē Latvijas Nacionālās operas orķestrī, bet Māris KUĢIS – LNOB orķestrī un *Sinfonietta Riga*. Visiem viens varen svarīgs uzdevums – skaņas la jeb simfoniskā kamertoņa svētais devums, lai orķestris atrastu kopīgu valodu kā daudzajos mēģinājumos, tā arī koncertos. Līdztekus jāpiedalās arī mēlišu izgatavošanas meistardarbnīcā – to dara ikviens sevis cienīgs obojists. Ar katru no pieciem tikāmiem atsevišķi gan dažādās Rīgas kafejnīcās, gan Liepājas koncertzālē “Lielais dzintars”. Rosināju atbildēt uz sešiem jautājumiem, lai mēs zinātu ko vairāk par katra sarunbiedra skatījumu uz mūziku, mūziķiem un, pats galvenais, šī laidiena galveno varoni – jūtīgo un kaprizo oboju.

Ko ar oboju spēlēt visinteresantāk?

Mārtiņš: Visupirms man liekas, ka oboja vislabāk jūtas baroka un klasicisma mūzikā. Tās ir obojas mājas. Protams, ka tā ir tikai viena no spektra daļām, taču interesanti ir spēlēt to, kas ir interesants! Pavisam vienkārši. Man patīk, ja oboju var dzirdēt. Ir vesela kau-dze ar mūziku, kuru dažreiz spēlē un nesaproti, ko tad īsti tu dari. Otrkārt – ja ir ko spēlēt. Tas vairāk no orķestra viedokļa. Citreiz nosēdi visu mēģinājumu un esi iepūtis vien pāris skaņu. Esmu vairāk orķestra un kameramūzikas cilvēks.

Jana: Man patīk spēlēt jebko, izņemot garās skaņas, kas obojistiem jāspēlē obligāti. Ļoti patīk daudzveidība. Bez tās nevaru. Tas pilnveido manu mūziķa dzīvi. Interesē dažādi laikmeti un sastāvi. Orķestrī, piemēram, jo īpaši patīk spēlēt klasicisma laikmeta darbus. To nevaru izskaidrot. Vienkārši patīk. Arī romantisms, impresionisms. Mūsdienu mūzikā esmu izvēlīgāka. Par to gan nevaru teikt – patīk jebkas, dodiet jebko. Tagad ir ļoti daudz dažādu eksperimentu, ne visus vēlēšos spēlēt. Varbūt esmu par konservatīvu. Taču vienalga daudz nācies spēlēt mūsdienu mūziku, jo īpaši kvartetā (*Latvian Sound Quartet – aut. piez.*). Viss jau ir interesanti! Bet galvenais – lai nav vienveidīgi. Tajā ziņā man patīk simfoniskais orķestris – tam ir ļoti plašs repertuārs.

Anastasija: Laika gaitā, apgūstot obojas spēli, bijusi vajadzība pie-skarties jebkuram mūzikas laikmetam, lai izprastu specifiku – kā skaņa jāveido un tamlīdzīgi. Patlaban mani ļoti uzrunā baroks. Patīk tā nepārtrauktā kustība, dzīvīgums, spēcīgā raksturu maiņa, improvizācija, ornamenta, harmonija... Tomēr nevaru teikt, ka ir



Elīna Kuduma

tāds visinteresantākais vai mazāk interesantākais stils, kādā spēlēt. Lai atrastu dārgakmeni, jāņem lāpsta rokās.

Māris: Man svarīgi, lai būtu svaiga sajūta. Piemēram, skaņdarbs, kas nav daudz spēlēts. Tāpēc bieži sanāk, ka visinteresantākā man ir modernā mūzika. Protams, patīk spēlēt arī sen atspēlētus skaņdarbus. Bet tikai tad, ja cilvēki, ar kuriem sastrādājos, ir atsaucīgi un starp mums izveidojas laba komunikācija. Tad ir interesanti. Kad saspēlēties ar ļoti, ļoti profesionāliem cilvēkiem, kuriem viss, šķiet, jau sen apnicis, tad vēlme pašam kaut ko darīt noplok.

Patlaban Latvijas orķestros rodas sajūta, ka vienīgais, par ko cilvēki uztraucas, – vai ir intonācija, vai skan ritmiski un kopā. Parunā par frāzēšanu, bet ar to arī viss beidzas. Par muzikālajām, tēlainajām lietām netiek runāts.

Bet, atgriežoties pie jautājuma, – kopumā man patīk viss. Dievinu baroku. Oboja baroka laikā bija rokzvaigznes statusā. Pēc tam mazāk, jo notika citu instrumentu attīstība. Romantisma laikā, šķiet, visiskaistākie solo bija tieši obojai. Brāmsa Vijolkoncerta otrajā daļā ir ļoti garš un slavens solo. Divaini, ka Brāmsms neuzrakstīja koncertu obojai. Visos simfoniskajos darbos viņam ir fantastiski obojas solo. Labi jūta instrumentu.

Rihardam Štrausam tas pats. Obojas koncerta ļoti ilgi nebija un doma par tādu arī ne, bet visu laiku ir skaisti solo citos žanros. Mūža beigās viens obojists viņam pateica – uzraksti taču obojas koncertu! Tad arī uzrakstīja. (*smejas*) Dažreiz atliek vien palūgt.

Elīna: Mana ikdienas specifika saistās tieši ar operu. Līdz ar to pirmais, kas ienāk prātā un par ko es stāvu un krītu, – Pučīni operas. Operā ir ļoti daudz skaistas mūzikas, un es nūdien izbaudu jebkuru izrādi. Spēlēju arī angļu ragu, un ikreiz, kad uzzinu, ka būs kāds solo, man pilnīgi nagi niez un nevaru vien sagaidīt to! (*smejas*) Pret oboju man ir lielāka pietāte, tur esmu piesardzīgāka. Taču milu spēlēt *tutti* tikpat ļoti kā solo. Tu nevari būt mūziķis, ja nemīli to, ko dari. Visvairāk man patīk spēlēt orķestrī un kameransambļos. Netiecos uz solo.

Tavs mūziķa dzīves mērķis.

Mārtiņš: Man tas liekas abstrakti. Ka es uz kaut ko, kaut kur, kaut kā virzītos? Laikam nē. Labākais mūziķa arodā ir nemitīgās pārmaiņas. Piemēram, apbraukāt pasauli ar orķestri – tas ir fantastiski. Un īstenībā nevajag nemaz pasauli – pietiek ar nelielu tūri pa Latviju. Pagājušajā sezonā bija koncerttūre ar Vestardu Šimku. Apbraukājām nelielas Latvijas pilsētas. Tas bija ļoti sirsnīgi un patīkami. Starp mēģinājumu un koncertu var pastaigāt pa pilsētu, paskatīties, kas jauns, kā izskatās. Man ļoti patīk.

Jana: Gluži kā ikvienam – mani mērķi gadu gaitā ir krietni mainījušies. Stipri sen atpakaļ mans mērķis un sapnis bija spēlēt skolas orķestrī. Sākotnēji biju pianiste. Man nebija saprašanas, kas orķestris par organismu. Nejauši izvēlējos oboju un padarīju to par savu instrumentu. Reizēm brīnos, kad ar mūziku nesaistīti cilvēki man jautā: “Kur tu strādā? Orķestrī? Oho... Vai patīk?” Un tad es domāju: “Ak, Dievs, cilvēki. Vai jūs domājat, ka es nodarbotos ar mūziku un spēlētu orķestrī, ja man tas nepatīktu?”

Kad oboja man jau bija specialitāte, sāku ar to darboties nopietnāk, tad mans mērķis bija īstenot sevi, mācēt izpausties mūzikā, lai tas būtu baudāmi ne tikai man pašai, bet arī klausītājiem. Tas ir svarīgs mērķis un nebūt ne viegli sasniedzams.

Anastasija: Mērķi laika gaitā ir pamatīgi mainījušies. Sākotnēji bērnišķīgās ambīcijas – iekarot pasauli, spēlēt uz lielajām skatuveņām. Toreiz arī sliecos uz solista lomu. Tagad ir pilnīgi citādāk. Mans mērķis ir baudīt muzicēšanas procesu. Paņemt no mūzikas pozitīvo, labāko. Mūziķa jau nav rakstīta, lai sāpinātu, mocītu tevi. Tieši otrādi – lai iespaidotu, iedvesmotu, raisītu domas. Līdz ar to – jābauda process, jāizdzīvo moments. Jāuzdod sev jautājums – ko es vēlos šajā brīdī ar šo skaņdarbu pateikt? Nav stublu jautājumu. Stubli ir nepajautāt. Mākslinieka dzīve ir nepārtraukti meklējumi.

Māris: Sāku domāt, kāpēc vispār aizgāju pa mūzikas ceļiem. Tas nebija tamdēļ, ka mērķis būtu “Apburtajā princesē” spēlēt pirmo oboju. Tas bija tāpēc, ka visu laiku bija muzikāli atklājumi. Vienu dienu atradu Šumaņa Trīs romances [op. 94] un biju absolūtā sajūsmā. Es pat zvanīju savam skolotājam – Mārtiņ, tās romances, tu tās zini? (*smejas*) Mans mērķis būtu nezaudēt prieku par mūzikas radīšanu, obojas spēlēšanu. Patiesībā tas nav viegli. Mēs visi dzīvojam materiālā pasaulē, visiem jāpelna iztika, tāpēc lielākā daļa mūziķu Latvijā strādā vairākos darbos. Pats strādāju pilnu slodzi operā, arī *Sinfonietta Rīga*. Operā nav viegli. Tu aizej uz darbu un sešdesmit piekto reizi spēlē Čaikovska “Riekstkodi”. Sākas autopilots. No tā ir ļoti jāuzmanās, jo var zaudēt kvalitāti. Bet pirmais, kas zūd, – prieks par to, ko dari. Darbs orķestrī *Sinfonietta Rīga* krietni atsvaidzina, jo tas ir kamersastāvs – tavs pienesums lielāks un tu sevi dzirdi.

Elīna: Par vienu konkrētu mērķi nevaru runāt. Ikdiena sastāv no mazām lauskām. Viens, protams, ir vēlme izspēlēt visdažādāko mūziku. Būt mūziķim – tas prasa nepārtrauktu izglītošanos. To es vēlētos darīt visos žanros, visos stilos. Vienam cilvēkam tas ir pārāk sarežģīti.



Jana Zeļenska

Nevar būt iekšā it visā. Tomēr pamatlietas var un pat vajag apgūt, lai attīstītos.

Gribētos vēl vairāk popularizēt klasisko mūziku. Man ir daudz draugu, kas nav saistīti ar mūziku. Vienu vakaru aizsūtīju piemēru, kā taisu mēlītes. Sabira tik daudz jautājumu! Kas tas tāds ir? Ko tu dari? Kāpēc tu to dari? (*smejas*)

Pirms vairākiem gadiem spēlēju kvintetā, un mums bija labdarības pasākumi. Sajūtas, kas toreiz radās, mani vēl joprojām neatlaiž, es ik pa laikam par to iedomājos. Koncerts notika veco ļaužu pansionātā, un varēja redzēt, ka skaņas, kas līdz tev cilvēkiem aiziet, – konkrētajā mirklī tas ir vairāk vajadzīgs, nekā koncerts lielai publikai.

Ko oboja nodara cilvēkam? Kāds upuris jānes?

Mārtiņš: Laikam tie būs nervi. (*smejas*) Stīgas varbūt to negribēs dzirdēt, bet atļausos teikt, ka tomēr ir starpība, vai tu sēdi otro vijoliņu trešajā ceturtajā pultī, vai arī pie pirmās obojas pulsts. Mēs dienā dienā to redzam. Vari minēt trīs reizes – vai diriģents pamanīs, ka nav kāda vijole? Vai tomēr pamanīs trūkstošo oboju? Principā visu laiku sanāk spēlēt solo.

Upuris ir arī galdniecības darbi. Varbūt tas ir iemesls, kāpēc obojisti un fagotisti ir tik maz. Daļa no instrumenta visu laiku jāizgata no jauna. Un tas nenozīmē, ka jaunā mēlīte uzreiz skanēs. Tu vari uztaisīt desmit mēlītes – varbūt astoņas skanēs, varbūt astoņas tieši neskanēs. Es, protams, esmu slinks. Mēlītes cenšos taisīt pēc iespējas retāk. Bet tas darbs visu laiku tādā “bekgroundā”.

Jana: Spēlējot instrumentu, mēs nedomājam par upuriem. Tas ir kas augstāks. Agrāk biju satraucies par estētisko pusi – seja izskatās saspringta un sarkana. Nedod die's, vēl kāda vēna izspiežas! (*smejas*) Agrāk par to bija kompleksi, tagad jau esmu pieradusi. Tie saspringtie sejas muskuļi ir visai nopietns upuris. Pat kosmetologi saka, ka to var just. Tāpat kā muguras masāža, obojisti vajadzīga arī sejas masāža. Kad sāku mācīties spēlēt oboju – galva griežas. Ja uztraukums, tad vispār migla gar acīm. Bet ar to visu var sadzīvot. Mākslas vārdā.

Anastasija: Man ir tulzna. (*norāda uz iekšu un smejas*) Regulāri turot instrumentu uz pirksta, kuram uzticēts viss smagums, tāda tur uzrodas, un neko nevar padarīt. Kad tikko biju sākusī mācīties oboju un mēlīte likās par smagu, tiri psiholoģiski bija sajūta, ka tev tā jāņem stingrāk. Tas nav pareizi, taču es vienalga to dariju. Saņāca kost lūpā, un tas ir ļoti neveselīgi.

Taču vislielākais upuris, manuprāt, ir laiks. Lai sasniegtu kaut kādu līmeni profesionālajā mūzikā, daudz jāvingrinās. Tas ir tavs laiks ar ģimeni, bērniem, draugiem. Bet jādara ir, lai sasniegtu savus sapņus, mērķus. Viss, ko ieguldām savā profesijā, agrāk vai vēlāk kompensējas.

Māris: Obojas mēlītes. 90 procenti klarnetistu mēlītes pērk, savukārt 90 procenti obojistu mēlītes taisa paši. Internetā, protams, var nopirkt, bet tas ir dārgi. Tu pasūti piecas mēlītes, un trīs no viņām nemaz tev neder. Skolas laikā bija darbmācības stundas. Man vienmēr padevās viss, kas tur bija jātais. Nēkad galvassāpju. Citam atkal varbūt liekas – ja mūziķis ir dzīves acinājums, tad ar rokdarbiem vispār negribas darīties.



Māris Kuģis

Bija tāds joks. Flautists vingrinās sešas stundas dienā. Obojists arī vingrinās sešas stundas dienā, bet vienu stundu viņš spēlē un piecas stundas taisa mēlītes. Esmu sapratis, ka nedrīkst mēlītēm ļaut galvu sačakarēt. Ja daudz uztraucas par to, tad var sanākt sazin kas. Ir bijušas reizes, kad uztaisa tiešām labu mēlīti, bet spēlējot liekas, ka galīgi neskan. Tas viss ir galvā.

Elīna: Man prātā ienāca mūziķa dzīves specifika. Ja esi mūziķis, tad mūzika ir dzīvesveids, ne darbs. Tas nozīmē vēlus vakarus, laika atņemšanu ģimenei un tamlīdzīgi. Jāpiemin vēl mūsu mēlītes, mēlītes, mēlītes. Tas ir krietns laika patēriņš, jo nevar tā, ka tu izpako instrumentu no kastītes un uzreiz sāk spēlēt, kā, piemēram, to dara flautisti. Oboja mēdz sarīkot arī kaprīzes, un tad tās mēlītes, kaprīzes – tas viss kopā iedzen nelielā stresīnā. Turklāt, oboja rada diezgan lielu spiedienu, un veselība te vairs nepaliek vienaldzīga, jo tas nav dabisks elpošanas process.

Zināms, ka orķestrī ir daudz stereotipu un vēl jo vairāk joku par altu. Vai arī par oboju ko līdzīgu runā?

Mārtiņš: Man drīzāk nāk prātā karikatūras. Piemēram, ir bilde, kurā uzzīmēta obojista un flautista nošu pulsts. Pultij apakšā ir paliktnītis, kur orķestra mūziķi parasti noliek zīmuli. Uz flautista paliktnīša nolikta flauta. Uz obojista paliktnīša – viss kaut kas: diegi, mēlītes, naži un tā tālāk. Viss gāžas pāri malām. Vēl ir tāds joks. Palūdz dirigents obojai nospēlēt *forte*. Obojists nospēlē – “pēē”. Palūdz nospēlēt *piano*. Obojists nospēlē... (*šmakstinās*) – “pēē”.

Jana: Nav dzirdēts. Man liekas, ka visi ar tādu... līdzjutību uz mums skatās. (*smejas*) Saprot, ka mēs vienmēr cināmies. Instrumentis ir ļoti jūtīgs un kaprīzs. Tas reaģē uz temperatūru, un tev atliek lūgties labus laikapstākļus, ja koncerts notiek kaut kur dabā. Vai arī Lielajā ģildē – dažreiz tur ir +30 grādu, mēs visi svīstam, intonācija kļūst zemāka, mēle – drausmīgi smaga.



Mārtiņš Zālīte

Anastasija: Bieži dzirdu bērņus sakām – mammu, tas instruments skan kā pile! Runā, ka stereotipi it kā būtu jālauž, bet oboja nūdien var skanēt kā pile. Viss atkarīgs no tā, kādās rokās instruments nonāk. Katram skaņas priekšstats ir citāds, un katram obojistam ir arī savs skanējums. Paklausieties Pēteri Endzeli, Janu Zeļensku vai Egilu Upatnieku – pat viņus neredzot, varēsiet noteikt, kurš no viņiem patlaban spēlē. Tas saistīts ar cilvēka fizioloģiju, instrumentu, mēlīti. Oboja vispār ir ļoti kaprīzs instruments. Cilvēkam, kurš spēlē oboju, ar nerviem jābūt visam kārtībā. (*smejas*) Brīžiem ir tā, ka tu spēlē un tev liekas, ka viss lieliski, skan skaisti. Un pēkšņi kaut kas notiek – atspere atnāk vaļā, ūdens iekļūst instrumentā... Tādos brīžos jāprot mobilizēties, reaģēt.

Māris: Ja altisti sanāk vienuviet, viņi apkopo visus savus jokus par altu un altistiem. Ja kopā savācas obojisti, tad vienmēr ir viens brīdis, parasti tusiņa beigu daļā, kad visi sāk stāstīt, ko katrs atceras no Ulda Urbāna aktīvās darbības laikiem. Par to tiešām var grāmatu sarakstīt! Ļoti labs obojists, bet ipatnēja personība. Visu laiku viņam kaut kas apgāzās, kaut kādus podus viņš savārija. Mans mīļākais



Anastasija Hotulova

stāsts – pēdējā obojistu saietā Uldis devās mājup viens no pirmajiem. Pēc kāda laiciņa cits kolēģis sataisījās uz māju, bet nevarēja atrast kurpes. Sekoja zvans Uldim, kurš jau gandrīz bija nonācis mājās, bet joprojām nebija pamanījis, ka apāvis svešas kurpes. Tā, lūk!

Elīna: Reizēm sanāk joki ar metālpūšaminstrumentālistiem. Mēs, obojisti, parasti sēžam un čubināmies ar savu instrumentu. Pakasām mēlītes, papūšam gaisu. Un tad mežradznieki izvelk savu imemti un skatās uz to, tāpat kā mēs. Tāda amizanta parodēšana.

Kāda ir tava sajūta par šodienas mūzikas dzīves situāciju Latvijā?

Mārtiņš: Bieži vien nepietiek obojistu. Tāpat ar fagotistiem. Šī problēma sāk apņemt arī citus instrumentus. Bet tikpat labi varam iedomāties – ja būtu simt vai divsimt labu obojistu, viņiem nebūtu darba. Nav Latvijā tādu obojistu, kas sēdētu mājās, vingrinātos un gaidītu izdevību.

Pats sākums uz obojas ir diezgan grūts. Gan ar mēlītēm, gan pašu instrumentu. Kad es mācījos, tie instrumenti, ko spēlējām, tādus tagad nevienam rādīt nedrīkst. Un tādos brīžos daudzi vienkārši padodas, atkāpjas.

Galu galā cilvēki arī vienkārši nezina, kas ir oboja! Ja atnāk kāds no malas un grib kaut ko spēlēt, viņš, visticamāk, nepateiks – vēlos spēlēt oboju! Pats sāku kā pianists. Kad man piedāvāja pāriet uz oboju, mācījos Dārziņskolas ceturtajā klasē, un man joprojām īsti nebija sajēgas, kas tas par instrumentu.

Jana: Problēmas sākas brīdī, kad trūkst līdzekļu. Piemēram, izglītības jomā. Nav pietiekamas motivācijas strādāt par tik zemām algām. Pedagogi jau tā ir entuziasti. Par to cepuri nost viņu priekšā. Protams, arī profesionāla mūziķa atalgojums. Tas nemotivē mūsu studentus, tāpēc viņi aizbrauc un visbiežāk arī neatgriežas.

Vēl var runāt par koncertu rīkošanu. Nav iespēju aicināt ārzemju mūziķus un dirigentus, un viņiem arī nekārojas šurp braukt. Bet tas jau visiem nāktu tikai par labu, ja prominents mūziķis pie mums atbrauktu! Tomēr Latvijā nenoliedzami un acimredzami ir ļoti daudz talantīgu māksliniekus, kuri šeit dzīvo un paliek, un strādā. Lai gan nepamet sajūta – kaut kā diemžēl trūkst.

Anastasija: Izglītības jomā – skatoties tieši uz pedagogiem – manuprāt, viss ir labi. Piemēram, Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā māca Egils Upatnieks – viņš ir brīnišķīgs! Labas ir arī *Erasmus* iespējas, ko JVLMA piedāvā.

Pamācījos Vācijā vienu gadu. Tur notika pagrieziena punkts manā domāšanā, jo biju nokļuvusi Centrāleiropā un pirmo reizi saskatīju konkurenci. JVLMA kursā bijām divi vai trīs obojisti. Vidusskolā biju viena vienīga. Protams, ka pašvērtējums tajā brīdī aug. Tu neredzi un nemaz nevari redzēt, kā cilvēki apkārt tev spēlē, jo viņu vienkārši nav. Tāds siltumnīcas efekts. Tu audz, tev ir silti, saimnieks atnāk un aplaista, pie reizes pasaka – audz, manu tomātiņ! Nu labi, tu izpildi sava tomāta funkciju... Ko tālāk?

Bet Vācijā – milzīga obojas klase! 12 obojisti, katram ir kas savs. Tajā gadā ļoti izaugu savā prātā. Sāku redzēt stiprās puses un tajā pašā laikā arī n-tās nianšes, kas jāņem vērā, lai kaut ko sasniegtu.

Kopumā gan jāteic, ka nejūtu lielu krīzi Latvijas mūzikas dzīvē. Līmenis ir patiesi labs. Ja paskatāmies uz šisvasaras mūzikas festivāliem – to bija ļoti daudz! Visu laiku kaut kas notiek. Algas, protams, vienmēr būs sāpīgs jautājums. Cik stundu un gadu mēs veltījam profesijas apgūvei?! Un turpinām darīt to visu dzīvi. Un tad dzirdam, cik Vācijā, Francijā, Šveicē un citur maksā par, piemēram, vienu koncertu. Tas ir nesalīdzināmi!

Tajā pašā laikā jāsaprot, kāda konkurence ir tur un kāda – šeit. Mēs operā esam septiņi obojisti. LNSO – trīs, *Sinfonietta Rīga* – divi. Bet, ja ieskatās, – obojisti visu laiku rotē. Ja cilvēkam ar to algu, kas tiek piedāvāta vienā darbavietā, pietiktu, šādas situācijas nerastos un citiem obojistiem arī būtu iespēja. Realitātē visas vietas ir aizņemtas. Ko darīt jaunajai paaudzei? Mainīt profesiju vai braukt prom. Tādā veidā mēs zaudējam labus māksliniekus. Obojai šī problēma mazāk aktuāla, bet kā ar flautām, klarnetēm?

Māris: Vienmēr jābūt kaut kam, kas neapmierina, ja ir vēlme tikties uz attīstību. Man dažbrīd ir sajūta, ka nav īsti izaugsmes iespēju. To var saprast, jo ir maza valsts, maz cilvēku. Arvien vairāk parādās festivāli, projektu konkursi. Taču vienalga ir sajūta, ka tas viss notiek pārāk mazā mērogā.

Elīna: Ja izslēdz problēmjautājumus par finansēm un algām, man liekas, ka viss iet uz augšu. Mums ir daudz brīnišķīgu koncertu un viesmākslinieku. Šogad vasara bija pilna ar festivāliem – “LNSO vasarnīca”, “Rīga Jūrmalā”, Siguldas opermūzikas svētki, “Liepājas vasara”, “Sansusi”... Visus nemaz nevar nosaukt. Pasākumi tiek organizēti un, pats galvenais, – cilvēki apmeklē tos. Tas ir kolosāli! Konkrētāk par obojas situāciju un obojistiem – šis instruments ir ļoti sarežģīts, un reģionu skolās nav tie kvalitatīvākie instrumenti. Brīdī, kad bērns vēlas spēlēt oboju ar visu tās specifiku, – tas ļoti atgrūž. Pirmajā brīdī oboja nešķiet tas simpātiskākais instruments. Vēl arī pedagogu deficīts, jo visi vairāk vai mazāk koncentrējas ap Rīgu.

Abstrahējoties no Sergeja Prokofjeva pīles (“Pēterītis un vilks”) – ja obojas raksturu salīdzinātu ar dzīvnieku, kurš tas būtu?

Mārtiņš: Nu, tālāk par Prokofjevu jau īsti nevar tikt. (*smejas*) Šis instruments var būt arī ļoti lirisks un skaists. Bet dzīvnieku pasaulē – tur tiešām prātā nāk tikai pīle. Tas ir visraksturīgākais obojai – gan izmēģinot mēlītes, gan spēlējot. Prokofjevs – viņš zināja.

Jana: Kaut kur internetā reiz lasīju, ka obojas tembrs ir tuvs cilvēka balsij. Man šis salīdzinājums ļoti patik. Ņemot vērā obojas raksturu – kaprīza, spēcīga balss. Tajā pašā laikā tik ļoti aizkustinoša un raudulīga. Romantiska, dziļi skaista... Es to salīdzinātu ar sievietes balsi. Kā Skārleta O’Hāra.

Anastasija: Kaprīzs putns, jo oboja ir ļoti dziedošs instruments. Skaņa iet caur tavu dvēseli, un rodas sajūta, ka putniņš atzīstas tev milestībā. Un tikpat ātri, kā atzinās milestībā, arī aizlido. Nudien kaprīzs instruments.

Vairākkārt esmu dzirdējusi jautājumu – kāpēc jūs, obojisti, esat tik nopietni? Iespējams, ka arī šis ir stereotips. Obojisti vienmēr ņemas ar mēlītēm, diegiem, instrumenta tīrīšanu... Brīžiem to nemaz negribas komentēt, jo rodas vēlme cilvēkam iedot instrumentu un teikt – pamēģini pats!

Māris: Tam noteikti jābūt putnam. Pēc skaņas veidošanas oboja nešaubīgi ir vokāls instruments. Bahs teicis, ka oboja ir *vox humana* jeb cilvēka balss. Tembru var pielīdzināt pīlei, ja spēlē nazālā tembrā. Taču pēc rakstura tā noteikti ir nevis pīle, bet gan gracioss putns, jo obojas mēlīte būvēta tā, ka tu vari nospēlēt spicu ataku, kas skan ļoti viegli. Turklāt uzbūve līdzīga cilvēka balsenei, un, piemēram, vibrato jāveido līdzīgi, kā to dara vokālisti. Tas ir interesanti.

Elīna: Man Prokofjevs nebija pat ne prātā! (*smejas*) Tālu no pīles gan netikšu, bet oboja man vairāk saistās tieši ar putniem. Tas ir viens no tiem instrumentiem, kura tembram ir ārkārtīgi daudzas variācijas. Visvairāk man šis tembrs sasaucas ar gulbi. Varbūt tāpēc, ka obojai Čaikovska baletā “Gulbju ezers” ir ļoti liela nozīme. 🐣

Izrāde
Meistars un Aleksandra

15. un 16. oktobrī 19:00
E. Smiļģa Teātra muzejā
Biļetes www.bilesuparadize.lv



Teksts Inga Ābele
Režija Ināra Slucka
Aktieri Zane Dombrovska un Jānis Kronis...
...stāstā par mākslinieci Aleksandru Beļcovu
www.kulturmarka.lv

21. un 22. oktobrī 19.00 DAILES TEĀTRA KAMERZĀLĒ
Biļetes www.bilesuparadize.lv

Izrāde
**ZIBĒNU DĀMAS,
IRBĪTE**

Dramaturģe: Rasa Bugavičute-Pēce
Režisore: Inga Tropa
Aktieris: Jūris Bartkevičs (DT)
Operatore: Elīna Matvejeva
Scenogrāfe: Ūna Laukmane
Komponists: Edgars Raginskis
Horeogrāfe: Liene Grava
Gaismas: Rauls Lorencis
Produkcija: Mūzikas un mākslas atbalsta fonds



www.kulturmarka.lv



Skani jau tu pats, nevis mēlīte!

Anna Marta Burve

Varētu teikt, ka Justīne Āboltiņa un Amanda Tauriņa ir visjaunākās obojistu paaudzes pārstāves, kuras visai spēcīgi paguvušas sevi pieteikt obojas brīnumainajai pasaulei. Justīne patlaban studē Berlīnes Mākslu universitātē, savukārt Amanda – Cīrihes Mākslu universitātē. Atceros Dārziņskolas laikus – pati mācījos klases zemāk, tamdēļ “lielie” jeb vecāko klašu audzēkņi manās acīs bija apbrīnas vērti. Tik lieli un gudri, un talantīgi! Bija viens ikdienišķs moments skolas “kafūzī”. Garajā starpbrīdī pie letes sapulcējušies varena rinda, kurā stāvēju es un man priekšā – Amanda. Viņa nopirka čupačupu. Vai arī moments ar Justīni – vestibilā gardi un bezrūpīgi smieklī dzirdami jau pa gabalu, kad jaunā obojiste ceļo uz mūzikas korpusu. Kurš to būtu domājis, ka vien pāris gadu vēlāk meitenes uzrunāšu intervijai, jo viņu sasniegumi ārzemēs ir tvēruši daudzu jo daudzu ausis? Jaunajām obojistēm tika uzdoti seši jautājumi par oboju un tās mēlītēm (kā izrādās, tā ir pat paralēla profesija!), dzīvi ārpus Latvijas un iedvesmu. Viņas atbildēja šādi.

JUSTĪNE ĀBOLTIŅA

Kā nonāci līdz obojas spēlei un kā izlēmi turpināt ar to nodarboties?

Ar obojas spēli sāku iepazīties Rīgas Doma kora skolā. Piektajā klasē audzēkņiem papildus klavierspēlei tika dota iespēja apgūt vēl kādu instrumentu. Tā nu sakrita, ka mana klasesbiedrene bija iesākusi mācīties oboju, un es kompānijas pēc aizgāju viņai līdzi. Tobrīd ideja par mācīšanos kopā un, iespējams, pat duetu spēle likās ļoti vilinoša. Kopā tomēr jautrāk!

Tā oboju sāku mācīties pie Ievas Birzkopas. Vēlāk paralēli mācībām Doma kora skolā



oboja spēli turpināju apgūt Bolderājas mūzikas un mākslas skolā. Tur bija ne tikai mana pirmā orķestra un kamerģimeles pieredze, bet arī pirmā solo uzstāšanās. Neilgi pēc tam sāku piedalīties dažādos konkursos. Pēc tam vajadzēja izvēlēties, kuru ceļu iet. Devītajā klasē iestājos Emila Dārziņa mūzikas vidusskolā pie Egila Upatnieka, vēlāk mācījos pie Kristīnes Kupčas. Tas man bija pagrieziena punkts un mērķtiecīgs solis uz priekšu – apgūt šo instrumentu kā specialitāti un turpmāk saistīt savu dzīvi tieši ar šo profesiju.

Kāpēc aizbrauci?

Vidusskolas laikā visai bieži piedalījās dažādās meistarklasēs. Daudzas notika Mūzikas akadēmijā, un Dārziņskolas audzēkņiem vienmēr bija iespēja nākt ne tikai klausīties, bet arī tajās piedalīties. Vēlāk braucu uz meistarklasēm ārpus Latvijas, jo gribēju atrast profesoru, pie kura varētu vēlāk turpināt studijas. Vienas no pirmajām un nozīmīgākajām nāk prātā meistarklases Berlīnē pie Albrehta Maijera. Pēcāk Lugāno pie Ingo Goricka, kā arī Reinavā pie Lukasa Masiasa Navarro, savulaik Lucernas Festivāla orķestra un Amsterdamas Karaliskā *Concertgebouw* orķestra pirmā obojista. Kaut ko paņēmu no katra meistara. Visas meistarklases bija ideāla iespēja iepazīties arī ar citiem obojistiem un veidot jaunus kontaktus. Pēc kāda laika biju meistarklasēs Markneikirhenē, Vācijā. Tur satiku savu tagadējo pasniedzēju Vašingtonu Barellu. Jau pirmajā nodarbībā izveidojās ļoti laba sadarbība un cilvēciska sapratne. Vidusskolas pēdējā gadā vairākkārt braucu pie viņa uz stundām Berlīnes Mākslu universitātē (*Universität der Künste Berlin*), kurā iestājos īsi pirms Dārziņskolas absolvēšanas. Tur studēju jau ceturto gadu. Manuprāt, katram vismaz reizi mūžā ir jāizmēģina ārņemju pieredze. Man pašai tas bijis un vēl joprojām ir ļoti nozīmīgs dzīves periods. Ne tikai profesionālās izaugsmes ziņā, bet arī personīgās pieredzes un individualitātes attīstības ceļā.

Kāda perspektīva ir ārņemēs?

Varu teikt, ka Berlīnē sniedz bagātīgu pieredzes izvēles brīvību, ko var īstenot ļoti plaši: gan universitātes orķestrī, spēlējot un koncertējot, gan regulāri piedaloties meistarklasēs, gan baudot mākslas un kultūras dzīves dažādību. Mācoties profesora Vašingtona Barellas obojas klasē, kultūras dažādība ir mana ikdienas realitāte. Tur patlaban esam 14 studenti no visas pasaules: Taivānas, Ķīnas, Krievijas, Turcijas, Somijas, Vācijas. Katrs ir spilgta individualitāte un atšķiras no citiem ar savu kultūras fonu. Taču vienojošais faktors mūsu komunikācijā ir profesors, kurš pēc klases vakariem vienmēr mūs pulcē kādā krodziņā, lai brīvā atmosfērā padiskutētu par obojas spēles iespējām un tālākiem plāniem.

Viņš pats pēc tautības brazīlis, studiju laikā mācījies Vācijā – Hannoverē, pēc tam

Amerikā un vēlāk daudzus gadus bijis solo obojists Dienvidrietumvācijas Radio simfoniskajā orķestrī. Mūsu profesors ļoti rūpējas par to, lai mēs citu citu uztvertu ar ģimenisku attieksmi. Tas tamdēļ, ka daudz laika pavadām kopā vienās telpās, darinot mēlītes, piedaloties nodarbībās un apgūstot repertuāru. Vienmēr ir interesanti un noderīgi dzirdēt, ko kolēģi stāsta par savu koncertpiederību, mācībām, obojas repertuāru un meistarklasēm. Studiju procesā cenšamies atbalstīt cits citu ar ieteikumiem, ko vienmēr esmu ļoti augsti vērtējusi. Manuprāt, tā ir neatņemama un organiska studiju procesa sastāvdaļa. Esam tāda liela ģimene. Protams, arī bez veselīgas konkurences neiztikam. Domāju, ka viena nozīmīga vērtība obojistiem ir kolēģiālu attiecību veidošana. Ne tikai tiešas komunikācijas veidā, bet arī ar dažādiem sazinoties sociālajos tīklos, bez kā mūsdienās neiztik.

Kas tevi iedvesmojis pagātnē un no kā tu iedvesmojies obojas spēlē šodien?

Man ir ļoti paveicies ar visiem skolotājiem, viņi iedvesmojuši kā izcilas personības un

gu no jaunākiem amata brāļiem. Mēlīšu izgatavošanā vienmēr ir iespēja atklāt kaut ko jaunu. Mūsdienās šī joma ir ārkārtīgi plaši attīstījusies. Neskaitāmas tehnoloģiskas iespējas, individuāli meklējot tieši sev vispiemērotāko mēlītes variantu, pie kā var stabili turpmāk turēties. Katram der kas cits. Ja vienam mēlīte nepatīk, tad otram tā der izcili. Tieši tāpēc lielākā daļa profesionālo obojistu mēlītes izgatavo paši, pielāgojoties savam instrumentam, savai fizioloģijai un anatomijai. Šajā ziņā esmu ceļā pašā sākumā un mācos no savas otras obojas spēles profesores Sabīnes Kāzelovas. Profesore vienreiz nedēļā līdztekus manām specialitātes stundām pasniedz “mēlīšu stundu”.

Kas ir tas, kas licis tavam spēles līmenim maksimāli pilnveidoties?

Gadu gaitā mani uzskatīja, domājama, dzīves uztvere un mūzikas gaume ir krietni mainījusies. Tas arī atspoguļojas manī pašā un muzikālajā sniegumā. Nekas nepaliek vienā punktā.

Citkārt mēdzu sevi ļoti analizēt, iespējams, pat par daudz. Pēc katra nospēlētā koncer-

MĒLĪŠU GATAVOŠANA IR OBOJISTU PARALĒLĀ PROFESIJA

spoži profesionāli. No katra esmu ieguvusi sev ko vērtīgu, vienmēr par to viņiem būšu pateicīga. Protams, arī ģimene, kas vienmēr atbalsta un atrodas līdzās, mudina nepado- ties un turpināt iesāktu.

Patlaban lielu nozīmi dzīvē iemanto mani kolēģi Berlīnes Mākslas universitātē. Viņi vienmēr radījuši nūdien pozitīvu ikdienas skatu. Ļoti nozīmīgi ir tie orķestra koncerti, kuros pārņem aprīnas sajūta par to, ka esi viens posms no visa lielā mehānisma, kas rada ko netverami grandiozu.

Hobija un pilnīgā nulles zināšanu līmeni arī nēdaudz fotogrāfēju. To darīt sanāk reti, bet ļoti patīk kaut uz brīdi izsīties no pilsētas režīma, būt dabā un tvert mirklus. Tā ir kā meditācija. Pēdējā laikā tam nav sanācis veltīt laiku, tomēr zinu, ka vēlos turpināt.

Mēlītes – sāpe?

Par sāpi to negribētu saukt. Mēlītes vienkārši ir ārkārtīgi nozīmīga, laikietilpīga un neatņemama obojistu profesijas sastāvdaļa. Varētu teikt, ka mēlīšu gatavošana ir obojista paralēlā profesija. Tā ir ne tikai prasme, bet atsevišķa zinātne, ko var spodrināt visas darba dzīves garumā... ja ļoti grib.

Esmu runājusi par šo tēmu ar krietni pieredzējušiem šīs jomas pārstāvjiem. Gan studenti, kas sākuši nopietnāk iedziļināties mēlīšu izgatavošanā, gan augstas raudzes mākslinieki un profesionāli joprojām turpina eksperimentēt ar dažādām mēlīšu taisīšanas metodēm. Viņi dalās ar atklājumiem un zināšanām, kā arī aizgūst sev ko noderi-

ta man ir svarīgi dzirdēt kādu atsauksmi, konstruktīvu kritiku no cilvēkiem, kuru viedoklis man ir svarīgs. Pagaidām tas, kā redzu savu pilnveidošanās procesu, ir pastāvīga gatavošanās projektiem, kuri dažkārt norisinās paralēli viens otram. Taču katra uzstāšanās un koncerts ir iespēja kā profesionāli, tā arī cilvēcīgi pilnveidoties.

AMANDA TAURIŅA

Kā nonāci līdz obojas spēlei un kā izlēmi turpināt ar to nodarboties?

Obojas spēli sāku apgūt, pateicoties savai mammai Dinai Tauriņai. Kad man bija septiņi gadi, mamma aizveda uz Jelgavas mūzikas vidusskolu. Viņa ir klavieru skolotāja, un mūzika manai ģimenei vienmēr bijusi tuva, tāpēc apmeklēt mūzikas skolu šķita pašsaprotami un dabiski.

Pirmajā mūzikas skolas gadā apguvu tikai klavierspēli, bet no astoņu gadu vecuma sāku spēlēt arī oboju. Šis instruments bija mamma izvēle – tajā vecumā nemaz nezināju, kas tā oboja tāda ir. Patiesību sakot, gribēju spēlēt flautu, bet mamma teica, ka flautas klasē vairs nav vietu un būs jāizmēģina oboja. Tā nu es sāku apgūt obojas spēli pie skolotāja Daiņa Cimermaņa. Sešu gadu laikā izgāju cauri dažādiem attīstības posmiem, sākot ar triju nošu skaņdarbiņiem, populārām “Bitlu” melodijām, etidēm, duetiem un visbeidzot ar nopietnu konkursu, ieskaīšu un eksāmenu repertuāru (cik nu nopietns tas varēja būt bērnu mūzikas skolā).



KONKURENCE ĀRPUS LATVIJAS IR NESALĪDZĪNĀMI AUGSTĀKA!

Skolotājs Dainis ir viens no vislabsirdīgākajiem, pacietīgākajiem un gādīgākajiem cilvēkiem, kādus pazīstu; viņš jau agrā vecumā iemācīja man mīlēt mūziku un, to atskaņojot, censties nodot komponista iecerēto vēstījumu klausītājiem.

Pēdējos mūzikas skolas gados pēc dažām uzvarām Latvijas mēroga konkursos sapratu, ka man ļoti patīk un arī diezgan labi sanāk spēlēt oboju. Tamdēļ savā galvā izlēmu, ka gribu kļūt par profesionālu mūziķi. Taču realitātē nezināju, kāds īsti ir nākamais solis. Tajā brīdī man ļoti palīdzēja mammas brālis Vilnis Dumpis – trompetists, dziedātājs un trompetes skolotājs, kurš ieteica turpināt izglītošanos Emīla Dārziņa mūzikas vidusskolā. 14 gadu vecumā uzsāku mācības pie skolotāja Egila Upatnieka, kurš arī ieņēma lielu lomu manā karjeras attīstībā.

Kāpēc aizbrauci?

Mācīties uz Čīrihi pie profesores Luīzes Pelerēnas devos, Egila Upatnieka mudināta. Man vienmēr ir ārkārtīgi veicies ar skolotājiem. Dainis, Egils un Luīze – visi kā viens ir ļoti sirsnīgi, nesavtīgi, tālredzīgi un inteligenti skolotāji, kuru prioritāte vienmēr ir un būs students un viņa izaugsme, nākotne un karjeras iespējas. Egils iedrošināja mani spert pagaidām svarīgāko karjeras soli. Viņš teica, ka ir pienācis laiks braukt uz ārzemēm, redzēt un dzirdēt, kā cilvēki spēlē ārpus Latvijas. Tobrīd jutos daudz par jau-

nu un ne gana laba, lai spertu tādu soli, bet Egils vienmēr zinājis, kā mani iedrošināt un pārliecināt.

Ar Luīzi Pelerēnu iepazinās 2013. gada janvārī – meistarklasēs Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā. Piecus mēnešus vēlāk, maijā, noliku iestājeksāmenu un jau 2013. gada septembrī uzsāku studijas Čīrihes Mākslu augstskolā.

Kāda perspektīva ir ārzemēs?

Studijas ārzemēs man atvērušas acis uz to, cik daudz cilvēku nodarbojas ar mūziku, spēlē to pašu instrumentu un grib to pašu darbu. Konkurence ārpus Latvijas ir nesalīdzināmi augstāka! Tas nozīmē arī to, ka obojas spēles meistārības līmenis ir krietni augstāks. Kad konkurence ir lielāka, tad arī sāncensības gars ir lielāks – tas mudina vingrināties, apgūt repertuāru, klausīties mūziku, mācīties partitūras, trenēties orķestra konkursiem, izprast mūziķu psiholoģiju, apgūt mēlišu taisīšanas mākslu daudz ātrāk un labāk, nekā atrodoties Latvijā, kur oboja vēl joprojām ir deficīta instruments. Tas skumdina. Pēc manām domām, oboja ir visskaistākais pušaminstruments, un, cerams, ar laiku tas kļūs arvien populārāks, lai visi Latvijas jaunie obojisti varētu kopīgi augt, attīstīties un celt kopējo spēles līmeni.

Kas tevi iedvesmojis pagātnē un no kā tu iedvesmojies obojas spēlē šodien?

Bērībā mani vienmēr iedvesmoja skolotājs Dainis un klavierskolotāja Meldra Krūmiņa, kā arī panākumi. Zinu, tas izklausās visai iedomīgi, taču man vienmēr bija tik liels prieks redzēt skolotāju, publiku un savu tēti priecīgu pēc labi nospēlēta koncerta vai konkursa! Bērībā tētis bija diezgan skeptiski noskaņots pret mūziķa profesiju, bet vienmēr brauca līdzī uz visiem konkursiem. Tajās dienās redzēju, ka viņš jo īpaši lepojas ar to, ko daru. Tās emocijas, ko guvu, būdama uz skatuves, mani noteikti iedvesmoja mācīties vairāk un pēc iespējas ātrāk atgriezties uz skatuves.

Tagad, kad esmu nedaudz paaugusies, vēl joprojām iedvesmojos no klausītāju prieka, emocijām un aplausiem. Ne tik ļoti no panākumiem, jo konkursi un koncerti ir tikai mazi pieturpunkti lielajā attīstības ceļā uz mērķi, ko esmu pati sev nospraudusi. Ceru, ka dzīves laikā pēc tā arī vienmēr turpināšu sniegties, lai nekad neapstātos mācīties un pilnveidoties. Diemžēl vai par laimi mūziķa profesijā mēs nekad nevaram beigt pilnveidoties un atklāt ko jaunu.

Mēlītes – sāpe?

Sāpe ir diezgan skarbs vārds, bet jā. Varētu teikt, ka tā ir visu obojistu kopīgā sāpe.

Taču, apziņa, ka visi obojisti pavada krietnu daļu savas ikdienas vai kaut reizi savā mūžā ir pavadījuši vienu vakaru, ēvelējot koku, sienot vai piekasot mēlītes, padara mani mierīgāku.

Mēlīte ir mūsu instrumenta sastāvdaļa. Bez mēlītes oboja neskan – tas ir fakts. Brīdī, kad šo faktu apzinās, vairs nav svarīgi, vai tu spēlē koka vai plastmasas mēlītes, pērc vai taisi tās pats. Pavisam vienkārši – pēc iespējas ātrāk jāatrod tieši tāda mēlīte, ar kuru ir ērti spēlēt un kas ir stabila.

Mēlītes un obojas spēles prasme iet roku rokā. Pat, ja tev būs ģeniāla mēlīte, bez vajadzīgā tehniskā aspekta tu tāpat nespēsi kā Dievs. Vieglāk laikam būs ar labu obojas spēles prasmi izvilināt skaistas skaņas arī ar ne tik labu mēlīti. Kā skolotājs Egils vienmēr teica: "Skani jau tu pats, nevis mēlīte!" Tehnika un prasme manās acīs ieņēma daudz svarīgāku lomu nekā laba mēlīte.

Kas ir tas, kas licis tavam spēles līmenim maksimāli pilnveidoties?

Prasīgi skolotāji, gudra, koncentrēta un neatlaidīga vingrināšanās, degsme un vēlme uzzināt un iemācīties kaut ko jaunu. Aizkustinošu koncertu apmeklējumi un vēlēšanās vienmēr izdarīt visu, cik vien labi varu un cik nu ir manas spēkos. 🌟

Pasaules obojisti

Juris Griņevičs

Salīdzinājumā, piem., ar flautu obojas popularitāte daudz mazāka gan spēlētāju, gan klausītāju vidū. Pirmajiem tas saistīts ar krietni lielāku fizisku slodzi spēles laikā, otrajiem, iespējams, iemesls ir savdabīgais emocionāli izteiktais tembrs, kas izpaužas arī obojas varietātēs – alta obojā un angļu ragā. Tāpēc tieši obojai komponēto darbu klāsts ir mazāks, jo atkal atšķirībā no flautas te nebija neviena uz instrumentu “ķerta” karaļa. Tālāk – jo mazāk spēlētāju, jo mazāks noiets, bet rakstīt atvilknei var atļauties tikai bagātnieki, kuriem Dievs savā taisnīgumā iedevis kapitālu, nevis jaunrades spējas. Vēl: katrs komponists vēlas savu mūziku dzirdēt pēc iespējas pilnīgākā lasījumā. Ja nu atskaņotājs savā mākslā ir spilgts, tad ir jēga tādām komponēt. Tā veidojas šis it kā apburtais loks.

Protams, pateicoties obojas tembrālajam savdabīgumam un visai plašajam tehniskajam iespējām, kopš baroka laikmeta oboja ir orķestru un arī kameransambļu sastāvā. Kā spēlēja, piem., Johana Sebastiāna Baha laika obojisti? To var tikai nojaust pēc partiju sarežģītības (skat., piem., obligāto instrumentu kantāšu ārijās). Tomēr diez vai viņi varētu stāties līdzās mūsdienu supervirtuoziem, jo tolaik gandrīz visi bija multiinstrumentālisti, kas vairākus instrumentus gan pārvaldīja labi, bet ne vairāk. Turklāt, lai paplašinātu noietu, komponisti bieži vien jau titullapā norādīja, piem., “flautai vai obojai, vai vijolei”.

Šā raksta uzdevums ir pievērst vērību 20.–21. gs. visizcilākajiem obojas spēles meistariem, kuru māksla fiksēta skaņu ierakstos un kas neaprobežojās ar solopartijām simfoniskajā vai opermūzikā, bet uzstājās arī kā solisti ar orķestri vai kameransambļos. Tikai tādā dokumentētā veidā var gūt priekšstatu par atskaņotājmākslinieku, jo leģendas un apraksti jau maz ko izsaka, izņemot autora emocionālo iespaidu, bet tas ir nenoteikts un mainīgs.

Kopumā, tāpat kā flautas spēles mākslā (skat. MS 2016. gada 2. laidienam), arī obojas jomā vislielākos laurus plūkuši franči, tostarp ietekmējot citu nāciju mūziķus.



Marsels TABITO (*Tabuteau*, 1887–1966) ļoti ietekmēja praktiski visu ASV obojas spēles mākslu ar saviem skolniekiem un skolnieku skolniekiem. 1915.–1954. gadā viņš bija

Filadelfijas orķestra (Rahmaņinovs to uzskatīja par pasaules labāko kolektīvu) solists un viņa sniegumu varam dzirdēt maestro Stokovska, Ormandi, Rahmaņinova u. c. ieskaņojumos. Gandrīz vienmēr primariuss ietekmē visas grupas skaņējumu (Latvijā tāds fenomens bija mežradnieks Arvids Klišāns). Jāteic, ka Tabito visai nedaudzajiem soloierakstiem tagad gan ir vienīgi vēsturiska vērtība.



Savukārt Eiropā absolūti pirmais kā solists bija angļu mūziķis **Leons GŪSENS** (*Goossens*, 1897–1988), nācis no sevišķi muzikālas ģimenes (tēvs – diriģents, brālis Jūdžins – pazīstams diriģents un komponists, bet divas māsas – arfistes). Plašāku ievēribu ieguva 30. gadu sākumā, kad dižais diriģents Tomass Bičems viņu uzaicināja Londonas filharmoniskajā orķestrī. Gūssensam izdevās ideāli apvienot franču un vācu skolu labākās īpašības, izceļoties ar sevišķi daiļu un izteiksmīgu toni. Pēc viņa pasūtījuma vai arī viņam veltītas Elgara, Vona-Viljamsa un Britena kompozīcijas. Savam laikam, t. i. 20. gs. I pusē, Leona Gūssensa soloieskaņojumu klāsts ir neparasti plašs.



Protams, vai katram izcilam meistaram ir mācekļi. Te nu jānosauc unikāla personība obojas spēles vēsturē **Evelina ROTVELA-BARBIROLLI**, kas gan vairāk pazīstama ar otro uzvārdu kā slavenā diriģenta Džona Barbirolli dzīvesbiedre un mūza. Viņa bija pirmā sieviete obojiste, kura spēlēja britu orķestrī. 1948. gadā Evelīna Barbirolli Zalcburgā dzīvesbiedra vadībā atskaņoja toreiz nule atrasto Mocarta Koncertu.

Ne bieži atskaņotājmākslā sastopamies ar izcilām atskaņotājmāksliniecēm brāļiem (Latvijā, piem., diriģenti Kokari). Tādi bija amerikāņi **GOMBERGI – Harolds** (1916–1986) un **Ralfs** (1921–2006). Harolds 1943.–1977. gadā bija “Ņujorkas filharmoniku”, bet Ralfs 1950.–1987. gadā bija Bostonas orķestra pirmais obojists, abi – Marsela Tabito studenti.

No vācu-austriešu mūziķiem kā solists paliekošāku sniegumu fiksējis **Lotars KOHS** (*Koch*, 1935–2003), kurš bija “Berlīnes filharmoniku” solists Herberta fon Karajana valdišanas laikā.



Tomēr visspilgtākā personība visā 20. gs. atskaņotājmākslā obojas jomā bija šveicieitis **Heincs HOLLIGERS** (*Holliger*, 1939), kurš pēc spēles gaitu beigām darbojas kā diriģents un komponists, šajā ampluā pirms kādiem gadiem vairākkārt koncertējot arī Latvijā. Īsu laiku spēlējis Bāzeles SO, bet tad pievērsies vienīgi solo un kameransambļiem. Holligera repertuārs aptvēra gandrīz visu šim instrumentam jebkad sarakstīto no baroka līdz novitātēm. Tā, piem., viņš no aizmirstības izcēla vairākus aizmirstus baroka laikmeta komponistus. Visspilgtākās ir Zelenkas triosonātes, kur partneris ir tiešais vienaudzis **Moriss BURGS** (*Bourgue*, 1939). Šīs sonātes iezīmē žanra visaugstāko virsotni, un atskaņojums ir ģeniāli līdzvērtīgs. Holligeram koncertus veltījuši Hence, Pendereckis, Ligeti, Kārteris, Štokhauzens, Berio, Lutoslavskis (Dubultkoncerts ar arfu, kur soliste bija obojista dzīvesbiedre Urzula Holligere, te atcerēsimies 19. gs. I puses dzīvesbiedru Šporu tandēmu – vijolnieks un arfiste). Heinca Holligera interpretācijām ir pārļācīga vērtība. Atceros, ka 70–80. gados par viņu jūsmoja, pat dievināja jaunie Uldis Urbāns un Normunds Šnē.



Dižo meistarū plejādī pagaidām noslēdz vācu mūziķis **Albrehts MAIJERS** (*Mayer*, 1965) – joprojām “Berlīnes filharmoniku” solists. Arī viņa repertuārs ir plašs un daudzpusīgs. Tieši viņam veltīts Pētera Vaska lieliskais Koncerts, kura pirmatskaņojumu Albrehts Maijers spēlēja Rīgā. Obojists izteicies, ka viņam vieglāk divas reizes nospēlēt Riharda Štrausa koncertu, nekā vienreiz latviešu opusu.

Lai arī lūgti, jaunie latviešu obojisti, lai pēc gadu desmitiem MS slejās šādā virknē parādītos arī jūsu vārdi. Lai veicas! 🎻

Ligeti, Hāss un apzagšana Rūras triennālē

Vienmēr vēlējos nokļūt Rūras triennālē. Nāca atbalsis, skanēja piedzīvojumstāsti, kaut ko gadījās redzēt arī pašam, tak ne triennāles teritorijā, bet kaut kur citur – ar Rūras triennāles firmaszīmi. Vārdkopa 'Rūras triennāle' apauga ar mītisku ķērpjkārtu. Tur noteikti ir kaut kas tāds!

Orests Silabriedis



Pirmā piekļuve svētajam sliksnim bija 2017. gadā, kad Bohumas *Jahrhunderthalle* skatījos Debisi operas "Peleass un Melizande" uzvedumu – režisēja Kšištofs Varlikovskis, diriģēja Silvēns Kambrelēns, vienu no titullomām dziedāja Barbara Hanigana. Milzīgajā telpā orķestris atradās kaut kur tālumā aizmugurē, darbība risinājās priekšplānā, grandiozā metālražošanas pagātne bija vēl kaut kur tepat šajās sienās, un tas viss jo īpaši izcēla Debisi-Māterlinka metafizikas trauslumu.

Tomēr toreiz neradās ne mazākais priekšstats par to, kas notiek citās Rūras triennāles spēlesvietās, bet tādas ir arī Esenē, Duisburgā un Glādbekā.

To, kas tas viss ir īstenībā, apjēdzu šīgada septembrī, kad viņuāli noformulējās priekšstats par to, kas ir industriālais parks. Īsumā – kādreizējo rūpnīcu (fabriku, ražotņu, sliežu, torņu, noliktavu, palīgnamu) grandiozs komplekss, kas pārveidots par pastaigu, kafejnīcu, brīvdabas izklaides vietu. Esenē ir apjomīgāks un izkliedētāks, Duisburgā – koncentrētāks un sarežģītāks, līdz Glādbekai netiekām, to citreiz. Torņu un turbīnmāju karkasi, gaismu spēles, tuneļi, pārejas, izdeguši zālāji, gāzes attīrīšanas ierīces, koksa ražošanas ceļi un vēl, un vēl, un vēl. Vērts redzēt!

Bet, atgriezoties pie mākslas, man, tāpat kā daudziem, ilgu laiku likās, ka triennāle – tas nozīmē spēcīgus notikumus ik pa trim gadiem. Atklāsme nāca šogad – izrādās, triennāle šajā gadījumā nozīmē to, ka viens kurators jeb triennāles mākslinieciskais vadītājs veido triju gadu programmu un vada tās iemīesojumu dzīvē. Trīs gadi – lūk, tāpēc arī triennāle.

Idejas autors ir leģendārais opernamu direktors Žerārs Mortjē (1943–2014). Viņa vadībā notika festivāla pirmais cikls no 2002. līdz 2004. gadam, un Mortjē vizija bija divdaļīga – viņš vēlējās likt mākslu vietās, kur industrija beiguši elpot, un viņš gribēja, lai Rūras novada iedzīvotājiem būtu savs mākslas festivāls ar netradicionālām, iespaidīgām lietām, kādas nenotiek citur. Pēc Mortjē mākslinieciskā vadītāja posteni bija režisors Jirgens Flimms, operrežisors Villijs Dekers, komponists Heiners Gebelss un režisors Johans Simonss.

Patlaban Rūras triennāli mākslinieciski vada dramaturģe Stefānija Karpa. Viņas asistente – biroja vadītāja, sarakstes veicēja, sponsorēšanas lietu kuratore, tikšanos rīkotāja, informējošu materiālu gatavotāja, aviobiļešu pircēja – ir režisore Margo Zālīte. Festivāla laikā Margo diena sākas ar saullēktu un beidzas krietni pēc saulrieta. Taču iegūtā pieredze – nenovērtējama. Gan kontaktu, gan aprites vērojumu, gan psiholoģisko cīņu ziņā – te visapkārt netrūkst personību ar raksturu.

Turpmākajās rindkopās – daži iespaidi no trim dažādām spēles telpām.



BOHUMAS ČUGUNLIETUVES VENTILĀCIJAS CEHS. LIGETI

Izrāde *Evolution*. Tās pamatā – Ģerģa Ligeti Rekvīems. Mikrostruktūru brīnums. Fascinējoša mūzika.

Valsts akadēmiskais koris “Latvija” Rūras triennālē nonācis pēc Margo Zālītes ieteikuma, un grūti iedomāties, kurš pasaules koris vēl labāk spētu dzīvē iemiesot šo sarežģīto nošurakstu, kas ir tik skaists un vienlaikus atsvešināti baiss. Kora pamatsastāvs te mazliet kuplināts, izrādes lielāko daļu koristi pavada milzīgā ceha malā kopā ar orķestri, bet beigu posmā nāk uz skatuves. Absolūts bravo korim!

Bohumas simfoniskais orķestris ir ļoti laba līmeņa kolektīvs un ar saviem pienākumiem tiek galā teicami. Liekas, ka viņu kādreizējais ilggadējais diriģents Stīvens Slouns (*Sloan*) varētu Ligeti mūzikai piešķirt kādu dimensiju vairāk, bet tad atceros, ka:

- 1) man lidmašīnā drusku aizkrikušas ausis,
- 2) koris un orķestris te novietoti izteikti nomalīgi,

3) no Bohumas orķestrantiem esmu dzirdējis dažu visai sarkastisku anekdotu par Slouna diriģēšanas īpatnībām, un tas manu skatu uz šo maestro varbūt dara maķenīt greizu.

Par to nomalīgumu – man aizdomas, ka tas varbūt drusku norāda uz daudzīnātā režisora Kornēla Mundruco, iespējams, ne līdz galam formulēto vēlmi, kāpēc izmantots tieši Ligeti Rekvīems. Skaidrs, ka konceptuāli viss ideāli saskan – dramatisks stāsts par holokaustu un tā sekām, paralēles ar paša Ligeti dzīvi Ungārijā un bēgšanu no dzimtenes, utt. Bet ne visnotaļ ir pārliecība, vai režisors tiešām arī dzirdējis mūziku, ko izrādes pirmajā posmā izmanto par skanisku fonu ilustratīvai, plakanai poļu laukstrādnieku skatuves darbībai ar naturālistiskām norādēm (bojāgājušo mati nebeidzams pinēs visās notekās) un brīnumainu zīdaiņa atrašanu, pa vidu mazliet žņaudzoties, udeņojoties un izģērbjoties.

Pavisam cita lieta – trīsdaļīgās izrādes otrais posms, kurā mēs tuvplānā redzam divas izcilas ungāru aktrises. Viņas sarunājas ungāriski, un tas piešķir pilnu ticamību gan videi, gan stāstam.

Spēcīgs teātris, labi nofilmēts (turpat uz skatuves ir divi operatori), ir ko padomāt gan par mātēm un meitām, gan par ebreju un neebreju likteņiem.

Monikas Pormales veidotā skatuve – fenomenāli skaista. Pēckara pamestā koncentrācijas nometne fatāla un biedējoša. Ungāru sievas dzīvokli viss noslīpēts līdz beidzamai detaļai. Un kur nu vēl fināla spēles ar gaismām (*Felice Ross*) un dimensijām. Ja ne tie baltie mākonīši skatuves malai pieripojušās zemeslodes zilajā virsmā, tad beigu patoss pilnībā samierinātu ar izrādes pirmās daļas lieso teatrālismu. Bet visvairāk atmiņā paliek kora dziedājums un vecākās ungāru aktrises tuvplāna vaibstu spēle, klausoties meitas monologā.

Zinu, ka meklēšu iespēju noskatīties Kornēla Mundruco filmu “Baltais dievs”, kas Kannās ieguva balvu skatē *Un certain regard*. Mana ceļabiedre zina, ka viņa nemeklēs vis. Man liekas, ka kinojomā Mundruco talantam būtu īstā vieta, bet es arī piekrišu tiem, kas saka – nav īsti pareizi uz nodokļu maksātāju rēķina eksperimentēt, vai nu tagad sanāks māksla mūzikas pavadījumā, vai nesanāks.





ESENES SĀLS NOLIKTAVA. KAMBRELĒNS

Atkārtošos – iespaidīgāka, emocionālākā, gudrākā, metafiziskākā, mocartiskākā izrādē, ko jekad esmu redzējis, ir Alēna Platela un Silvēna Kambrelēna *Wolf*, Rūras triennāles 2003. gada iestudējums, ko pēc tam rādīja šur tur ārpus Vācijas. Kambrelēns gatavoja tā muzikālo audumu daudzus mēnešus, un tas joprojām ir līdz zosā-dai dzīvā atmiņā arī viņam pašam.

Intervijā Sandrai Ņedzveckai 2005. gadā Rīgā Silvēns par šo šedevru teica: “Biju iecerējis ļoti daudznozīmīgu izrādi, kas vēstītu par vardarbību pasaulē. Un, iespējams, ir pārsteidzoši izvēlēties Mocartu, lai to attēlotu. Taču Mocarta mūzikā var atrast pilnīgi visu. Caur Mocarta mūziku pilnīgi visu ir iespējams akceptēt. Ne jau vardarbību, protams, bet ar Mocarta mūziku var kaut ko izdarīt PRET vardarbību.”

Silvēns Kambrelēns bijis pie pašiem Rūras triennāles pirm-sākumiem – Žerāra Mortjē darbības sākumā universālais franču maestro Bohumas *Jahrhunderthalle* diriģēja Mesiāna operu “Svētais Asīzes Francisks”. Par Debiši jau minēju raksta sākumā. Bet 2019. gada septembra vidū Silvēns Kambrelēns viesojās triennālē ar *Wiener Klangforum*, kur ilgākus gadus bija galvenais viesdiriģents (un kas muzicēja arī neaizmirstamajā *Wolf*). Visaugstākās klases instrumentāla grupa, kas pēc vajadzības var būt gan kameransamblis, gan orķestris.

Un nu šis gads un Esenes *Zollverein* sāls noliktava. Kambrelēns un *Klangforum Wien* deva divus koncertus. Otrajā klausījāmie brīnumjauki kristītu programmu, kas sākās un beidzās ar šēnberģisku Johānu Štrausu un kur pa vidu bija elpu aizraujošs Vēberns, visai uzmācīgs Martino Traversas jaundarbs, kas aizmirstas uzreiz pēc izskanēšanas, Pučīni “Krizantēmas” visčaikovskiskākajā sentimentā, Klāras Ianotas (*Ianotta*) ļoti pievilcīga etīde par Freiburgas zvaniņu spēļu pēcskaņu un ģeniāls Šarrīno darbs par mobilo tālrunu vietu mūsu dzīvē.

Bet tas, par ko jārunā īpaši (vai arī jāklusē), ir viņu pirmais koncerts, kurā skanēja divi su-

perapjomīgi opusi – Georga Frīdriha Hāsa *in vain* (70 minūtes) un Jaņa Ksenaka *Kraaenerg* (75 minūtes).

Visupirms jau iztēlojieties šādu programmu normālā vasaras/rudens festivālā. Neiespējami. Bet Rūras triennālei pietāv. Un Rūras triennāle dod normālu laiku mēģinājumiem, to nelielā sarunā kādā Gelzenkirhenes viesnīcā atzīst pats maestro. Te māksliniekiem ļauj strādāt. Un Hāsa partitūra īpaša ar to, ka vairākas epizodes jāspēlē absolūtā tumsā. Gaismu darbība rūpīgi ierakstīta partitūrā, gaismu mākslinieks nedrīkst būt āpsis, viņam jāreaģē te strauji, te palēnināti, un laikam pats efektīgākais brīdis ir jau pie opusa beigām, kad skaņu preparēšana virstoņu virpuļos gail visaugstākajā intensitātē, orķestranti spēlē pilnīgā tumsā un tik pa brīdim telpu negaidot pāršķeļ giljotīnas asuma gaismas zibsnis. Kambrelēns saka – jā, mēs ļoti daudz mēģinām, tiešām ļoti daudz. Šīs tumsas epizodes, protams, jāiemācās no galvas. Bet komponists ir gudri uzrakstījis visu, un neesot nekādu problēmu iemācīties – te astoņas sekundes, te četrdesmit. Hāsa mūzika ievēl kosmiskā un vienlaikus gandrīz vai pastorāla skaistuma gaisotnē, un lielākas laimes nevar būt, un tu vēlies, lai šis skaņdarbs nekad nebeigtos.

Grūti pēc tam saņemties iet un klausīties piecus stundas ceturkšņus ilgu Ksenaka gabalu. Pirmā pusstunda paiet, galvā pārskatot dzīvesplānus nākošajai nedēļai un vienlaikus priecājoties par to, cik labi Ksenakis pietāv Esenes un Duisburgas industriālo parku ainavām. Pēc tam mūzika galu galā stipri piesien. Kad pagājusi stunda, gribas iet mājās. Vēl pēc piecām minūtēm jau ir vienalga. Vēl desmit minūtes vēlāk skaņdarbs beidzas. Ak, jā, aizmirsu pateikt, ka tā ir baletmūzika, kur uz skatuves spēlētas visai industriālas epizodes mijas ar elektroniski apstrādātām. Bet – bija vērts klausīties kaut tikai divu iemeslu dēļ: pirmkārt, nebūs pasaulē daudz cilvēku, kas noklausījušies *Kraaenerg* dzīvā atskaņojumā, otrkārt, dažos posmos instrumentu kopskaņa pārsniedza to sliekšni, pirms kura var identificēt noteiktu instrumentu vai to kopuma skanējumu, un tie jau ir maģiski brīži.



Šogad te nebija ne trīspadsmit kustoņu, kas pārstāv Argentīnu, Beļģiju, Brazīliju, Burkinafaso, Dienvidāfriku, Franciju, Vjetnamu un Zairu, ne četrpadsmit suņu (Vigls, Drakula, Bilbo, Bizijs, Kings Luī, Bela Zafira, Šeps, Pumba, Tinkers, Billijs, Flints, Babušs, Obi Van Kenobi un Tatanka), ne Mocarta, kā izrādē *Wolf*. Toties bija tīrs zeltmirdzošs Hāss, iespaidīgs Ksenakis un Štrauss ar pavisam vecmodīgām harmonija skaņām. Publikas bija itin daudz, turklāt dažāda vecuma. Visi bijīgi klausījās, pēc Hāsa uzbangoja vētrains aplausos (no Ksenaka daži aizgāja prom, bet viņu nebija daudz) – vārdu sakot, Žerāra Mortjē vizija materializējusies īstenībā, un cilvēki uz šo mākslasvietu nāk labprāt. Bet Silvēns Kambrelēns meklēs jaunus piedzīvojumus, un es zinu, ka arī citureiz labprāt došos viņam līdzī.



ESENES ZOLLVEREIN DUŠAS MĀJA. ZAGŠANA

Esenes *Zollverein* cita mala. Teātris PACT. Te kādreiz esot ierīkota moderna mazgāšanās vieta. Tagad te ir laikmetīgā dejas un viss kas tamlīdzīgs.

Mēs it kā ejam uz vienu izrādi, bet Margo saka – ejam vispirms arī uz šo. Mēs ejam. Ieblakus nelielajam namiņam, kurā būs izrāde, uz zemes sasēduši, zviln divi vīri. Neizskatās draudzīgi. Ieejam telpā. Zviln vēl divi. Ienāk arī tie divi, kas zvilnēja ārā. Durvis aizveras. Sākas izrāde.

Ciešā fiziskā kontaktā četri ķermeņi guļ, sakustas, pārveļas cits citam, sastingst neiedomājami neērtās pozās, pēc tam pieceļas viens un padejo, pieceļas cits un padejo, tad visi padejo (joprojām pilnīgā klusumā), tad panes cits citu, līdz ir kārtīgi nosviduši.

Kad nu ir nosviduši, tad nes cits citu pagulēt uz puslokā sasēdušu skatītāju ceļgaliem. Atnes vienu arī mums abiem. Es neko sliktu neredzu, tikai jūtu, kā kopā ar nosvidušo vīru svīst mans krekls, bet mana ceļabiedre pēc tam saka – viņš gulēja vaļā acīm un skatījās uz mani, nebij sevišķi omulīgi.

Pagulējuši uz mūsu ceļgaliem (pārmaiņus uz visiem), viņi sāk atņemt mums mantas. Vienam tālrūni. Vienam somiņu – paņem un pārliet uz blakussēdētāja ceļgaliem. Pēc tam aiznes tālāk. Noņem brilles. Skatītāju ir maz (tā paredzēts), visi ļoti apskatāmi. Divas vecākas kundzes ir sajūsmā. Varbūt kāds rudimentārs mātes instinkts liek mātīšķi vērtēt “šitādu nerātņu” nevainīgās izpriecās. Nezinu, vai viņas lasījušas izrādes aprakstu, kur teikts, ka

šie četri Brazīlijas jaunekļi ir no nelabvēlīgiem rajoniem un tas, ko viņi izrādē dara it kā pa jokam un mūsu izklaidēšanai, īstenībā ir viņu ikdienu. Pareizāk, bijusi viņu ikdienu, jo tagad viņi braukā pa pasauli ar izrādi. Šo pašu, ko mēs tagad skatāmies.

Viens pienāk uz izņem man pildspalvu no bikšu kabatas. Viņš atmuguriski atkāpjas, un es aiz intereses skatos cieši acīs. Viņš skatās manējās. Ja mēs satiktos citos apstākļos, es novērstos pirmais. Bet tad arī smieklī publikā palēnām rimst.

Izrādes beigās visi četri ar savām trofejām nostājas pie sienas ar padošanās zīmē paceltām rokām. Pauze ieilgst un pārvēršas neveiklā pauzē. Beidzot viens no skatītājiem pieceļas un izdara to, ko mēs citi vēl tikai apsveram darīt. Šis attapīgais skatītājs pieiet pie viena no jaunekļiem un vienkārši paņem atpakaļ sev piederošās lietas. Nu arī citi gudri. Nāk un ņem. Izrāde pamazām beidzas.

Mēs ejam ārā no nelielās telpas, un galvā lēnām aļņojas domas par to, kas ir svarīgs un kas nav, kas tev pieder un kas tev patiešām pieder, kas ir nozīmīgs un kas nē. Ārā uz apaļa galdiņa saliktas vīna un sulas glāzes. Iegailas cigaretes. Rūras triennāle turpinās. Ar vienu minimālistisku, gudri iepļānotu un iedarbīgi īstenotu izrādi tu esi kļuvis (vismaz tev tā liekas) drusku redzīgāks nekā pirms pusstundas.

Rīgā tas viss atkal ātri pagaisīs, bet, kamēr vēl esam Rūras triennālē, viss rosina domāt, analizēt, pasapņot un (idiotiski skan, tomēr) ticēt. 🌀



Miers, zeme un maize

Bens Lunns

MŪZIKA ĻEŅINAM – PROPAGANDA VAI APBRĪNA?



Festivāla "Latvijas Jaunās mūzikas dienas 2011" atklāšanas koncertā Latvijas Universitātes Lielajā aulā skanēja Imanta Kalniņa "Oktobra oratorija" (1967), kas komponēta par godu Lielās Oktobra Sociālistiskās revolūcijas 50. gadadienai. Tā paša gada Cēsu Mākslas festivāls noslēdzās ar Imanta Kalniņa oratoriju "Rīta cēliens", kas komponēta par godu Andreja Upīša 100. dzimšanas dienai (oratorijas ierakstu laidis klajā apgāds "Upe tuviem un tāliem").

2011. gada 3. laidienā "Mūzikas Saule" aicināja mūzikas vēsturnieku Arnoldu Klotiņu, mūzikas kritiķi Armandu Znotiņu, teātra zinātnieci Ievu Struku un publicistu Eduardu Liniņu noklausīties šīs oratorijas un novērtēt to iederīgumu mūsdienu koncertdzīvē.

Dažus gadus vēlāk šie Imanta Kalniņa skaņdarbi nonāca angļu komponista un muzikologa Bena Lunna uzmanības lokā. 2019. gada pavasarī Bens nolēma kādā starptautiskā konferencē referēt par "Oktobra oratoriju" un Hansa Eislera "Rekviēmu Ļeņinam". Te ieskatam dažas Bena domas par šo tēmu.

Reti kurš cilvēks ietekmējis pasauli tik lielā mērā kā Vladimirs Iljičs Ļeņins. Pēc Oktobra revolūcijas triumfa un PSRS dibināšanas revolūcijas svētki un varoņi kļuva par vielu propagandai. Daudzi komponisti sacerēja slavas skaņdarbus Ļeņinam, taču grūti teikt, vai kompozīciju mērķis bija izpatikt politiskajiem spēkiem, vai arī to pamatā bija patiesa apbrīna pret Ļeņinu.

Šajā rakstā salīdzināti divi komponisti: Hanss Eislers (*Hanns Eisler*) un Imants Kalniņš. Abi komponisti radīja liela apjoma darbus Ļeņina vai revolūcijas slavināšanai.

Hansa Eislera "Rekviēms Ļeņinam" (1935) tapis par godu Ļeņina nāves 10. gadadienai, bet, lai gan darbs godina Oktobra revolūcijas tēvu, tas Staļina dzīves laikā netika atskaņots PSRS. Imanta Kalniņa "Oktobra oratorija" (1967) komponēta piecdesmit gadu pēc Oktobra revolūcijas. Abu darbu un komponistu attiecības ar komunismu bija neparastas – Eisleram bijusi iesauka "Kārlis Markss mūzikā" un Kalniņš ilgu laiku bija partijas "Tēvzemei un Brīvībai/LNNK" biedrs (ši partija Latvijas PSR pastāvēšanu un notikumus uzskata par nelikumīgiem).

MIERS, ZEME UN MAIZE

Ļeņina ietekmi grūti aptvert pilnībā. Oktobra revolūcijas izdošanās apliecināja, ka strādnieki tikai ar apņēmību un spēcīgu lideri var sagraut varenu imperiālistisku nāciju teju vai vienas nakts laikā. Var teikt, ka pasaule kopš Lielās franču revolūcijas nebija izjutusi līdzīgu neziņu par nākotni un iedvesmu, kura arī mūsdienās atbalsojas pāri valstu robežām. Tā kā pasaulē pazīstami cilvēki kā Nelsons Mandela, Pols Robsons, Sji Dzjiņpins, Alberts Einšteins, Migels Diass Kanels un Frīda Kalo viņu sauc par mūsdienu iedvesmas avotu politikā, nav nekāds pārsteigums, ka tik revolucionāra personība varēja iedvesmot arī māksliniekus.

Taču mākslinieka iedvesmas avots kļūst pagalam neskaidrs, tiklīdz aizdomājamies par divainajām attiecībām starp PSRS Komunistisko partiju un inteliģenci. Marksisma vēsturnieks Ēriks Hobsboms (*Hobs-*

bawm) grāmatā "Revolucionāri" norāda, ka galveno sarežģījumu cēlonis ir partijas aktīva iestāšanās par disciplīnu un vienotību. Viņš uzsver – vienalga, cik demokrātiskā veidā tiek īstenots demokrātiskais centrisms, tā pamatā ir nenovēršama plaša starp partiju un inteliģenci. Inteliģences un mākslinieku pastāvēšanas būtība ir apšaubīt varu un apkārtējo pasauli, tāpēc māksliniekiem un inteliģencei ir divas iespējas: pieņemt partijas vārdu par likumu, zaudējot intelektuālo godprātību, vai arī apšaubīt partijas struktūras un riskēt ar izstumtību nepaklausības dēļ. Kā piemēru var minēt paša Hobsboma attiecības ar Lielbritānijas Komunistisko partiju, tātad šīs dilemmas cēlonis nav tikai Padomju Savienībā sastopamas problēmas.

Hobsboms uzskaita arī citas vēsturiski nozīmīgas situācijas, kurās inteliģence saskārusies ar līdzīgām problēmām, tādas

Lenin (Requiem)

Bertolt Brecht

Nr.1 Introduction und Recitativ

© VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig · 1970



kā Padomju Savienība, nacisms, Franko diktatūra Spānijā, konflikti starp katoļiem un protestantiem Ziemeļīrijā, Korejas karš. Šo notikumu liecinieki noteikti nespēs saglabāt pilnīgu neitralitāti, jo emocionālais impulss joprojām ir pārāk spēcīgs, lai inteliģence spētu no tā distancēties. Hobsboma viedoklis sevišķi attiecas uz Padomju Savienību un tās krišanu: komunisma aizstāvji riskē pārāk pieķerties zudušajai virsrokaī cīņā pret kapitālismu pasaulē. No otras puses, kopš sistēmas sabrukuma nomainījusies tikai viena paaudze, tāpēc Gorbačova izmisīgā turēšanās pie varas daudziem izraisa emocionālu reakciju. Padomju Savienības un komunisma kritiķi ir personīgi pieredzējuši režīma vardarbību, tāpēc arī viņi nespēj būt neitrāli.

Ņemot vērā šo fonu, ir sarežģīti diskutēt par māksliniekiem, kuru darbus iedvesmojis Ļeņins vai citas komunisma personības. Taču minēto divu kompozīciju apskats var palīdzēt mēģināt saprast, kas tieši rosināja māksliniekus sacerēt mūziku par ievērojamām personībām.

HANSS EISLERS

Hans Eislers (1898–1962) dzimis Leipcigā austriešu filozofa Rūdolda Eislera un profesores Marijas Īdas Fišeres ģimenē. Sākot ar 1901. gadu, ģimene daudz uzturējās Austrijā, un Eislers kļuva par Arnolda Šēnberga audzēkni, kā arī iepazīna Jaunās Vīnes skolas radikālo pasauli. Eislers kopš jaunības bija aktīvs sociālisma jaunatnes grupās, un viņa politiskā aktivitāte bija cēlonis strīdiem starp viņu un viņa skolotāju. 20. gs. 30. gados līdzīgi daudziem citiem Eislers savas ebreju izcelsmes dēļ pameta Austriju un devās uz Amerikas krastiem. Atšķirībā no māsas Hanss saglabāja līdzšinējos politiskos uzskatus, un tas viņam galu galā nāca par ļaunu, jo ASV valdība spēcīga makartisma ietekme un Eislers tika nodēvēts par

“Kārli Marksu mūzikā”. Lai gan Eisleram šāds pārspīlēts tituls patika, tas apdraudēja viņa iespējas palikt ASV. Viņš pameta šo zemi un pēc īsa perioda Austrijā apmetās uz dzīvi Vācijas Demokrātiskajā Republikā, kur pavadīja atlikušos gadus.

“Rekviems Ļeņinam” tika pabeigts 1935. gadā, nedaudz vairāk kā desmit gadu pēc Ļeņina nāves, un tas ir diezgan iespaidīgs skaņdarbs. Rekviēma teksta autors ir Bertolds Brehts, un tajā nav nevienas atsauces uz kanoniskajiem latīņu tekstiem. Teksts nav kļājš Ļeņina nemirstības apliecinājums, tas drīzāk izceļ mērķtiecību un nelaužamo apņēmību, ar kuru viņš gatavojās gaidāmajai cīņai.

Teksts priekšpēdējā daļā tieši parāda Brehta un Eislera viedokli par Ļeņinu: Kad visi pārējie klusē, viņš runā, Kad valda apspiestība un citi vaino likteni, viņš nosauc vainīgos. Viņš sēž pie viena galda ar neapmierinātību, ēdiens nav labs, un telpa šķiet šaura. Lai kurp viņu dzītu, viņš nesīs revolūciju; un, ja viņu izdzīs, tad nemiers paliks.

Teksts deviņās daļās ataino Ļeņina pēdējos dzīves mirkļus. Tekstā ir pārsteidzoši maz dramatisma, tas vienkārši izceļ Ļeņina biedru skumjas par viņa nāvi. Attēlota arī rekviēma varoņu samierināšanās ar Ļeņina nāvi – uzzinot par ekspluatatoru tuvošanos, viņš aizkavējas, spītējot slimībai. Brehtam salīdzinoši labi izdodas parādīt – lai gan vēsturi definē cilvēku masu pārvietošanās, tik un tā vajadzīgs līderis, kurš tās vada un vismaz nosaka varas virzienu. Varbūt skumju iemesls tekstā nav tikai Ļeņina zaudējums, bet arī apziņa, ka uz spēles ir revolūcijas nākotne.

Skaņdarbam bijusi patiesi neparasta vēsture. Lai gan no mūzikas viedokļa tas nebija tik radikāls kā “Kamersimfonijs”, to uzskatīja par radikālu tā padomju ietekmes dēļ, un Padomju Savienībā rekviēmu neat-

skaņoja. Kaut arī skaņdarbs puda atklātu politisku atbalstu, tas netika uzskatīts par pieņemamu. Tas liek atcerēties Hobsboma ideju par sarežģītajām attiecībām starp inteliģenci un partiju. Vienlaikus Hansa Eislera darbi guva plašu atzinību Vācijas Demokrātiskajā Republikā, kurai Eislers vēlāk sacerēja valsts himnu.

Rekviēma attiecības ar Padomju Savienību galvenokārt noteica fakts, ka valstij tobrīd nācās aprast ar jauno vadoni – Staļinu. Vēl viens izskaidrojums kritiskajai reakcijai saistāms ar Ļitvinova centieniem panākt, ka Tautu Savienība izvairās no kara, un izveidot antifašistisku aliansi ar Franciju un Lielbritāniju. Līdz ar to jebkāda partijas robežu pārkāpšana varēja tikt uztverta kā drauds. Tas neattaisno mūzikas cenzūru, taču nav iespējams atrast problēmas sakni bez reālo apstākļu analīzes. Jāsecina, ka desmit gadus agrāk vai vēlāk Padomju Savienība Eislera rekviēmu būtu uzņēmusi labvēlīgāk.

IMANTS KALNIŅŠ

Imanta Kalniņa (1941) apstākļi ir pavisam atšķirīgi. Viņš aktīvi iesaistījās Latvijas Nacionālās Neatkarības Kustībā, un viņš ir teju vai pēdējais komponists, kurš būtu varējis sarakstīt oratoriju par godu Oktobra revolūcijai. “Oktobra oratorija” (1967) sarakstīta tikai 28 gadu vecumā – posmā, kuru var uzskatīt par Kalniņa izlaušanos uz tālaika Latvijas mūzikas virsotnēm. Tobrīd viņš bija sarakstījis jau divas simfonijas un daudz mūzikas teātrim.

Laikmetīgās mūzikas pasaulē visās padomju republikās 60. gadu beigās valdīja neparasta gaisotne. Hruščova atkusnis deva starta signālu tiešākiem sakariem starp PSRS un rietumiem, savukārt Brežņevs aktīvi centās iegrožot Hruščova laikā izstrādātās pārmaiņas. Tomēr par spīti politiskajām svārstībām šo posmu varētu uzskatīt

par stabilāko PSRS vēsturē, jo valsts bija pārdzīvojuši pilsoņu karu, fašistu iebrukumu un netiešu ASV spiedienu. Līdzās stabilitātei periodu raksturo arī stagnācija – pēdējais piliens, kas galu galā sagrāva Padomju Savienību.

Valdošie apstākļi nozīmēja, ka mākslinieki un intelīģence bija iemācījušies dumpoties vai vismaz izmantot sistēmu savā labā. Viņi varēja pārmaiņus radīt vienu radikālu un vienu Padomju Savienību slavinošu darbu vai arī izvēlēties neuzkrietošākus paņēmienus. Arī Kalniņš bija daļa no sistēmas – viņš sacerēja oratoriju tajā pašā gadā, kad mūziku filmai “Elpojiet dziļi...” kuru padomju vara noraidīja.

Oratorija tapa par godu Oktobra revolūcijas 50. gadadienai. Šie svētki varēja būt jaunā komponista mūža lielākā iespēja, jo šādas gadadienas pienāk reti. Darbs septiņās daļās ataino revolūcijas cēloņus un triumfu. Pirmajā daļā “Pasaka” izmantots 1899. gadā izdotas krievu pasaku grāmatas teksts. Pasakā redzamas cilvēku, īpaši zemnieku, dzīves grūtības, un pirmā daļa nosaka oratorijas kopējo gaisotni. Mūzika ir emocionāla, mērķtiecīga un zināmā mērā dzīvespriecīga – proti, zemnieki un strādnieki izrādās daudz stiprāki, nekā sākmūā liekas.

Otrā daļa “Sniegpārslīņas” papildina iesākto, lai gan tajā nav tiešu atsauču uz strādniekiem vai zemniekiem.

Sniegpārslas baltas, pūkainas, vieglas, mirdzošas, gaisīgi maigas.

Es gribu aizmirst, gribu putns būt un aizlidot cietumam pāri.

Īsajā dzejolī jaušas ilgas un važas, un tajā vairāk par skaistumu ir tiekšanās pēc pārmaiņām un brīvības. Nākamajās divās daļās “Uz barikādēm” un “Viņš nošāva” atainota revolucionāru cīņa un varonība plašākā kontekstā. Dzejnieki Antons Belozerovs un Dmitrijs Cenzors ir tieši un atklāti, un mūzika ilustrē nodošanos un sevis veltīšanu mērķim, spītējot pretestībai. Priekšpēdējā daļa “Trauksmes signāls” atsaucas uz diiviem dzejoljiem – tas ir Alekseja Gmireva “Nabats” un Vladimira Kirilova “25. oktobris”. Dzejolis “Nabats” attēlo pēdējo grūdienu, savukārt “25. oktobris” jau ir uzvara.

Pēdējā daļa “Divas mīlotās” ir salīdzinoši pieticīgas, bet aizkustinošas dzīres. Teksts vienkārši apskata divas mīlestības, revolūciju un mīloto. Tajā neparādās atriebības kāre vai cīņa par varu, bet tīra apziņa par revolūcijas iznākumu. Teksts ir diezgan skaists, un oratorijas noslēgums ir salīdzinoši rāms. Būtiska atšķirība starp šo skaņdarbu un Hansa Eislera “Ļeņina rekviēmu” ir tāda, ka Kalniņa oratorijā nav tiešu atsauču uz revolūcijas varoņiem, lai gan darbs nosaukts Oktobra revolūcijas vārdā. Varētu uzskatīt, ka skaņdarbā atspoguļojas Kalniņa personīgā attieksme pret šo padomju vēstures mirkli.

Pēc Padomju Savienības sabrukuma latvieši ir centušies saprast, kā uztvert šo skaņdarbu. Daudzi vēlas atteikties no visām padomju laika mākslas un kultūras parādībām, jo tās “slāvina okupāciju”. Neatkarīgi no individuālās attieksmes pret Padomju Savienību vai Latvijas PSR, tik vispārīgu apgalvojumu nevar uzskatīt par pamatotu, jo pēc šādas loģikas visa māksla un kultūra skatāma kā komunismam labvēlīga, taču tas arī nozīmētu, ka komunisms pēc savas būtības ir pretlatvisks. Šis ir sarežģīts jautājums, jo, Hobsboma vārdiem, “vēsture ir



pārāk nesena, lai to skatītu bez personiskiem apsvērumiem”. Tāpat aizmirsta arī Latvijas Sociālistiskās Padomju Republikas izveidošana 1918. gadā. Lai gan šī valsts nepārdzīvoja 1920. gadu, tomēr tas liecina, ka Latvijas attiecības ar komunismu nav tik viennozīmīgas.

Ko līdzīgu varētu teikt par Igaunijas darba komūnu vai Lietuvas-Baltkrievijas Padomju Sociālistisko Republiku. Šīs trīs republikas bija īslaicīgas un sabruka pilsoņu karos no 1918. līdz 1921. gadam, taču tās apliecina komunisma un Oktobra revolūcijas būtisko ietekmi. Pirms Pirmā pasaules kara neviens nebūtu spējis iztēloties, ka tik milzīga nācija kā Krievijas impērija varētu sabrukt, un tas dramatiski uzlaboja dzīvi daudziem jo daudziem – no Vladivostokas līdz Varšavai. Tāpat jāatceras – lai gan Igauniju, Lietuvu, Latviju un Somiju neizdevās padarīt par padomju republikām, tas bija pamats nākotnes neatkarībai, kuru nacionālistu apņēmība nespēja sasniegt bez boļševiku revolūcijas grūdienu.

Komunistu zvaigzne simbolizē cilvēka tieksmi pēc pilnības. Apskatot sociālisma mākslu un kultūru, mums jāpatur prātā cerība un optimisms. Mēs romantizējam Ikaru, kurš lidoja pārāk tuvu saulei, sodega un nositās. Tāpat taču varētu uztvert arī “sarkano” mākslu.

KODA

Ko varam nobeigumā teikt par Eisleru un Kalniņu un viņu uzskatiem par Ļeņinu? Vai

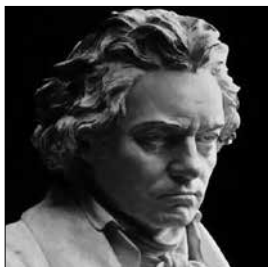
tā ir propaganda propagandas pēc? Vai tomēr apbrīna? Hansa Eislera gadījumā nav nekādu šaubu, ka viņš patiesi dzīvoja saskaņā ar savu pārliecību un cieņu pret Ļeņinu un atbalstīja sociālisma cīņu. Tomēr Eislera nevilto tā apbrīna neatbilda partijai, tāpēc padomju nācija to neatbalstīja. Varam tikai minēt, cik ļoti viņi patiesībā būtu novērtējuši smalki pārdomātu mākslasdarbu revolūcijas tēva godināšanai. Šī pretruna apliecina, ka PSRS nespēja pilnībā izprast mūzikas šķirismu.

Ko es ar to gribu teikt: ideja, ka “mūzika tautai” ir ievērojamo komponistu kanona turpinājums, ignorē šķirismu. Romantiskais ideāls (īpaši Berliozas u. tml. gadījums), kurā klejojumi neskartā dabā noved līdz šedevram, nostāda buržuāziju privilēģētā stāvoklī. Nav nekāds pārsteigums, ka šāds romantismam radniecīgs skatījums sakrita ar kapitālisma šķiras attīstību. Līdz ar to šīs tradīcijas turpināšana mūzikā kalpo vienīgi vecā šķirisma saglabāšanai. Likumsakarīgi – atšķirībā no dzejas, kurā diženo revolūciju apdziedāja, piemēram, Majakovskis, “klasiskajā mūzikā” pirms Šostakoviča un Hačaturjana šādu personību nebija, tāpēc mūzikā nemaz nebija skaidras “proletariāta vizijas”, no kuras varētu atsperties. Kamēr Padomju Savienības birokrāti nespēja saskatīt šo pretrunu, mūzika bija nolemta atrautībai no šķirisma.

Kalniņa gadījums ir citāds. Viņa pašreizējā politiskā darbība skaidri apliecina, ka viņš nav marksisma atbalstītājs, tāpēc jāprasa, kāpēc viņš radīja oratoriju par tik zīmīgiem vēstures notikumiem. Viņa tālāka darbi liecina, ka viņš netika uzskatīts par tautas nodevēju. Viņam bija laba reputācija, un viņš tikai dažus gadus iepriekš bija uzņemts Latvijas Komponistu savienībā. Vai komponists dzīvoja pretrunā ar sevi tikai karjeras izaugsmes vārdā? Vai tomēr viņš centās atrast zelta vidusceļu? Kā minēju, oratorijas tekstā neparādās ne revolucionāru vārdi, ne varoņi, pat ne attiecīgie filozofiskie domātāji. Taču Ļeņina ēna ir tur. Bez Ļeņina nebūtu Oktobra revolūcijas. Kalniņa oratorijas centrā ir revolucionāru sapņi un mērķi; par spīti oratorijas nosaukumam tās optimismu un ideālismu varētu attiecināt uz jebkuru pretošanās kustību pasaules vēsturē. Kā teicis Markss, cilvēces vēsture ir cīņas vēsture. Nav iespējams iztēloties, ka Kalniņš brīvprātīgi atzītu jebkādas simpātijas pret padomju laiku. Pat ja viņu jaunībā aizrāva sociālisma gars, tagad to būtu grūti noskaidrot. Bet, tā kā komponists nav svītrojies oratoriju no savu darbu saraksta, viņš droši vien jūtas tai kaut kādā ziņā pieķēries. Atšķirībā no kompozīcijas korim “Ļeņina doma” “Oktobra oratorija” ir tiešāka. Varbūt Kalniņš, gluži tāpat kā mēs visi, apbrīno tos, kuri gāza despotiskus vadoņus, sapņojot par jaunu, taisnīgāku pasauli. 🌐

Bētiņš klausās

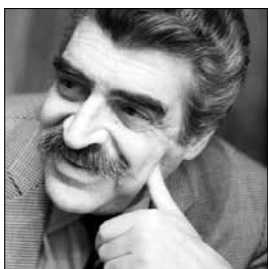
Ansis Bētiņš



Atceros, ka pirmoreiz Bēthovena mūziku izdzirdēju sešu vai septiņu gadu vecumā. Mamma bija atnesusi audiokaseti ar klasiskās mūzikas izlasi. Kad neviena nebija mājās, ieliku kaseti magnetofonā, uzgriezu teju maksimālo skaļumu, pakāpos uz krēsla un diriģēju. Nezinu, no kurienes man uzradās doma to darīt, taču katru reizi sajutu tirpas skrienam pār muguru, un emocionālais pārdzīvojums kulminēja asarās. Pēcāk izdomāju, ka noteikti būtu nepieciešami ievadvārdi katram kasetē esošajam darbam, tādēļ aiztinu, kur vajag, piespiedu *record* un sāku stāstīt, ko tūliņ varēs dzirdēt. Lieki teikt, ka aizrunājos un darbu sākumi bija



Dzīvoju iespaidīga izmēra baznīcā Kalnciema ielas pašā vidū uzreiz aiz Vanšu tilta tieši pa vidu automašīnu joslām. Pirmajos trijos stāvos ir viesnīca ar izteikti sliktām brokastīm, bet augšā ir bēniņi, ērģeles un gleznoti griesti. Nomirusi mana koncertmeistare Zane, un es gatavoju bērnu programmu, ko nodziedāt uz atvadām. Pie ērģelēm sēž Kristīne Adamaite, kas, kā vienmēr, brīnišķīgi dara savu darbu. Pats tikmēr moko – pirmais darbs ir šausmīgi augstā tesitūrā, to vienkārši fiziski nav iespējams nodziedāt, bet otrajā latīņu teksts pēkšņi pāriet arābu valodā, ko neprotu izlasīt. Savā prātā meklēju, kā izvairīties no šī pasākuma. Pēkšņi blakustelpā dzirdu kādu dziedam visu to pašu,



Šajā slejas sadaļā rakstu par krāsām, smaržām, skaņām, atmiņām, cilvēkiem, mūziku utt. – visu, kas mani izraisa asociācijas ar rudenī. Brīdī, kad iedomājos aperēt šo tēmu, atrados vienā automašīnā ar māsu. Mēs klusēdami braucām uz Rīgu no Dobeles – no vecāku mājām. Aiz loga vidēja apmākušās debesis, retas lietus lāses vējstiklā, slapji, izmirkuši lauki un meži. Automašīnā smaržoja pēc tomātiem, ko nupat bija salasījis tētis, un vīnogām, kuru treknī sulīgos ķekarus mamma bija pārlīkusi pāri kastītēm, pilnām ar lauku olām. Pēc mirkļa attapos jau domājam par Deivida Linča seriāla *Twin Peaks* ievadu, vilnas zeķēm un gumijas zābakiem, paša darināto pilādžu vīnu, kamūnu Blaumaņielas dzīvoklī, svaigām burtnīcām un pirmoreiz nospicētiem zīmuļiem, degošu lapu dūmos ietīto Mirttanti utt., bet pāri visam skanēja dziesma – Jana Frenkela *Калина красная*.

“Nekad nav iespējams paredzēt dziesmas likteni – kā



Bohumā dienas rit kopā ar Edgaru, Artūru un Māru. Bez īpašas norunas un vienošanās esam izdomājuši ēst gatavošanu padarīt par kopīgu lietu. 312. numura virtuvītē top gan pusdienas, gan vakariņas – aukstā zupa (ar olām, kas “sarūpētas” no viesnīcas brokastīm), saldo kartupeļu biezenis, sēņu mērce, dārzenu un pupiņu mikslis, dažādas zupas, pasta ar pesto un Parmas sieru, utt. Un, protams, labu devu vīna vai alus. Tam parasti seko cigaretes uz terases un sarunas līdz aptuveni diviem nakti. Istaba gan sāk ost pēc sakarsušas ēdniecības, bet lai nu būtu.

No rītiem aizrautīgi gatavoju lekcijas par baroka dziedāšanas stilistiku, pēcpusdienās nododos vingrošanai. Draugi uzmundrinoši interesējās, ko jaunu esmu uzzinājis un varu pastāstīt par baroka laikmetu, bet saistībā ar otru nodarbi – Edgars un Artūrs pat sākuši ņemt daļību tajā.

Bijām brīnišķīgā reiva ballītē pie Bohumas Simtgades zāles (*Jarhunderthalle*). Dejojām līdz agram rītam,

zaudēti. Šobrīd varu atsaukt atmiņā, ka izlasē bija Bēthovena Devītās simfonijas IV daļa, Vivaldi “Gadalaiki”, operas “Vilhelms Tells” uvertūra, Štrausa “Trič-trač” polka, kaut kas no Brāmsa un, šķiet, Šūmaņa orķestra darbiem (protams, biju saskāries ar mūziku arī agrāk, bet tādu efektu/afektu nebiju piedzīvojis). Doma kļūt par diriģentu prātā nenāca. Tomēr pašu procesu pavisam atmetis neesmu – reizēm, vienatnē klausoties mūziku, mēdzu enerģiski diriģēt, un afekta sajūtas kopš bērības nav mazinājušās.

Ludvigs van BĒTHOVENS Devītās simfonijas IV daļa (1824)

ko nupat ar Kristīni mēģinājām. Man par pārsteigumu izrādās, ka tas ir Boriss Avramecs, kurš piedalās kādos ebreju svētkos. “Savādi,” pie sevis nodomāju, “ši, pirmkārt, ir kristiešu baznīca, otrkārt, darbi ir latīņu un arābu valodā, treškārt, nezināju, ka Boriss tik labi dzied!” Pienāk Artūrs un saka: “Ansi, tev vajag uzpīpēt hašu, lai nomierinātos, man bēniņos nedaudz paslēpts.” Kāsis tiek tīts, es uz to noskatos un galu galā saku: “Zini, nē, tā tomēr ir Zane!” Un dodos uz bērēm.

Mūzika pirms miega – Bukstehūdes *Magnificat primi toni*.

Ditrihs BUKSTEHŪDE *Magnificat primi toni* BuxWV 203 t. s. meantone temperācijā (1875–1876)

iegrozīšies šis liktenis. Bet, manuprāt, pats laimīgākais liktenis ir tai dziesmai, kura dzīvo, kuru dzied; tā savā ziņā jau iekļuvusi cilvēku apziņā neatkarīgi no tā, ir vai nav zināms tās autors. Dažas pat sāk uzskatīt par tautasdziesmām. Lūk, tā gadījies ar vienu manu dziesmu *Калина красная* – nez kāpēc visi to uzskata par tautasdziesmu. Ziniet, tas, ka tā ir tautasdziesma, ir puspatiesība – vārdi nūdien ir no tautas, bet mūzika – mana. Bija pat tāds gadījums – brīnišķīgais mūziķis, komponists un diriģents Jevgeņijs Svetlanovs uzrakstīja simfonisko poēmu ar tādu pašu nosaukumu Vasilija Šukšina piemiņai. Tur izmantota tēma no manas dziesmas. Un daudz, kas pēcāk rakstīja par šo sacerējumu, pirmkārt, slavēja veiksmīgo tautasdziesmas izvēli un, otrkārt, uzsvēra, ka tas ir vēl viens pārliecinošs pierādījums tam, ka vēršanās pie folkloras bagātina māksliniecisko daiļradi.”

Jans FRENKELS “Irbulene sarkanā” (1963)

spēlējām galda tenisu, starplaikos malkojot līdzpaņemto vīnu.

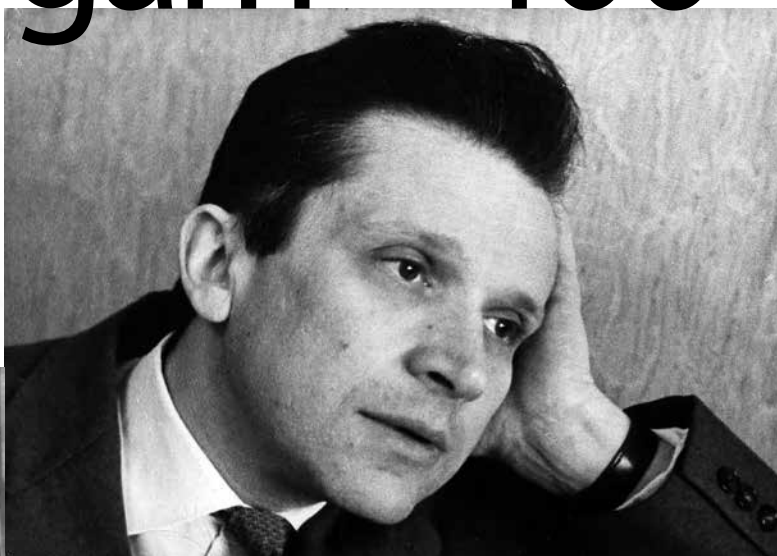
Nākamajā dienā, 31. augustā, visi paģiraini devāmies peldvietas meklējumos. Pēc kādām trim neveiksmēm (“peldēt aizliegts – ūdens satur dažādas ķīmikālijas” u. tml.) beidzot atrodam vietu pie Rūras upes. Fantastiski. Ir vasarīgi silta un saulaina diena. Pēc peldes sēžam āra kafējnīcā, ko no vienas puses ieskauj upes pārceltuve, bet no otras – plašs labības lauks. Pie galdīņiem sēduši dažāda paskata atpūtnieki – skrējēji, riteņbraucēji, kundzes platmalēs, vīri ar notetovētiem pleciem, ģimenes, vientuļi smēķētāji un mēs. Kāds ieminas, ka šis atgādina filmas ainu, kur “viņi baudīja pēdējo vasaras dienu, pirms sākās karš”. Esmu kluss. Atpakaļceļā visiem atzīstos, ka mana klusēšana var šķist maldinoša – esmu ārkārtīgi laimīgs un pateicīgs.

Džeralds FINCI *Piecas bagatelles, IV daļa Forlana* (1938–1945) – man labāk tik versija klarnetei ar orķestri op. 23a

Mečislavam Veinbergam – 100

Armands Znotiņš

*M. Baārtņer
M. Veinberg*



Siltā un saulainā vasaras dienā, 2019. gada 5. jūnijā, Mūzikas namā "Daile" ierobežotam publikas lokam tika prezentēts vijolnieka Gidona Krēmera un Baltijas kamerorķestra *Kremerata Baltica* audiovizuālais projekts "Mūsu laika hronikas" par godu Mečislava Veinberga (1919–1996) simtgadei. Projekta kurators – teātra un kino režisors Kirils Serebrenņikovs, tā vizuālo daļu bija īstenojuši Artjoms Firsanovs un Valērijs Pečikins. Līdzās pašam Krēmeram un viņa izveidotajam orķestrim muzicēja Maija Kovaļevska un Georgijs Osokins, programmas veidotāji vēl izcēla Giedri Dirvanauskaiti, Juriju Gavriļuku, Andreju Puškarevu, tātad – uzstājās mūziķi, kas daudzkārt pierādījuši savu profesionalitāti un māksliniecisko iejūtu. Vienlaidus plūdumā skanēja lappuses no "24 prelūdijām" vijolei solo, sonātes kontrabasam solo, Otrās un Trešās kamersimfonijas, Otrās simfonijas, Divdesmit pirmās simfonijas, vokālā cikla "Ebreju dziesmas", "Triju skaņdarbu" cikla vijolei un klavierēm, klavieru trio, klavieru kvinteta un partitūrām teātrim un kino. Un tad priekšnesums bija galā, un klausītājs atkal atradās aci pret aci ar absolūti gaišu un absolūti mierīgu vasaras atmosfēru – kā uzskatāmu kontrastu iepriekšdzirdēto opusu dramatismam, psiholoģiskajām dzilēm un tragiskajām atklāsmēm. Kur blakus vīdēja arī atziņa par to, cik šis klusums un miers var būt trausls, cik neparedzama ir iespēja, ka tas var pazust vienā mirklī. Kas savukārt savijās ar jautājumu – kur palikuši cilvēki? Kā gan tas nākas, ka Eiropas valsts galvaspilsētā pavisam parastā dienā redzami tikai ļoti nedaudzi cilvēki? Varbūt apokalipse jau ir notikusi, un viss tālākais, patlaban pieredzētais, ir tikai ilgstošs, laikā izstiepts un aizvien klusāks epilogs?

Pat ja drošticamas atbildes nav zināmas nevienam, Mečislavs Veinbergs pieder pie tiem māksliniekiem, kas spēj brīdināt, paredzēt, atsaukt atmiņas, norādīt uz to turpinājumu nākotnē vēl nebijušā rakursā un jaunā kaleidoskopa pagriezienā. Viņa māksla ir 20. gadsimtā notikušā atspoguļojums, vienlīdz vērīgi pievēršoties gan norisēm ārpusaulē, gan izmaiņām atsevišķa cilvēka iekšējā būtībā. Savukārt viņa biogrāfija lielā mērā sakrīt ar visu 20. gadsimta vēsturi.

Dzimis ebreju ģimenē, pirmos divdesmit dzīves gadus pavadījis Polijā, bet gandrīz visu turpmāko mūžu – Padomju Savienībā (dzīves izskaņu komponists jau sagaidīja valstī ar nosaukumu Krievijas Federācija), Mečislavs Veinbergs ir piederīgs vismaz trim dažādām nācijām, vismaz trim kultūrām – ebreju, poļu un krievu; un šī situācija atspoguļo arī neskaitāmu citu personu pieredzi vienlīdz sašķeltajā un globalizētajā 20. gadsimta pasaulē. Viņš pieredzēja divu totalitāro režīmu – nacisma un komunisma – dzimšanu, uzplaukumu un sabrukumu. Nacistu īstenotais holokausts atņēma dzīvību viņa vecākiem un jaunākajai mātai. Padomju Savienības terors gandrīz atņēma dzīvību viņam pašam, un, tad, kad ar Staļina nāvi jaunākais bija galā, priekšā bija vairāki gadu desmiti dzīves starptautiskā izolācijā, represīvā atmosfērā un pastāvīgu kodol kara draudu ēnā.

Mečislavs Veinbergs pats savām acīm pārliecinājās arī par Rietumu demokrātijas vājumu. Viņš piedzīvoja Polijas sadalīšanu – jau kuro reizi vēsturē, arābu valstu uzbrukumus Izraēlai, nebeidzamu valsts apvērsumu un atentātu virkni, viņš bija liecinieks rietum-

**VEINBERGS PIEDER PIE TIEM
MĀKSLINIEM, KAS SPĒJ
BRĪDINĀT, PAREDZĒT, ATSAUKT
ATMIŅAS, NORĀDĪT UZ TO
TURPINĀJUMU NĀKOTNĒ**

valstu absolūtajam interesei trūkumam par komunistisko genocīdu Ķīnā un Kambodžā. Bez šaubām, arī diplomātiskām un humānām uzvarām. Mečislava Veinberga dzīve noslēdzās 1996. gada 26. februārī. Trīs dienas vēlāk beidzās Sarajevas aplenkums.

Šogad pasaule atceras kādu citu datumu – 1919. gada 8. decembris, kas mūzikas vēsturē iegājis kā Mečislava Veinberga dzimšanas diena. Atgādinot komponista pašreizējo vietu mūzikas dzīvē un vēlamo situāciju, tostarp Latvijas kontekstā. Un nevarētu teikt, ka Veinbergs ārpus Krievijas koncertzālēm būtu nepazīstams – gluži otrādi, Rietumu pasaulē viņu regulāri godā kā vienu no pašiem izcilākajiem 20. gadsimta krievu komponistiem (parasti gan piebilstot: “agrāk nezināms” un “nepelnīti nenovērtēts”), Veinberga partitūras pastāvīgi iekļaujot koncertrepertuārā un skaņu ierakstu plānos.

Situācija kļūst nedaudz komplicētāka, ja pievēršas konkrēti Latvijai. Tur aizvadītā gadsimta krievu komponistu plejāde tā kā būtu skaidra – Dmitrijs Šostakovičs, Sergejs Prokofjevs, Igors Stravinskis. Bet ceturtā vieta? Varbūt Alfrēds Šnitke? Jā, viņa kameramūziku šeit regulāri spēlē, bet uz lielajām simfoniskajām un vokāli simfoniskajām formām tā arī gandrīz nav saņēmušies, nemaz nerunājot par operām. Varbūt Georgijs Sviridovs? Jā, Latvijas Radio koris viņa daiļradi uztvēris nopietni, taču instrumentālās partitūras joprojām guļ bibliotēku plauktos. Tad nu paliek Mečislavs Veinbergs. Ar piebildi, ka bez iepriekšnosauktā kamerorķestra *Kremerata Baltica* un Gidona Krēmera iniciatīvas mēs par viņu nezinātu neko. Katrā ziņā – tikpat maz, kā par Aleksandru Lokšinu, Edisonu Deņisovu vai Šostakoviča skolnieci Gaļinu Ustvoļsku – profesionāli slavē, taču spēlēt nesteidzas. Turpretī Mečislavu Veinbergu Krēmers un domubiedri atceras. Tā nu Latvijā ir skanējusi Veinberga Otrā simfonija stīgu orķestrim un timpāniem, klavieru kvintets, Otrā kamersimfonija, Trešā simfonija, Ceturtā kamersimfonija klarnetei, trijstūrī un stīgu orķestrim, sonāte divām vijolēm un Otrā simfonija – un gan jau vēl kādi citi opusi, kas paslīdējuši garām manam koncertapmeklētāja redzeslokam. 2019. gada *Kremerata Baltica* festivāls, protams, veltīts Mečislava Veinberga simtgadei, un te klāt nāk Desmitā simfonija un Koncertīno vijolei un stīgu orķestrim.

Vismaz pagaidām Latvijas publika nav iepazīstināta ar izvērstam simfoniskam sastāvam rakstītajām Veinberga partitūrām. Nekas nav zināms par viņa operām, vokāli simfoniskajiem opusiem, vokālo kameramūziku. Arī stīgu kvarteti un virkne citu kameransamblu, arī skaņdarbi klavierēm līdz šim nav parādījušies iespējamo Veinberga mūzikas interpretu lokā. Taču par daudzām šīs mūzikas lappusēm var teikt, ka tās nebūt nav sliktākas par *Kremerata Baltica* atskaņotajiem komponista opusiem – gluži otrādi, vairākas partitūras gaidīt gaida savu pirmreizējo Latvijas atskaņojumu.

Un te nu mēs ieejam kādā citā problemātikas sfērā – bez gadiem ilgas konsekventas iedziļināšanās Veinberga daiļradē viņa radošais mantojums nebūt nav aptverams. To veido 22 simfonijas, septiņas operas, 17 stīgu kvarteti, deviņi koncertžanra darbi (vijolkoncerts, jau pieminētais Koncertīno un “Moldāvu rapsodija”, čella koncerts un “Fantāzija”, divi koncerti flautai un orķestrim, koncerts klarnetei un stīgu orķestrim, trompetes koncerts), četras kamersimfonijas, divas simfonietas, vismaz četras kantātes, kopskaitā 29 sonātes (klavierēm, vijolei, altam, čellam, kontrabasam, fagotam, divām vijolēm, kā arī vijolei, čellam un klarnetei duetā ar klavierēm). Kā jau katram sevi cenošam komponistam, Rekvīems. Kā jau katram padomju komponistam, kuru režīms uzlūkojis ar aizdomām vai arī kuram vienkārši bijis nepieciešams papildus peļņas avots – liels skaits kinomūzikas. Un tas vēl nav viss.

Varbūt šķiet, ka Veinbergs mūziku rakstījis kā apziņas plūsmu, nekad neatskatoties pagātnē? Šo pieņēmumu apgāž tas, ka Otrā sonāte čellam eksistē divās redakcijās – ar 86. un 121. opusu, un arī pie Pirmā stīgu kvarteta, kas palicis kā 2. opus, komponists atgriezies atkal, jaunajam variantam piešķīrot 145. opusa numuru.

Pats pirmais opus? “Šūpuļdziesma” klavierēm. Bez šaubām, nosacīti, jo ārpus šāda uzskaitījuma palikuši, piemēram, tādi jaunības gadu darbi kā operete “Klaretē karjera” vai balets “Čīna par tēvzemi”, un tāpat Veinbergs atstājis ārpus numurētā opusu saraksta arī mūziku teātra izrādēm (tostarp 1982. gada inscenējumam Čehova lugai “Trīs māsas”) un visus skaņu celiņus kino.

Īsi sakot, Veinbergs rakstījis apbrīnojami daudz, un visaptverošu priekšstatu par viņa daiļradi vai pilnu viņa skaņdarbu diskogrāfiju mēs diez vai šajā gadsimtā sagaidīsim. Un, kur ir tāda radoša kvantitāte, tur ir arī pārmetumi, ko Veinbergam izteica jau viņa mazāk aktīvie laikabiedri – par atkārtošanos, par oriģinalitātes trūkumu (pārāk maz avangardisma, pārāk daudz neoklasicismam tuvu ideju un struktūru), par daiļrades pārliecīgu līdzību Šostakoviča mākslai (un te pirmo reizi jāpiemin 20. gadsimta ģēnijs kā Veinberga draugs, domubiedrs, cienītājs, iedvesmotājs), par emocionālu nestabilitāti un estētisku anahronismu, kas ved postā vispirms Krievijas modernisma mūziku, bet pēc tam arī laikmetīgo kultūru kā tādu.

Jā, protams, var diskutēt par komponista izvēlēto izteiksmes līdzekļu arsenālu. Var šaubīgi uzlūkot viņa skaņdarbu “dievišķos garumus”. Taču, arī lielākos apjomos klausoties Veinberga mūziku, neizgaist iespaids par šīs mākslas daudzviet ārkārtējo piesātinājumu un izteiksmību, par komponista daiļrades psiholoģisko spriegumu, eksistenciālo jēgu un metafiziskajām dimensijām, un, visbeidzot, par darbu kompozicionālo slīpējumu, valdzinājumu un plastiskumu. Acīmredzot tas viss kopā Veinberga skaņdarbu interpretēt ir ietekmējis tik ļoti, ka viņi ir gatavi pie šī 20. gadsimta meistara radošā mantojuma kavēties ilgāku laiku un atkārtoti.

Protams, tik intensīva mākslinieciskā darbība jebkurā gadījumā, īpaši padomju realitātē, kā priekšnoteikumu izvirza vērā ņemamu



Dmitrijs Šostakovičs un Mečislavs Veinbergs



Ar pirmo sievu un meitu Viktoriju

norobežošanas no ār pasaules. To 2016. gada sarunā ar pianisti Jeļizavetu Bļuminu pauž arī komponista pirmā meita Viktorija Veinberga, stāstot par tēva mājas dzīvi, kuru pārsvarā veidoja garas radošajā darbā vienatnē pavadītas stundas: “Viņš lielāko daļu laika pavadīja mājās, un bija rūpīgi izvēlējies sev pazīstamo cilvēku loku. Šis loks bija absolūti noslēgts no apkārtējiem un balstījās uz kopīgām muzikālām interesēm. Kad vakaros pie mums atnāca viesi (parasti vieni un tie paši – Šostakovičs, Boriss Čaikovskis, Revols Buņins, Kogans, Kondrašins, Baršajs, Rostropovičs ar Višņevsku), viņi varēja ilgi apspriest kādu izdekušos vai neizdekušos koncertu. Tādēļ es atceros jaunas profesijas pārstāvja – kinorežisora Teodora Vulfoviča – parādīšanos šajā noslēgtajā vidē kā istu revolūciju. (Vulfovičs uzņēma filmu “Pēdējais sprīdis” ar tēva mūziku.)”

Tas gan nenozīmē, ka Veinberga dzīvē ārpus ģimenes un draugiem kā muzikāliem domubiedriem visas intereses būtu saistītas tikai ar radošo darbu – meitas atmiņās atzīmēta arī kaislība uz iepirkšanos, īpaši smalkiem apģērbiem. Turpat arī bieži klejotumi pa grāmatnīcām un antikvariātiem, meklējot retus izdevumus.

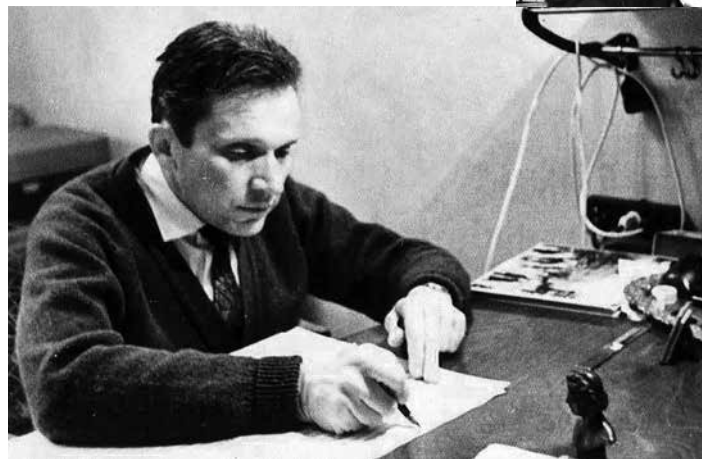
Tātad – var pieņemt, ka komponists gluži labi pārzinājis ne tikai kino (nu, vismaz Mihaila Kalatozova, Georgija Danelijas, Nadeždas Koševerovas, Ņikitas Kurihina, Aleksandra Gincburga jaunradi), bet arī literatūru.

No otras puses, komponista meita pieminējusi arī tēva daudzās fobijas, kas gluži labi saprotamas, ņemot vērā viņa dramatisko dzīves gājumu, un uz jautājumu par Mečislava Veinberga raksturu un attiecībām ar reliģiju atbildējusi šādi: “Tēvs nebija optimists; pie visiem traģiskajiem pavērsieniem viņa liktenī bija grūti saglabāt optimismu un pat ticību Dievam. Nē, viņš nebija reliģiozs. Viņš bija absolūti pašpietiekams cilvēks.” Un secinājums par viņa “absolūti savrupo iekšējo dzīvi”: “Šīs dzīves vadmotīvs bija holokausta tēma, ebreju un viņu pārdzīvoto traģēdiju tēma.”

Un acīmredzami, ka Veinberga personības raksturojums šeit lielās līnijās sasauca ar Šostakoviča psiholoģisko portretu; un nav arī pārsteigums, ka Veinbergs, pēc meitas un daudzu citu laikabiedru atmiņām, Šostakoviču dievināja. Starp citu, cieņa pret otra daiļra-



Ar Kirilu Kondrašinu un viņa sievu



di bija abpusēja, un Šostakovičs nevairījās teikt, ka tieši viņš mācījes no gados jaunākā kolēģa darbiem.

DAŽI DZĪVESGĀJUMA PUNKTI

Lai arī cik noslēgti būtu aizritējusi Mečislava Veinberga dzīve, pirms detalizētākas ielūkošanās komponista daiļradē vispārēja konteksta labad tomēr būtu vērts atzīmēt vairākus pieturas punktus viņa biogrāfijā.

Pirmais no tiem: 1933. gads. Ar šo gadskaitli atzīmēts hronoloģiski senākais opuss komponista darbu sarakstā – “Divas mazurkas” klavierēm. Tobrīd četrpadsmitgadīgais autors kopā ar vecākiem un citiem radniekiem dzīvo dzimtajā Varšavā; tajā gadā arī klasiķis Karols Šimanovskis uzsāk darbu pie “Divu mazurku” cikla, bet divdesmitgadīgais Vitolds Lutoslavskis iecer klavieresonāti. Jānis Mediņš Latvijā rada Trešo simfonisko svitu “Kurzeme”. 1933. gadā Vācijā pie varas nāk nacisti, un drīz vairs nekas nebūs tā, kā agrāk.

Otrais pieturas punkts: 1939. gads. Iepriekšminētais Jānis Mediņš raksta skaņu celiņu nākamajai latviešu lielfilmāi pēc “Lāčplēša” – “Zvejnieka dēlam”. Visi paredz, ka pēc šīs filmas Latvijas kinoindustrijā būs tikai jauni, vēl lielāki panākumi. Savukārt Mečislavs Veinbergs absolvē Varšavas konservatorijas klavieru klasi pie Juzefa Turčinska. Vēl pēc pāris mēnešiem sākas karš; bēgot no nacistiem, Veinbergs pāri Padomju Savienības robežai nokļūst Minskā. Tur viņu sagaida Vasilija Zolotarjova kompozīcijas klase. Savukārt Juzefam Turčinskim kara sākums pienāk Šveicē; tur viņš arī paliek visu atlikušo mūžu. 1939. gadā Pauls Hindemits raksta vijolkoncertu, bet Dariuss Mijo – pirmo no divpadsmit simfonijām.

Trešais pieturas punkts: 1943. gads. Sākums Mečislava Veinberga pirmajai laulībai ar Natāliju Vovsi-Mihoelsu; vēl pēc gada

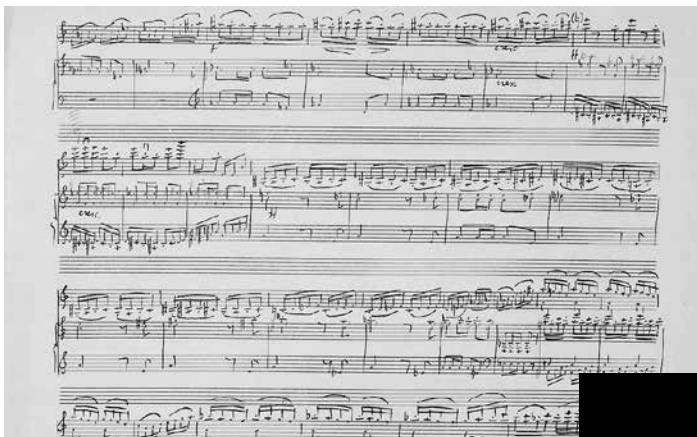
piedzims viņu meita. Tās vectēvs savukārt ir izcilais ebreju aktieris un režisors Solomons Mihoelss. Apkārt plosās Otrais pasaules karš, taču gan Veinbergs, gan Šostakovičs no Taškentas atgriežas Maskavā. Šostakovičs togad rada Astoto simfoniju, bet Veinbergs – Pirmo sonāti vijolei un klavierēm. Savukārt Sergejs Prokofjevs – flautas sonāti, kuru tūlīt pat pārraksta arī kā Otro sonāti vijolei un klavierēm. 1943. gadā Bruno Skulte vada Jāņa Ivanova Ceturtās simfonijas “Atlantida” pirmatskaņojumu, bet Džons Keidžs, pievērsies sagatavotajām klavierēm, komponē virkni opusu, kurus pārtver horeogrāfi Pērla Praimesa, Hanja Holma un Mērss Kaningems.

Ceturtais pieturas punkts: 1953. gads. Solomons Mihoelss pēc Staļina rīkojuma noslepka vots jau pirms pieciem gadiem, bet Veinbergu padomju kultūras nomenklatūra, cik vien iespējams, norobežo no oficiālas atzinības vēl gadiem ilgi pēc visām kosmopolītisma un antisemitisma kampaņām. 13. janvārī ar “Pravdas” ievadrakstu “Neģēlīgi spiegi un slepkavas medicīnas profesoru maskās” sākas Staļina pēdējais lielais noziegums – safabricētā “ārstu lieta”. Daudzi no arestētajiem ārstiem ir ebreji ar Veinberga sievas

radnieku Mironu Vovsi priekšgalā. Februārī apcietina arī Veinbergu. Šostakovičs un Nikolajs Peiko nosūta Lavrentijam Berijam vēstuli ar lūgumu par atbrīvošanu, taču iznākums nāk no negaidītas puses. 5. martā Staļins mirst, un tūlīt pēc tam Berija pavēl “ārstu lietu” slēgt un apcietinātos atbrīvot. Viņu pašu gan tas neglāb – pēc pāris mēnešiem triumfālas varas Hruščovs un viņa piekritēji Beriju arestē. 23. decembrī viņu notiesā par “dzimtenes nodevību un spiegošanu” un nošauj. Tobrīd Veinbergs ir pabeidzis darbu pie “Fantāzijas” čellam un orķestrim. Eitors Vila-Lobušs – Otro čella koncertu, bet Tāivaldis Ķeniņš – *Scherzo concertante*.

Piektais pieturas punkts: 1963. gads. Atentātā nogalina ASV prezidentu Kenediju. Drīzumā Vistans Hjū Odens raksta “Elēģiju Džonam Ficdzeraldam Kenedijam”, bet Igors Stravinskis to ietērpj skaņās dodekafonā partitūrā balsij un trim klarinetēm. Mečislavs Veinbergs savukārt pabeidz Sesto simfoniju ar ebreju dzejnieku vārdiem zēnu korim un orķestrim, kam uzreiz seko Devītais stīgu kvartets. Rit pēdējais Hruščova valdīšanas gads, un tālu vairs nav padomju ebreju izceļošana uz Izraēlu, kas skars arī Veinberga sievu un meitu. Bendžamins Britens Mstislavam Rostropovičam un Maskavas filharmonijas orķestrim raksta čella simfoniju, savukārt Marģeri Zariņu viena gada laikā iedvesmo gan Jevgeņija Jevtušenko dzeja (“Četru dziesmu” cikls), gan sengrieķu poēzija (*Carmina antica*), gan aizgājušo gadsimtu franču meistari (“Partita baroka stīlā”), gan arī japāņu klasiķis Macuo Basjo (“Četras japāņu miniatūras”).

Sestais pieturas punkts: 1970. gads. Sākums Mečislava Veinberga otrajai laulībai ar Olgu Rahaļsku; arī šajā ģimenē piedzimst meita – Anna Veinberga. Šis ir gads, kad komponists pabeidz savu otro operu – “Madonna un zaldāts”, kas arī ir pirmā, ko viņš redz uzvestu uz skatuves. Tas notiek 1975. gadā Ļeņingradas Mazajā operas teātrī, bet gadu iepriekš koncertuzvedumu Maskavā piedzīvo Veinberga opera “D’Artanjana mīla”. Šajā desmitgadē Veinbergs kā operkomponists ir sevišķi aktīvs – turpat Ļeņingradā 1975. gadā iestudē arī viencēlienu “Apsveicam!” (tam libreta pamatā Šoloma Aleihema luga jidišā), tūlīt pat top arī otrs viencēliens – “Lēdija Magnēzija” (pēc Džordža Bernarda Šova komēdijas), taču tam gan jāgaida pirmizrāde trīsdesmit četrus gadus, bet 1980. gadā, Nikolaja Gogoļa stāsta iedvesmots, Mečislavs Veinbergs rada operu “Portrets”. Trīs gadus vēlāk to repertuārā iekļauj Leoša Janāčeka Brno opera. 1970. gadā mūžs noslēdzas Berndam Aloizam Cimmermanim, kura operas “Zaldāti” pirmizrāde pirms pieciem gadiem notikusi Ķelnē. Gundaris Pone 70. gados iesāk un tā arī nekad nepabeidz operu “Roza Luksemburga”, bet Paulam Dambim pēc 1970. gadā radītās operas “Spārni” dzimst ideja par joprojām neuzvesto operu “Karalis Līrs”.



lirimā un psiholoģiskajā kontemplācijā saklausāma gara tuvība ar Nikolaja Mjaskovska mākslu (arī šoreiz jāpiemin abu komponistu abpusējā savstarpējā cieņa). Un, līdzīgi kā daudzos Šostakoviča, Prokofjeva, Mjaskovska, Šnitkes daiļrades piemēros, arī uz Veinberga darbiem attiecināms jēdziens 'metamūzika', kur partitūrās ietvertā skaņu pasaule reflektē pati par sevi, vienlaikus norādot uz dziļākām likumsakarībām sabiedrības uzbūvē, laikmeta gara izpausmē un cilvēka iekšējā pasaulē, cilvēka liktenī. No šī skatpunkta Veinberga mūzika, bez šaubām, sasaucas arī ar Gaļinas Ustoļskas, Sofijas Gubaiduļinas, Edisona Deņisova, Valentīna Silvestrova jaunradi.

KOMPONISTA ĪSTĀ STIHIJA IR TĪRĀ INSTRUMENTĀLĀ MŪZIKA, TIEŠI TUR VIŅŠ JŪTAS VISBRĪVĀK UN DABISKĀK

Septītais pieturas punkts: 1984. gads. Mirst Jurijs Andropovs, Padomju Savienības vadība uz neilgu laiku pāriet Konstantīna Čerņenko rokās, bet valsts turpina planēt politiskā un ekonomiskā bezdibienī. Mūžībā aizgājuši arī izcilie vijolnieki un Veinberga mūzikas pirmatskaņotāji Dāvids Oistrahs un Leonīds Kogans, pēdējo dzīves gadu vada Emīls Gilelss, bet Mstislavs Rostropovičs un Rūdolfis Baršajs ir prom. Tomēr Veinbergs vēl var rēķināties ar Pāvelu Koganu, Daņiilu Šafraņu un Genādiju Roždestvenski, arī ar Borodina kvartetu, un 1984. gadā noslēdzas darbs pie viņa Septiņpadsmitās simfonijas. Togad Olivjē Mesiāns aizsāk savu pēdējo lielo ērģeļdarbu – ciklu "Svētā sakramenta grāmata", otrpus dzelzs priekšsarga Alfrēds Šnitke komponē "Trīs garīgas himnas", bet Pēteris Vaska – ērģelniekam Tālvāldim Deksnim paredzēto *Cantus ad pacem*.

Astotais pieturas punkts: 1995. gads. Maskavā nošauj Vladislavu Līstjevu, un vēlāk daudzi šo tā arī nekad neatklāto žurnālista slepkavību uzskata par pirmo pagrieziena punktu haosā slīgstošās Krievijas valsts kursa nomaiņā no mēģinājuma ieviest funkcionējošu demokrātiju uz korumpētu diktatūru. Mečislavs Veinbergs tobrīd ir smagi slim un pārtraucis darbu pie savas pēdējās, Divdesmit otrās simfonijas. Ar 154. opusu numurēto partitūru 2003. gadā orķestrē Kirils Umanskis. 1998. gadā pēc Alfrēda Šnitkes aiziešanas mūžībā paliek nepabeigta komponista Devītā simfonija. Togad mūžs noslēdzas arī Georgijam Sviridovam, bet gadu iepriekš – Svjatoslavam Rihteram. 1995. gadā Karlheincs Štokhauzens panāk pirmatskaņojumu "Helikopteru stīgu kvartetam" – vienam no slavenākajiem numuriem monumentālajā septiņu operu ciklā "Gaisma", bet Romualds Kalsons raksta noslēdzošās ainas operai "Pazudušais dēls".

MŪZIKA AR CILVĒKA BALSĪ

Mūzikas zinātnieki un atskaņotāj-mākslinieki daudzkārt uzsveruši Mečislava Veinberga daiļrades būtiskākās kvalitātes – skaņuraksta vēstījuma intensitāti un dziļumu, bagātīgu emocionālo diapazonu, formas klasisku skaidrību un precizitāti, kolorīta melodiskuma klātbūtni, spriegus un aktīvus koncertiskuma elementus, niansētus un daudzveidīgus instrumentācijas principus. Liela daļa no šiem rakursiem sakrīt ar Dmitrija Šostakoviča mūziku, taču uzreiz arī atšķirība – ja Šostakoviča atainotie tēli regulāri maina izgaismojumu, kļūstot groteski, satīriski, sarkastiski, tad Veinberga daiļradei šādas raksturiezīmes nepiemīt – viņš parasti saglabā vienlīdz nopietnu un objektīvi viengabalainu skatījumu, dejas motīvus izmantojot kā līdzekli konkrēta laikmeta un vides atspoguļojumam, bet noskaņu kontrastus – kā nepieciešamu parametru viena māksliniecišķā modeļa pilnvērtīgai atklāšanai. Veinbergam svešāka ir arī atklāta patētika, tieši un nepārprotami žesti, un šai ziņā viņa mūzikas noslēgtajā un enigmātiskajā



Un vēl viena atšķirība – ja Šostakoviča radošā redzesloka centrā regulāri nonāk totalitārais režīms kā tāds vai arī tā specifiski komunistiskās izpausmes, tad Veinbergs, kā jau minēts, koncentrējas uz holokausta tēmu, uz ebreju traģēdijas tēmu. Tas tad arī raksturo divus gan Rietumos, gan Krievijā īpaši izceltus Veinberga darbus – operu "Pasažiere" un Divdesmit pirmo simfoniju "Kadišs", kam droši var pievienot arī trešo darbu – Rekviēmu.

Vienlaikus jāteic, ka gan operā "Pasažiere", gan Divdesmit pirmajā simfonijā vienlīdz izpaužas Veinberga ebrejiskā un poliskā identitāte. "Pasažieres" librets balstīts uz Zofijas Posmišas autobiogrāfisko radiodramu (un vēlāk romānu, kas tulkots arī latviski), kur traģiskie notikumi parādīti no polietes skatpunkta, taču daudz-nacionālajā tēlu struktūrā pastāvīgi klātesošs ir ebreju genocīda motīvs, kas, protams, neizslēdz arī interpretāciju, kura norāda uz padomju gulaga noietnēm tajā pašā laikā. Līdzīgi ar Divdesmit pirmo simfoniju "Kadišs". 1999. gadā izdotā "Ideju vārdnīca" sniedz definīciju: "kadišs ir ebreju lūgšana, kurā parasti sava mirušā tēva vai mātes vārdā Dievu lūdz un slavē sērojošie bērni, lai gan ne nāve, ne sēras tajā nav pieminētas". 1991. gadā komponēto simfoniju Veinbergs veltījis Varšavas geto upuriem, un finālā tur arī skan soprāna dziedājums bez vārdiem; koncertrepertuārs liecina, ka Polijā šo simfoniju uztver kā savas vēstures un kultūras sastāvdaļu.

Turpretī Rekviēmu Mečislavs Veinbergs rakstījis kā iepriekšējo opusu pirms operas "Pasažiere", finālā taktssvītras velkot 1967. gadā – tā saturs, kur dramatiski kāpinājumi mijas ar kontemplāciju, bet traģika – ar izlīdzinājumu, ietverts metaforiskā veidolā un piecu autoru dzejas lasījumā. Šīs vārsmas radījuši Dmitrijs Kedrins



Ar Dāvidu Oistrahu, Gaļinu Višņevsku un Mstislavu Rostropoviču

(pirmā daļa “Maize un dzelzs”), Federiko Garsija Lorka (otrā daļa “Un pēc tam...” un piektā daļa “Cilvēki gāja...”), Sāra Tisdeila (trešā daļa “Maigs lietus vēl līs”), Munetoši Fukagava (ceturtnā daļa “Hirosimas piecirdnes”) un Mihails Dudins (sestā daļa “Iesējiet sēklu”). “Labirinti, ko veido laiks, pārvēršas pišļos. / (Paliek vienīgi tuksnesis.) / Sirds, alku avots, pārvēršas pišļos. / (Paliek vienīgi tuksnesis.) / Rītausmas maldi un skūpstī pārvēršas pišļos. / (Paliek vienīgi tuksnesis. Viļņots tuksnesis.” Tā Knuta Skujenieka balsi vēsta Federiko Garsija Lorka, bet Sāra Tisdeila dzejoli, ko komponējis arī Ēriks Ešenvalds, stāsta par pasaules pastorālo skaistumu, kas eksistēs arī tad, kad cilvēki viens otru būs iznīcinājuši.

Domu par to, ka 1968. gadā Padomju Savienībā varētu uzvest operu, kuras darbība notiek Aušvicā, uzņēma kā pārāk bīstamu. Tā nu “Pasažiere” pirmizrādi sagaidīja 2010. gadā Brēģencas festivālā, kas sekoja Maskavas koncertuzvedumam četrus gadus iepriekš. Arī Veinberga Rekvīemu pirmatskaņoja tikai ilgāku laiku pēc komponista nāves, kad 2009. gadā Liverpūlē pie diriģenta pulsts stājās Tomass Zanderlings. Turpat jāteic, ka acimredzami diriģenta Kurta Zanderlinga simpātijas pret Mečislava Veinberga mākslu ir pārgājušas arī uz viņa dēlu – tieši Tomass Zanderlings 2013. gadā Mannheimā diriģēja pirmizrādi vēl vienam komponista dzīves laikā tā arī neatskaņotam lieldarbam muzikālā teātra žanrā – operai “Idiots”. To Veinbergs pabeidza 1986. gadā un veltīja Dmitrija Šostakoviča piemiņai. Librets pēc Fjodora Dostojevskas romāna, attiecīgi grandiozs apjoms (četri cēlieni) un modernisma garā nospriegots skaņuraksts, kur tembru, vadmotīvu, emocionālo nostādņu pretstatos un savijumos līdzās vokālajām partijām vienlīdz būtiska loma orķestra instrumentiem, bet solistu dziedājumi vēl vairāk nekā operā “Pasažiere” tuvināti Mursorgska un Dargomižskas darbos rodamajām runas intonācijām. Un, tā kā ieraksta klausīšanās laikā katrs var uzburt iztēlē savu inscenējuma versiju,



Ar Dmitriju Šostakoviču un Dāvidu Oistrahū



Ar meitu Annu

man personiski tā saistījās ar Vladislava Nastavševa iestudējumu Nacionālā teātra Jaunajā zālē, atsaucot atmiņā Artūru Krūzkopu, Ditu Lūriņu, Kasparu Dumburu un Madaru Botmani kā kņazu Miškinu, Nastasju Filipovnu, Rogožinu un Aglaju. Tātad – nebūt ne sliktākā asociāciju virkne.

INSTRUMENTĀLĀ MŪZIKA

Iepazīstot Veinberga daiļradi, jāsecina tomēr, ka komponista istā stihija ir tirā instrumentālā mūzika, tieši tur viņš jūtas visbrīvāk un dabiskāk. Un šeit nav it nekādas starpības, vai partitūra rakstīta lielam simfoniskam orķestrim vai vienam soloinstrumentam – komponista iztēle un profesionālā meistarība visur darbojas teicami. Jādoma, ka darbs pie pilna ieskaņojuma vai koncertcikla visām Veinberga 22 simfonijām vēl priekšā gan interpretiem, gan klausītājiem, tomēr jau tagad orķestri un diriģenti ir pievērsuši pietiekami lielu uzmanību Veinberga radošajam mantojumam, lai varētu gūt

priekšstatu par viņa daiļrades evolūciju, kas simfonijas žanrā sākās ar 1942. gadu un turpinājās līdz pat komponista dzīves finālam.

Par atkritieniem kvalitātes ziņā šeit runāt isti nevar – arī Pirmās simfonijas visnotaļ klasiskais četrdaļu cikls vērtējams kā gana nopietns opuss, kas rakstīts ar pārliecību un iedvesmu – , tādēļ grūti norādīt uz kādu no redzamākajām virsotnēm 22 partitūru vidū. Protams, ja vien par tādu neuzskata iepriekšraksturoto Divdesmit pirmo simfoniju “Kadišs”, taču tikpat labi par Veinberga jaunrades augstāko pakāpienu var uzlūkot viņa pēdējo simfoniju – lai arī kādas tur būtu proporcijas starp Kirila Umanska un paša Veinberga veikumu, Divdesmit otrās simfonijas oriģinalitāte un izteiksmes dziļums nūdien uzrunā nešaubīgi.

Viens ir skaidrs – Veinberga mūzikas būtiskākie raksturlielumi spoži izpaužas viņa Divpadsmitajā, Sešpadsmitajā, Divdesmitajā simfonijā. Pirmkārt, tie ir personiski darbi (arī Divpadsmitā simfonija veltīta Dmitrija Šostakoviča piemiņai), otrkārt, skaņuraksta dramatiskajam vēstījumam un daudzējādā ziņā traģiskajai koncepcijai autors spējis piešķirt gan tematisma un kompozicionālo skatpunktu daudzveidīgumu, gan arī plašu metaforisku vispārinājumu, kas ir uzskatāms piemērs tai mūzikas sfērai, ar kuru komponists paūž nozīmīgas patiesības par savu laikmetu un sabiedrību, vienlaikus ielūkojoties nākotnē.

Skaidrs arī tas, ka pie Veinberga skaņdarbu labākās daļas tieši tāpat pieder viņa Četrpadsmitā simfonija, kur savukārt krāšņi reprezentējas komponista muzikālās personības gaišākā puse, liekot atcerēties Veinberga daiļrades pētnieku atziņu, ka savu instrumentālo opusu rotaļīgajos, ironiskajos, aizrautīgajos tēlos viņš brīvi izmantojis poliskas, armēniskas, ebrejiskas vai vienkārši austrumnieciskas intonācijas.

Un tad ir to Veinberga simfonisko opusu grupa, no kuriem vismaz daļu Latvijas publikai bijusi iespēja iepazīt *Kremerata Baltica* koncertos. Un arī šeit no Otrās simfonijas (1946. gads) caur Otro simfonietu (1960. gads) uz komponista dzīves pēdējā desmitgadē rakstītajām četrām kamersimfonijām rit muzikālās evolūcijas process aizvien drošākas mākslinieciskās individualizācijas virzienā, kur kā būtisks pieturas punkts katrā ziņā jānosauc arī Desmitā simfonija. Ja autora izvēlētais žanrs radniecīgs kamersimfonijai, tad turpat tuvumā ir arī baroks caur 20. gadsimta komponista īstenotā koncertiskuma, teatralitātes un psiholoģiskās daudznozīmības prizmu. Tādēļ arī visai ticami, ka 1968. gadā rakstītā Veinberga Desmitā simfonija varētu būt viens no tiem darbiem, kas iedvesmojis Alfrēda Šnitkes 70.–80. gadu *concerto grosso*.

Jāpiebilst, ka Veinberga lielās dramatiskās simfonijas zināmā mērā sasauca ar Jāņa Ivanova muzikālo domāšanu un skaņdarbu emocionālo pasauli, savukārt, piemēram, Četrpadsmitā simfonija liek pēkšņi definēt atziņu, ka Veinberga mūzikas dinamizēto un kolorīto tēlu gara radnieks ir Romualds Kalsons.

Profesionāli slavē Veinberga vijolkoncertu (vēl viena paralēle ar Kalsona daiļrades novērtējumu). Viņi spēlē abus Veinberga koncertus flautai un orķestrim, koncertu trompetei un orķestrim, koncertu klarnetei un stīgu orķestrim. Tomēr divi šī žanra opusi droši liekami līdzās Veinberga labākajām simfonijām – 1948. gadā komponētais čella koncerts un piecus gadus vēlāk radītā “Fantāzija” čellam un orķestrim. Čella koncertu spēlējuši visizcilākie interpreti, tostarp Mstislavs Rostropovičs un Sola Gabeta, arī “Fantāzija” pastāvīgi atradusies mūziķu uzmanības centrā, un pelnīti – ja kādu biedē Veinberga daiļrades monumentālās dimensijas, tad šajos divos opusos viņš lakoniskākā apjomā var iepazīt labāko, kas Veinberga mūzikā ir – noslīpētu kompozicionālu līdzsvarojumu visos formās un instrumentācijas aspektos, intonativu trāpīgumu un bagātīgu emocionālo kontrastu gammu.

Veinberga simfoniskajās partitūrās līdzās pilnvērtīgam stīgu instrumentu izmantojumam (tostarp izvērstām kontrabasa solo-



Grūti paiet garām arī kaut vai tikai vienam Veinberga klaviermūzikas piemēram, un par 1956. gadā komponēto Piekto sonāti jāteic, ka šis trijdaļu cikls gandrīz pusstundas garumā aiz mērķtiecīgi veidota tematiskā materiāla izklāsta slēpj eksistenciālas dzīles un personiskas skumjas.

KINOMŪZIKA

Visbeidzot, jau tāpat ierobežotais priekšstats par Mečislava Veinberga daiļradi būtu vēl nepilnīgāks, ja nepieminētu viņa radīto mūziku kinofilmām. Kā minēts iepriekš, kino bija viena no tām nedaudzajām saitēm, kas Veinbergu no viņa komponista darbistabas vienoja ar ārpasauli, un arī šajā žanrā viņš rakstījis daudz. Skaņu celiņi komponēti pasaku filmām un kara drāmām, piedzīvojumu un fantastikas žanra darbiem, un šī padomju kinorežisoru veikuma vidū īpaši izceļas divas kinolentes. Pirmā no tām – 1957. gada filma “Lido dzērves”, kas pēc iepriekšējo gadu gaitā padomju kino redzāmajiem vēstures un emociju viltojumiem pēkšņi pievērsa vispārēju uzmanību ar traģiskā stāsta patiesumu. Mihails Kalatozovs Kannās saņēma “Zelta palmas zaru”, filma kļuva par kinoklasikas vienību, bet Mečislavs Veinbergs tikai nostiprināja savu profesionāļa reputāciju. Turpretī otrā – Georgija Danelijas 1975. gada filma “Afoņa” (liriska drāma? satīriskā drāma? romantiska komēdija? traģikomēdija? katrs var piemeklēt žanru pēc savas tā brīža izjūtas), kurā trāpīgs laikmeta vērojums apvienots ar poētiskām niansēm.

Kā zināms, pēc mēmā kino perioda par kinomākslas augstāko mērķi un piepildījumu kļuvis animācijas žanrs. Un arī šeit Mečislavs Veinbergs bijis līdzdalīgs – skatoties trīsdesmit piecu gadu periodā radītās animācijas filmas ar viņa mūziku, atkal var pārliecināties par šajā laika posmā veikto māksliniecisko evolūciju – no naivām alegorijām līdz dramatiskiem un daudznozīmīgiem simboliem, no reālistiska tēlojuma līdz individualizētam autorstilam. Strādāts kopā ar Ivanu Ivanovu-Vano (pilnmetrāžas filma “Divpadsmit mēneši”), Aleksandru Ivanovu, Ļevu Miļčinu un citiem, taču

partijām) jūtams, cik ļoti viņam patīk klarnetes un flautas tembrī. Cik labprāt viņš liek ieskanēties gan trompešu spēlei, gan visai metāla pūšaminstrumentu grupai. Un kur nu vēl plašs un izteismīgs sitaminstrumentu diapazons – gan tembrālā, gan semantiskā ziņā, kas atkal atgādina par Šostakoviča mākslu un 20. gadsimta mūzikas metafizisko piepildījumu.

Tomēr paliek iespaids, ka tas viss vienalga nav salīdzināms ar Veinberga mīlestību pret čellu. Abi koncertžanra darbi jau pieminēti; klāt vēl nāk divas sonātes čellam un klavierēm, četras sonātes čellam solo un “24 prelūdijas”, kas arī rakstītas vienīgi čellam. Iespējams, ka altisti pret šādu izcēlumu iebildīs – jo ir jau arī četras Veinberga sonātes altam solo un trio flautai, altam un arfai. Iespējams, ka protestēs arī kontrabasisti – jo Veinbergs (kas nebūt nepārsteidz) 1971. gadā radījis sonāti kontrabasam solo. Turpretī vijolnieki atgādinās, ka Veinberga sonātes vijolei un klavierēm ir veselas sešas. Lai kā arī būtu, 1968. gadā komponētais “24 prelūdiju” cikls uzrunā ar īpašu muzikālās domas intensitāti, introspekciju un enerģētiku, ar īpašu čellam veltītā skaņuraksta skaistumu, kontrastu zīmējumu un noskaņu daudzveidīgumu. Tiek atsaukts atmiņā Bahs, citēts Šostakovičs un radīta pārliecība, ka līdzās Britena svītām čellam solo Veinberga “24 prelūdijas” pieder pie vērtīgākajiem opusiem, kas 20. gadsimtā šim instrumentam rakstīti.

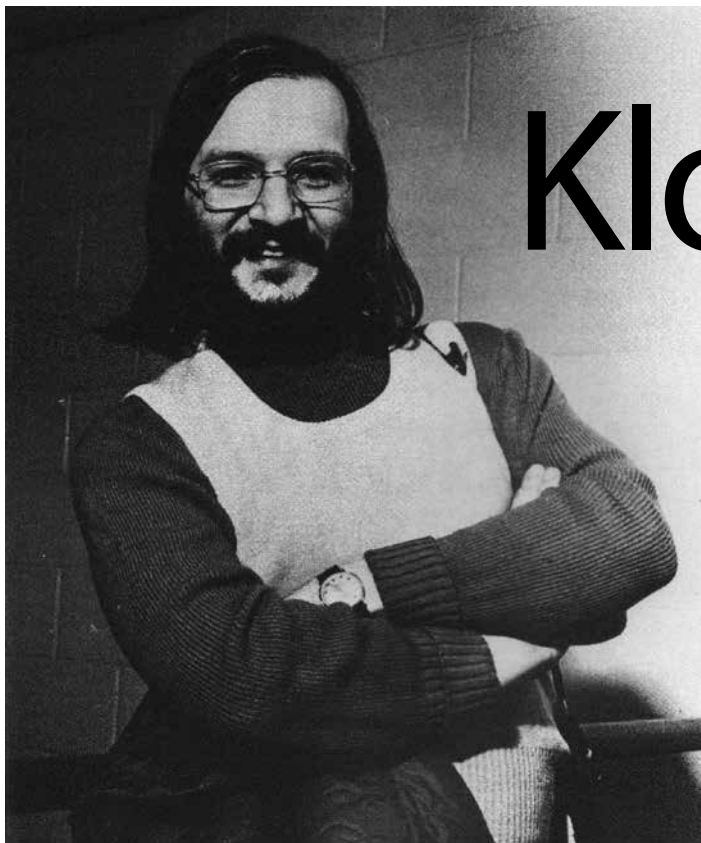
Grūti paiet garām Veinberga 17 stīgu kvartetiem, no kuriem jāpiemin kaut vai tikai Piektais – 1945. gadā rakstītais opuss, kas spilgti ataino laikmeta noskaņas. Piecdaļu ciklu veido “Melodija”, “Humoreska”, “Skerco”, “Improvizācija” un “Serenāde”, taču “Humoreskā” nav nekā komiska, un arī “Serenādē” lirisku aizrautību saklausīt nevar – eļģiskas noskaņas mijas ar melanholiskām, bet psiholoģiskā koncentrācija daudzkārt izvērsās atklāti dramatiskā spriegumā.

KINO BIJA VIENA NO TĀM NEDAUDZAJĀM SAITĒM, KAS VEINBERGU NO VIŅA KOMPONISTA DARBISTABAS VIENOJA AR ĀRPASAULI

augstākās virsotnes sasniegtas sadarbībā ar Fjodoru Hitruku. To vidū – “Bonifācija brīvdienas” un triloģija par Vinniju Pūku, kur radošās domas precizitāte, fantāzija un humora izjūta acīmredzami bijusi nepieciešama arī komponistam.

Marša tēmu no animācijas filmas “Bonifācija brīvdienas” atpazīst pat tie, kuriem Mečislava Veinberga un Fjodora Hitruka vārdi citādi ir pilnīgi sveši. Taču Veinberga mūzikai veltītie *Kremerata Baltica* koncerti ar to nebūt nesākas un nebeidzas, tādēļ būtu vērts uz komponista daiļradi palūkoties ar plašāku redzesloku.

Skaidrs, ka Latvijā, neraugoties uz visām mākslinieciskajām un uztveres grūtībām, kādreiz derētu saņemties iestudēt operas “Pasažiere” un “Idiots”. Lai gan šķiet, ka ar Pulenka “Karmelišu dialogiem” traģēdiju limits Latvijas Nacionālajā operā būs izsmelts uz ilgāku laiku, vienmēr jau var notikt negaidīti pavērsieni. Skaidrs, ka derētu kaut reizi atskaņot Divdesmit pirmo simfoniju un citus lieldarbus. Ar pārējo Veinberga daiļrades daļu ir nedaudz vienkāršāk, un drošs pirmais solis šeit būtu komponista skaņdarbi čellam, kur pagaidām var tikai iztēloties Guntas Ābeles un Margaritas Balanas, Martas Sudrabas un Kristīnes Blaumanes, Ivara Bezprozanova un Ērika Kiršfelda veidotās interpretācijas. Protams, ar skatu ideālā nākotnē, kur pelnīto vietu beidzot gūtu arī Gaļina Ustvoļska, Edisons Deņisovs, Gavriils Popovs, Jeļena Firsova un citi meistari. 🌟



Klods Vivjē.

AITĀDAS KAŽOCIŅŠ

Juris Āzers

“Klods Vivjē? Visā koncertā vienīgi Vivjē mūzika? Wer ist er?!” – apmēram tā es nodomāju, ieraugot saņemto e-pastu par kādu no gaidāmajiem koncertiem ar laikmetīgās mūzikas ansambli *United Berlin*, *Vocalconsort Berlin* un diriģentu Vladimīru Jurovski.

Nenoliedzams koncerta centrs bija *Hierophany. Hieros* – no grieķu valodas – svēts, garīgs, *phanien* – atklāt, izcelt gaismā. Tieši šo divu vārdu saliktenis veido Kloda Vivjē (*Claude Vivier*) 1970. gadā (22 gadu vecumā) rakstīto un 1971. rediģēto darbu soprānam un pūšaminstrumentu ansamblim – svētā manifestācija (*manifestation of the sacred*). Darbs – tas, domāju, būtu pārāk vienkārši teikts – vairāk rituāls. Rituāls, kas kā gandrīz ikkatra Vivjē partitūra ir kvadrants no komponista autobiogrāfiskās kartes, daļa viņa paša. Ne ego daļa, bet gan no tā, kas ir bijis pirms mums, nāks pēc mums, daļa no tā, ko īsti neviens toreiz nesaprata ne Kvebekā, ne Monreālā, ne Vivjē tik ļoti dievinātajā Štokhauzena stūrētajā Darmštatē, kuras ikgadējiem laikmetīgās klasiskās mūzikas vasaras kursiem šis rituāls rakstīts atrādišanai.

Neviens nepiederošs, nekur un visur esošs, ne īsti spektrālists, ne pilnīgs modernists; starp Parīzi, Kvebeku, Monreālu, Ķelni dzīvojošs bārenis, savdabis, homoseksuālis un turklāt, kā daudzi laikabiedri un draugi atminas, aitādas kažociņa un specifiska, nāsis cērtoša aroma īpašnieks.

Vivjē rakstītais vienmēr it kā lidojis gaisā. Tāpat kā Vivjē pats, arī viņa mūzika ir pārļāicīga un nevienā kategorijā neievietojama. Varbūt tā rakstīta nākotnei – tuvākai, bet visdrīzāk tālākai. Pats atzinis: “Es vēlos, lai māksla ir svētais akts, rituāls, spēku atklāsme”.

DZĪVES SĀKUMS

Klods piedzima 1948. gada 14. aprīlī Monreālā. Par viņa vecāku bioloģisko izcelsmi mums nav zināms itin nekas. Ir tikai dažādi paša minējumi un fantāzijas augļi par to, kas viņi varētu būt bijuši. Uzreiz pēc dzemdībām zēns nonāca bērnu namā, kur pavadīja nepilnus trīs dzīves pirmos gadus. Klods, vienkārši Klods.

1950. gada Ziemassvētku laikā Armāns un Žanna Vivjē kopā ar saviem bērniem – astoņpadsmitgadīgo dēlu Marselu un septiņ-

Plus. pour "Marco polo."
 (A) Lonely Child.
 L'enfance de M.P. - solitaire
 Shiang un premier regard sur l'existence
 Bonheur chanson d'amour de la
 Petite chinoise.
 Wobist du lict
 Serai. en t'jus la guerre pour
 les hommes.
 (B) Prologue pour un Marco polo.
 testament de Polo -
 Vision de Zipangu
 Samur kande
 une dernière vision d'une
 mille de siècle
 "Nous sommes un Rêve de Zipangu
 l'Amérique est un rêve -
 Nous sommes le rêve de Marco polo."

padsmīt gadu veco meitu Žizeli – ieradās bērnamā. Ģimene bija zaudējusi trīs mēnešus vecu meitu. Žanna vadīja dzīvi kā mājsaimniece, un šis pārdzīvojums kļuva šķietami nepanesams mājokļa četrās sienās, tādēļ pēc ārsta ieteikuma tika lemts par bērna adopciju. Tā Klods kļuva par Vivjē.

Jaunā ģimene nebija idilliska, Klods netika īsti pieņemts, un viņa jaunā māte jutās vilusies savā izvēlē un zēnā. Par tuvāko ģimenes locekli Klodam kļuva audzumāsa Žizele, kura zēnu atceras vienmēr smaidīgu, apburošu un labā garastāvoklī. Viņš ienāda strīdus, paceltu balsi; Klods bija ārkārtīgi maigs, it kā nepiederēja šai pasaulei, bet gan savai. “Viņš bija brālis, ko vienmēr esmu gribējis”, tā Žizele.

Īstas mātes neesamība un atraidījums Klodā atstāja neaizpildāmas ilgas un emocionālu tukšumu mūža garumā. Tā vienmēr bija apspriesta tēma gan draugu, paziņu lokā (un par to Klods nekad nekautrējās runāt), gan arī viņa mūzikā. Skaņdarbi *Journal* (četrām solobalsim, korim un sitaminstrumentālistam) un viena no zināmākajām Vivjē kompozīcijām *Lonely Child* (soprānam un kamerorķestrim) atklāj mums šo komponista tā arī nekad nesadzījušo brūci.

Lonely Child – gara vientulības dziesma

Ak, skaistais gaismas bērns

Guli, guli, guli

Guli

Sapņi nāks

Saldās fejas ar tevi dejas, tu brīnišķais

Fejas un elfi tevi svinēs

Jautrā farandola saindēs tevi

Draugs

Guli, mans bērns

Teksts – Klods Vivjē

STUDIJAS MONREĀLĀ

1967. gadā Klods Vivjē uzsāka kompozīcijas studijas Monreālas Mūzikas konservatorijā (*Conservatoire de musique Montreal*). Pēc nesekmīgiem vecāku mēģinājumiem pievērst audzudēlu garīdzniecībai, skolojot Klodu kristīgās skolās, konservatorijā Vivjē beidzot jutās kaut cik atradies. Nevarētu teikt, ka ar ārkārtīgi labām teorētiskajām priekšzināšanām, toties ar milzīgu vēlmi un pārcilvēcīgu interesi par mūziku. Līdz tam bija jau sarakstīti daži darbi ērģelēm – instrumentam, kas viņu tolaik ārkārtīgi uzrunāja. Puspašmācības un dažu privātstundu līmeni Vivjē spēlēja arī klavieres.

Nonākot Žila Tramblē (*Tremblay*) kompozīcijas klasē, Vivjē tika atvērta durvis uz Eiropu – toreizējo modernās mūzikas laboratoriju, kurā aktīvi darbojās tādas personības kā Štokhauzens, Ligeti, Bulēzs, Nono, Kāgels un citi. Pats Tramblē bija skolojies pie Olivjē Mesiāna un arī Štokhauzena vasaras kursos Darmštātē, kuros liels uzsvars tika likts uz elektroakustisko mūziku.

Šie dažādie faktori un svaigais gaiss, kas caurvēja formā spiedās pa pusparvērto vēdlodziņu, vēdinot tālaika salīdzinoši iekonservēto un sasmakušo Kanādas mūzikas dzīvi, bija Kloda kompass, meklējot savu balsi partitūrā.

Vivjē mācījās runāt jaunā valodā – valodā, kas piederēja tikai viņam pašam. Pirmais plašākai publikai atskaņotais jaunā studenta darbs bija *Quatuor en deux mouvements*, kas, pēc Tramblē domām, nebija pārāk labskanīgs, bet Klods šim opusam ļoti ticējis. Kvartets, kas līdz mūsdienām saglabājies tikai daļēji, bijis *quasi* ekspresionisma idioma, kurā jūtams mēģinājums burtot modernās mūzikas valodā.

Tramblē atceras Vivjē: “Viņš bija apdāvināts ar fantastisku ziņkāri un dedzīgu vēlmi saprast. Tas dažkārt varēja būt ļoti nogurdinoši, jo Klods pēc lekcijām mēdza man sekot pa konservatorijas koridoriem un uzdot dažādus jautājumus. Bieži viņš bija nepanesams, būdams kopā ar citiem studentiem. Es vadīju lekcijas, kas parasti beidzās vienos pēcpusdienā. Precīzi divpadsmitos Klods ārkārtīgi lēnām atrasisija līdzīgu paņemto pusdienu saini un sāka ēst; citi studenti no aizkaitinājuma viņu apsauktu, bet, neskatoties ne uz ko, Vivjē vienmēr bija visu milēts.”

Valters Budro (*Boudreau*), tuvs draugs un studiju biedrs: “Vivjē bija skaļš un varēja būt nepatīkams. Domāju, viņš bija nelaimīgs sava ārējā izskata un nelabi smakojošo pēdu dēļ. Viņš bija kā klauns, bet tie bieži ir visskumjākie.” Ari Budro, tāpat kā Tramblē atminas – lai cik nepanesams Vivjē būtu licies, nemilēt viņu bijis neiespējami.

1970. gadā Klods Vivjē ar izcilību kompozīcijā un mūzikas analizē (*Grand Prix*) absolvēja Monreālas Mūzikas konservatoriju. Kā pilnīgi loģisks solis pretī viņa attīstībai bija vēlme studēt Eiropā. Pēc 1970. gadā apmeklētajiem Darmštates vasaras kursiem viņu apsedza ideja par studijām pie Karlheina Štokhauzena Ķelnē. Trīs gadi Monreālā bija pavadīti, tikai iepazīstoties ar mūzi-

kas radīšanu, savukārt turpmākie studiju gadi viņu darīja par briedušu skaņradi.

Vivjē ar Štokhauzenu bijis daudz kopīga. Abi cienīja katolicismu, Klodu apbūra Štokhauzena interese par misticismu un spirītuālismu. Tiesa gan, iegūt tālaika “mūzikas burvja” uzticību bija sarežģīti, un Vivjē sākotnēji tika atraidīts. Štokhauzenu atbaidīja ne tikai Kloda aitādas kažoka specifiskais aroms, bet arī viņa rokraksts. “Tu tikai paskaties! Paskaties uz šo rokrakstu! Vai tu pieņemtu kādu ar šādu rokrakstu par savu studentu? Vīrs ar šādu rokrakstu nekad nebūs labs komponists,” pārmeta Štokhauzens, pieņemot Darmštates kursu uzdevumu, kas balstīts paša mentora skaņdarbā *Mantra* (*Übung sur “Mantra”* jeb “Uzdevums par “Mantru””). Tas nesagrāva Vivjē. Varbūt līdzēja viņa personības trūkumi saskarsmē ar cilvēkiem. Vīlies, bet spītīgs Klods šo gadu pavadīja, studējot Sonoģijas institūtā Nīderlandē, un tas viņam deva iespēju atklāt tālaika aprīkojumu elektroniskās mūzikas radīšanai. Sonoģijas institūtā tapa dažādi eksperimentāli elektroniskās mūzikas darbi *Variation I* magnetofona lentei, *Hommage: Musique pour un vieux Corse triste* magnetofona lentei (1972). Vivjē, sadarbojoties ar kolēģi komponistu Pīteru Hemlinu (*Hamlin*), pat radīja skaņuceliņu jeb “vidi izstādei”.

Varbūt tieši šī pieredze un iemaņas palīdzēja Klodam atlauzt durvis uz Štokhauzena cieta sirdi – pēc gada viņš tika uzņemts šī komponista izmeklētajā studentu saimē.

ŠTOKHAUZENS: “KĀPĒC TU VĒLIES PIE MANIS?” VIVJĒ: “TĀPĒC, KA JŪS ESAT PASAULES IZCILĀKAIS KOMPONISTS!”

Tas bija pedagogs, kurš “iestūma” Klodu. Grūti teikt, vai tā bija Štokhauzena aura un viņa aktivitātes, vai arī individuālais darbs ar Vivjē. Tas bija laiks, kad Štokhauzens bija ietekmīgs ne tikai kā skaņradis revolucionārs, bet arī kā pedagogs iedvesmotājs un jaunās mūzikas etalons.

Kloda Vivjē ceļš šķiet radikāli citāds nekā viņa laikabiedriem. Tālaika tendences virzījās no punkta ‘tonalitāte’ uz punktu ‘atonalitāte’, savukārt Vivjē daiļradē kustība bija pretēja. Viņa agrīnie darbi ir ekspresīvi un Štokhauzena mūzikas iedvesmoti, piemēram, *Proliferation* (1969) klavierēm, sitaminstrumentiem un Marteno viņņiem, kas izklausās pēc kaut kā, kas Vivjē pedagogam Štokhauzenam varētu būt ļoti patīcis. Varbūt tas bija saistīts ar jaunā Vivjē salīdzinoši vēlo amata apguvi vai varbūt tas bija tikai organisks ceļš, meklējot pašam savus izteiksmes veidus, un iespēja justies saiprastam tālaika modernās mūzikas vidē.

Atceroties studijas Monreālā, Klods bieži bijis aizkaitināts par savu nespēju muzikāli izteikties. Mūziķi maldījās viņa haotiskajā nošu pierakstā un norādījumos. Mēģinājumos viņš nespēja pārstāt runāt, dot visvisādas norādes, kas mainījās, laikam ejot un prasmēm attīstoties, un daudzu vēlino darbu atskaņojumus Vivjē uzticēja mūziķiem bez savas līdzdalības mēģinājumu procesā.

Viņš bija cilvēks, kurš vienmēr meklēja – meklēja un izgudroja.

Domāju, ka viens no lielākajiem Vivjē elka Štokhauzena uzdevumiem bija attālināt viņu no mentora, ļaut atsperties pašam savā virzienā. Klodam Vivjē viņš bija jāsatiek, bija pie viņa jāstūde un jāsmējas no viņa, bet šķiet, ka Vivjē runāja citā valodā – savās dvēseles dzīlēs viņi bija pārāk atšķirīgi. Visu īso mūžu Vivjē muzikāli attālinājās no līdzības pasniedzējam, turpinot cienīt un dievināt viņu līdz pēdējam elpas vilcienam – attālinājās un tuvinājās pats sev.

Chants (1973) diviem soprāniem, diviem mecosoprāniem, trim kontraltiem, manuprāt, ir viens no Vivjē pirmajiem īstēni pašam savas balss darbiem. Arī pats Vivjē teicis, ka uztver *Chants* kā sākumu jaunam savas mūzikas askētismam un jutībai, kā pamatu savai komponista eksistencei: “Visa mana dzīve izklājās acu priekšā, ļaujot man ieraudzīt tāda skumjā bērna



Žanna, Klods un Armāns Vivjē, 1957

sejas aprises, kurš tik ļoti vēlējās pateikt kaut ko svarīgu, bet vēl nemācēja. Šis atmiņas sapinās īpatnējā sapnī: kādā varenā katedrālē atradās trīs kapenes, no kurām viena bija atvērta. Es skrēju tu pa ziņot priesterim. Šis lāga vīrs runāja par nāvi, kura viņus tikko piemeklējusi; nāve bija savādā transformējusies baltā ērglī, kurš saķēra mani savos lielajos nagos un līdināja vīrs zemes. Nakts beigās es jutos tā, it kā būtu piedzīvojis atdzimšanu, un radība, kuru biju uz šo nakti iemiesojis, likās sajaukta kopā ar mūžīgo dzīves elpu”.

Šajā divdesmit minūšu ilgajā darbā iekrāsojas teju viss Vivjē mūzikas gaismas spektrs – viņam tuva mīlestības un nāves tematika, par ko runāts arī vēlākos darbos (*Journal, Kopernikus, Lonely Child* u. c.). Nebeidzamās bērnības ilgas, kas atspoguļojas bērna valodas vai tā sauktās *langue inventée* jeb Vivjē pašizgudrotās valodas izmantojumā. Spektrālisma tehnikas aizmetņi. Šie visi pilnīgi rāmā ūdenī iemestie akmentiņi sāka veidot viņus, kas kā spēcīgs impulss turpināja plest Kloda Vivjē mūzikas visumu līdz pat viņa nāvei.

Chants sākotnēji plānotais nosaukums bijis *Reinigung* (angliski *purification*) – attīrīšanās. Vivjē raksturojis darbu kā “nāves dziesmu cilvēciskajam un debešķīgajam” – faktiski rekviēmu.

“Nāves klātbūtnē esošas trīs sievietes un viņu ēnas. Septītā balss – manis paša, un tā atrodas šī nāves rituāla centrā, aizmirsusi, ko vēlējās pavēstīt. Tam bija jābūt kam ļoti nozīmīgam, bet beigu beigās tai nācās doties pašai savu ceļu,” Vivjē saka par *Chants*. Darbs rakstīts septiņām sievietēm balsīm, kurā trīs ir vadošās un četras otrā plāna. Dziedātājas, pārsvarā vadošās, ik pa brīdīm spēlē arī sitaminstrumentus. Daļa teksta ir Vivjē paša, daļa – kristīgās liturģijas citāti.

Tā nav tikai nāves tematika, kas šo darbu padara īpaši izceļamu Vivjē jaunības gadu daiļradē; par nāvi Vivjē runā daudzos savos darbos. Šis ir pirmais skaņdarbs, kurā spēcīgi jūtams Vivjē autobiogrāfiskums. Darbs, kurā bērna valoda kļūst skaidra un



Ar māsu Žizeli, 1958

ir sadzirdama balss, kas vairs nav tikai vitālo nepieciešamību saziņas līdzeklis, bet gan komponista identitātes daļa. Tas nav uzreiz banāli saskatāms vai saklausāms autobiogrāfiskums. Šī ir tā īpašā Vivjē spēja, kas raksturo gandrīz visu turpmāk rakstīto, šis vienojošais, grūti aprakstāmais, dažbrīd tikai nojaušamais elements, kas rada “vivjērisko” noskaņu, ievēd skaņraža pārpusaulīgajā paralēlē, kuru Vivjē ar katru nākamo darbu mūrē visneiedomājamākajās formās. Šī celtnē, tāpat kā iepriekšminētie ūdens viļņi, pletās ne tikai horizontālē, bet arī vertikālē, vai precīzāk – dimensionālē.

ĶELNE

Neskatoties uz ģeogrāfisko atrašanās vietu, Klods nekad nekaitrējās būt viņš pats. No Ķelnes studiju gadiem arhīvā palikušas pāris (iespējams, ne visas) Vivjē dzīvesvietas adreses. Viena no zīmīgākajām Ķelnes adresēm bijusi *Im Stavenhof* 18, kur Klods irējis mazmazītiņu istabiņu līdzās draugam Valteram Cimmermanim (*Zimmermann*). Laikabiedri atminas, ka šī vieta bijusi piesātināta garām sarunām par mūziku, laimīgām atmiņām un pārmērīgām ballītēm.

Studiju biedrs, komponists Klarens Bārlovs (*Barlow*): “Tas bija grandiozs laiks. Seksuālais liberālisms tolaik bija viens no mūsu moto. Kādu vakaru es flirtēju ar nupat satiktu lēdiju, atgāzies Valtera Cimmermaņa gultā. Uz šīs pašas gultas ar vinaglāzi rokās sēdēja Volfgangs Rims (*Rihm*). Kādā brīdī, pārļaižot acis pār horizontu, mēs pamanījām Klodu guļam virsū kādai meitenei. Ari man ar šo meiteni pirms laika bija kāds sakars, savukārt viņas vīrs tobrīd atradās blakusistabā ar kādu manu draugu. Viss, ko mēs redzējām, bija Kloda kailā mugura, viņa regulārā ritmā līgojošā pēcpuse un divas slaidas, gaisā atmetas kājas. Volfgangs, uzmetis skatienu, teica, ka izskatās kā no plakāta. Nākamajā dienā, ienākot augstskolas ēdnīcā, Klods visiem ar kļiedzienu paziņoja: “Esmu biseksuāls!”

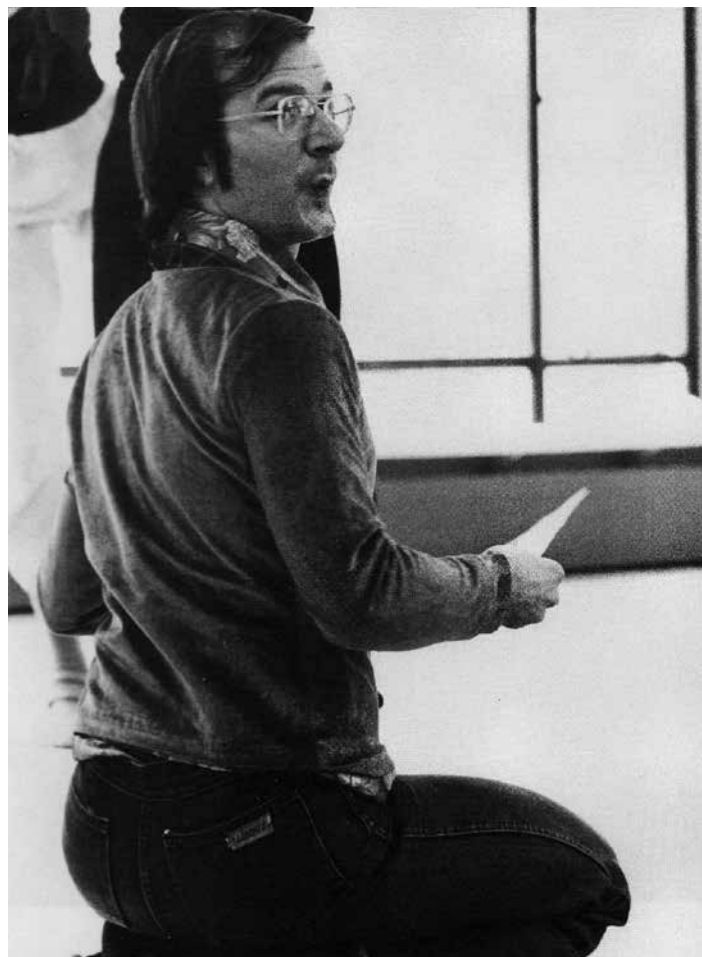
Kādā vēstulē draugam Kanādā Klods rakstīja: “Ar manu privāto dzīvi pašlaik viss ir kārtībā, ja neņem vērā faktu, ka pēdējā laikā arvien vairāk milējos ar sievietēm (kaut arī pats par sevi patīkams process). Daudzas ballītes kulminējas orgijās. Arī vācieši tās tīri labi pieprot, pat ja parasti vakara izskaņā nonāku pie sievietes vagīnas. Vācu geji nav diez ko interesanti, un izskatīgākie puīši beigu beigās izrādās maksas pakalpojums, kas mani īpaši neinteresē. Kaut kādā ziņā man pietrūkst Monreālas. Tās dzīve ir daudz veselīgāka. Tā kā man nav ne brīvā laika, ne naudas, ko notriekt izpriecās, pienāks brīdis, kad nāksies atvadīties no Ķelnes geju dzīves.”

ATPAKAĻ MONREĀLĀ

Ir 1974. gada augusts. Vivjē studijas Ķelnē simboliski noslēgušas ar Darmštates vasaras kursu apmeklējumu, un finansiālu apsvērumu dēļ Klods ir atgriezies Monreālā. Būtu pārspīlēti teikt, ka Eiropā nospodrinātais skaņradis mājās tika sagaidīts atplestām rokām. Lai gan pirmie mēneši Monreālā bija salīdzinoši saspringti sakarā ar drauga un kolēģa Serža Garāna (*Garant*) piekrišanu uzvest jūlijā vēl Ķelnē rakstīto darbu ansamblim un soprānam *Lettura di Dante*, pēc atskaņojuma un diezgan viduvējām kritikām Vivjē mūzikai Kanādā neatradās pārāk daudz dzirdīgu ausu.

Klods mitinājās mazā, bezpersoniskā istabīnā (bez klavierēm). Savus 40 Kanādas dolārus viņš ik nedēļas pelnīja, uz pusslodzi mācot elektrisko ērģeļu spēli kādā mūzikas veikalā. Vivjē bīstami slīga depresijā, nomāktībā un radošā impotencē. Draugi ieturēja distanci, telefons iezvanījās reti. Bija apsolīti daži pasūtījumi, bet tūlītējas nepieciešamības ķerties pie rakstāmā un iegrimt partitūrā nebija.

Kādā tālaika intervijā Vivjē dalās pārdomās: “Rakstīt laikmetīgu mūziku ir kā dzīvot ar cilpu ap kaklu. Sabiedrība tev to atļauj, bet atšķirīgā nostāja tavā darbā tiek vērtēta nežēlīgi, it īpaši mūzikas



kritiķu vidū, kuri tā vietā, lai mēģinātu izprast, maskējas aiz mūsu neveiksmēm, tās uzlūkojot ar nicinājumu. Domāju, ka termini 'saloniska' un 'elitāra' māksla vēl joprojām ir aktuāli. Divas paralēles, kas savā būtībā seko pašreizējai modei. Es laikam esmu friks, kurš nepieder nevienai no tām. Esmu pasaules pilsonis, pat ja Monreāla ir manas dzīves sākumpunkts. Kanādā kaut kas notiek. Diemžēl mūsu horizonts ir diezgan šaurs; mūziķi ir augstas klases, bet izteiksmes veidi ir ierobežoti."

Dzīve, šķiet, kļuva labāka, kad Vivjē tika pasūtīnāti vairāki darbi *Tremplin Competition* finālistiem. Tā radās astoņi nelieli solo un kamerģimelī darbi dažādiem sastāviem – *Pièce pour flûte et piano*, *Pièce pour violon et piano*, *Pianoforte*, *Hymnen an die Nacht* u. c. Šie opusi bija viena no Vivjē atslēgām uz Kanādas mūzikas eliti un atpazīstamību. Sekoja Otavas Universitātes uzaicinājums kādu laiku vadīt augstskolas laikmetīgās mūzikas ansambli, tādējādi uz laiku atvažojot Vivjē no neciešamās finansiāli spiedīgās situācijas.

Līdztekus tuvojās arī darba *Liebesgedichte* (soprānam, altam, tenoram, basam un ansamblim) pirmatskaņojums, Vivjē rakstīja to *Société de musique contemporaine du Québec*. Mīlestība un tās neskaitāmie veidi. Bērna mīlestība – naiva un trausla –, garīgā mīlestība, līdzjūtība, erotika, iracionālā mīlestība... 28 minūšu himna mīlestības jūtu ekspresijai. "Studējot Monreālā, 1968. gadā es uzskicēju neparastu melodiju, kura vēl līdz šim nav likusi mani mierā. Šī melodija ir tīri intuitīva. Kādu pēcpusdienu es to harmonizēju, vēl joprojām intuitīvi un noteikti ar mīlestību. Visbeidzot es sadalīju to 12 grupās, katrai grupai dodot no viena līdz divpadsmit akordiem. Katrai akordu sērijai es devu precīzas laika proporcijas un katram akordam iekatrā grupā noteiktas harmoniskas proporcijas. Katrai grupai tika piedēvēts arī raksturs, temps un tendence – pagātne, tagadne vai nākotne."

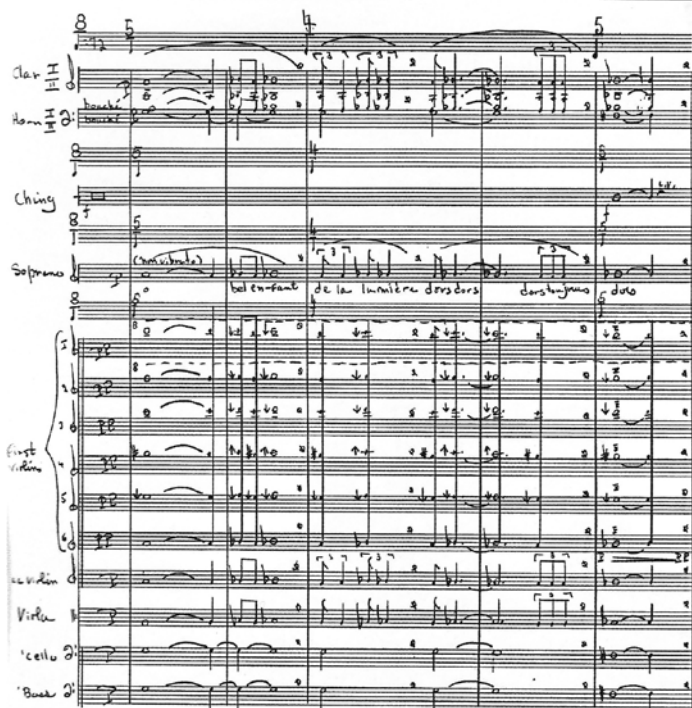
"Darbs pilns kaislības, apjukuma un tajā pašā laikā nepieradināta skaņas prieka." "Arvien vairāk un vairāk pierādījumu Vivjē talantam, bet, neskatoties uz to, viņam jāmacās, kā palikt pie pamatiem." Tā 1975. gada Kanādas laikrakstu slejās rakstīja par *Liebesgedichte*. Šis darbs ir vēl viens no Kloda Vivjē dusošajiem dārgumiem – tikai skaitāmas reizes uzmodināts pēc tā dzimšanas.

CEĻJUMI UZ AUSTRIEM

Lai arī Vivjē dzīve šķietami stabilizējās un nupat nāktos iedzīt Kanādas zemē saknes, tika plānots nākamais gājiens pretī nozušanai no dzimtenes. Java, Indija, Birma un Bali, iespējams, Japāna. Apmēram 8000 dolāru – tāda summa tika prasīta un arī piešķirta no Kanādas Kultūras padomes. "Vēlos dziļāk izzināt šīs kultūras, kas man kā komponistam ir tik ārkārtīgi nozīmīgas," tā pieteikuma vēstulē raksta Vivjē. Šī neizdibināmi mistiskā Vivjē mīla uz Āzijas kultūru bija kā elektrību caurstrāvojošs magnēts, kas kopš pirmsākumiem zemās frekvencēs dunējis gan viņa dzīvē, gan mūzikā.

Kā istens ceļojuma priekšvēstnesis tapa viens no pirmajiem Vivjē liela apjoma orķestra darbiem *Siddhartha*, kuru arī Ģerģs Ligeti atzīmējis kā īpašu darbu, jo tajā manāma Āzijas mūzikas ietekme vēl pirms Vivjē ceļojuma. Tas tika sarakstīts pēc Kanādas jauniešu orķestra pasūtījuma. Darbs gan pēdējā brīdī tika atzīts par sarežģītu un Vivjē tā pirmatskaņojumu nepiedzīvoja.

Lai gan *Siddhartha* ir darbs lielam orķestrim (partitūrā pat astoņi sitaminstrumentālisti), bagātīgs *tutti* tajā nav uzsvērts. Orķestris it kā sagrupēts vairākos kameransambļos, kuru pamatā ir septiņos posmos sadalīta gara melodija. Vivjē uzsvēris, ka šī melodija ir darba pamatakmens. To varētu raksturot kā lavīnu, kas sākas no sniegpārslas, pārvēršas pikā un tālāk lielā sniega vilnī, kas traucas lejup pa nogāzi. Katrs nākamais melodijas posms turpina un pagarina priekšsteošā posma aprises. Kanādiešu komponists Žans Lesāžs (*Lesage*), analizējot *Siddhartha*, saskata nenoliedzamu iespaidu no Štokhauzena *Mantra* – abiem opusiem lielizmēra plānojums, identiskas detaļas, piemēram, Fibonači sērijas proporciju un hromatiskās gammās tempu attiecību izmantojums. (Atsauce uz slavēto Štokhauzena tempu attiecību aprakstu, kas



pirmo reizi tika publicēts rakstā *Wie die Zeit vergeht* jeb "Kā paiet laiks" 1957. gadā).

"Manas attiecības ar Āzijas mūziku ir kaut kas, no kā esmu izvairījies. Es nevēlējos tam pievērsties līdz brīdim, pirms pats tur nokļūtu. Es vēlējos sevi tur nolikt kā bērnu, kas macās visu no nulles."

Vivjē ceļojums uz Āziju izrādījās emocionāli smagāks un daudz piesātinātāks nekā sākotnēji iecerēts. Mums nav daudz zināms par viņa ceļiem un visiem pieturpunktiem; ir tikai lakoniskas piezīmes un atslēgvārdi ceļā iegādātās pierakstu kladēs, arī dažas vēstules draugiem.

No mums zināmiem galamērķiem (piemēram, Tokija, Bali, Singapūra, noslēgumā pat Irāna, kuras apmeklējuma iespaidā radās viens no zināmākajiem Vivjē klavierdarbiem *Shiraz*) tieši Bali iespaidoja Vivjē visspēcīgāk. Neskatoties uz vilšanos, ko Klods piedzīvoja, kad atskārta, ka patiesi autentiskai kultūras un svešzemju ikdienas dzīves izpratnei viņam trūcis vietējo valodu zināšanas, Bali iedvesmoja Vivjē tiktāl, ka viņš pat nedaudz apguva indonēziešu valodu.

"Ko es meklēju Āzijā, atradu tieši Bali. Poēzija, kas pilna neapmieramam skumju. Skumjas, ko dzīvība un nāve spēj cilvēkam nodarīt," kādā vēlākā intervijā saka Vivjē.

Klods tika iesūktš šajā zemē, kas pilna dažādām dievībām, dēmoniem, tempļiem un smaržām. Viņš apguva gangsas (*gangsa*) spēli (*gangsa* ir metalofonveidīgs vadošais melodiskais instruments Bali *gamelānā*). Vivjē piedzīvoja arī vairākas transa ceremonijas un *arja* – dejas drāmas, kas parasti ilga visu nakti. Viņu fascinēja *gamelāna* rituālais spēks. "Pulsācijas koncepts, melodija, intervāli oktāvās, tremolo! Svarīgi!" – daži ceļojuma laikā piefiksēti atskaites punkti, kas atrodamī Vivjē pierakstos.

Šis bija ne tikai pārdzīvojums mūzikas vārdā, bet arī ceļojums pašam pie sevis. Mācību stunda poēzijā, maigumā un sevis cienišanā. Šis laiks padarīja Vivjē par nobriedušu komponistu, kurš vairs nekautrējas no saviem uzskatiem, personības aspektiem un groteski neslēpjas aiz klauna vai brīžiem histēriķa maskas. Vivjē sāka pieņemt sevi, un šī ticība vai nezin kā cits, kas ar skaņradi tur notika, vēlāk realizējās viņa daiļrades kvintesencē.

"Es vēlējos būt brīvs no savas pagātnes – to ir tā grūti izskaidrot – tā kā atrast šķīstību vai tīrradību. Nedomāju, ka Bali mainīja manu mūzikas konceptu. Domāju, ka Bali mainīja manu personību. Manas attiecības pašam ar savu bērnību ir manāmi uzlabojušās... Esmu atklājis, cik ļoti milu pats savu kultūru, rietumu kultūru, klasiku vai pat džezu – tas viss ir daudz cilvēcīgāks nekā tas, ko

dzirdēju Bali. Visa mana nolādētā mūzika ir vienāda. Es vienkārši vēlos atrast izteiksmes tīrību, kur tehniskā meistarība, domas dzidrumam un radošā brīvība apvienojas vienā dzinējspēkā pretim augstākam līmenim gan paša mūzikā, gan pieredzē.”

Varbūt tieši šo dažādo un ārkārtīgi spēcīgo procesu dēļ Vivjē, pa ceļam mājup iegriežoties Eiropā, savu ceļojumu pārtrauca priekšlaicīgi. Attaisnojoties Kanādas Kultūras padomei, Vivjē vēstulē raksta: “Man jāatzīst, ka jutos fiziski un emocionāli noguris, tāpēc nolēmu pārtraukt ceļošanu, pavadot kādu laiku komponējot Parīzē un dodoties uz Ķelni satikt Štokhauzenu. Man bija ļoti svarīgi satikt savu kādreizējo pasniedzēju, pārskatīt ar viņu savus darbus, pārrunāt idejas un saņemt objektīvu skatījumu”.

ATPAKAĻ MONREĀLĀ

Atgriežoties Monreālā 1977. gadā, Vivjē radošās slūžas bija vaļā. Kā muzikāla ceļojumiespaidu dienasgrāmata tapa darbs *Journal* četrām solobalsīm, korim un sitaminstrumentālistam. Darba hronometraža – 45 minūtes, un tas ir līdz šim garākais komponista darbs. Tā radīšanā Vivjē iedvesmojās arī no dažiem gongiem, ko viņš atveda sev līdzī no Bali, un citiem tur iepazītiem instrumentiem.



Vivjē atminas, ka, rakstot *Journal*, jutis kāda īpaša spēka klātbūtni, un šis spēks viņam licis rakstīt tieši šo mūziku. Nosapņotais materiāls pie Vivjē nāca tik neparastā veidā, ka viņam bija jāpielieto visi cilvēkam pieejamie uztveres rīki tā pārņemšanai partitūrā. *Journal* teksts radies līdz ar mūziku, dažbrīd skaņai piešķirot pat kosmiskas dimensijas. “Bērnība”, “Milestība”, “Nāve” un “Pēcnāve” – tie ir četri posmi, kas veido *Journal*, un tas, kā Vivjē teicis, ir bijis ceļojums pašam savās dzīlēs. Īpatnēji, ka paša Vivjē radītais teksts (ar dažiem citātiem, tai skaitā no Bībeles) vispār neatsaucas uz Āziju.

Neilgi pēc tam tapa *Pulau Dewata*, kas izceļas ar to, ka nav rakstīts kādam konkrētam instrumentu sastāvam. Tā vietā ir vien norāde “taustiņu vai jebkuru citu instrumentu ansamblim”. To pirmatskaņoja *McGill Percussion Ensemble*, un atšķirībā no daudziem citiem Vivjē darbiem tas iemiesots dažādos sastāvos jau komponista dzīves laikā, piemēram, saksofonu kvartetā un Marteno viņņu ansambli.

Pulau Dewata jeb “Dievu sala” nav tikai tieša atsauce uz Bali. Tā esot jebkura idilliska vieta. “Vēlējos uzrakstīt darbu ar Bali garu – deju, ritms, dzīvības eksplozija – vienkārša un ausim saklausāma.”

Šajā darbā Vivjē nav kautrējies no uztveramas tonalitātes, precīzāk, skaņkārtu izmantojuma ar uzskatāmi sadzirdamiem tonāliem centriem, kas ir neatņemama Indonēzijas stilizācijas sastāvdaļa. Gadus vēlāk par darbu izteicās arī Ligeti: “Lai gan neuzskatu šo par absolūtu Vivjē radošo virsotni, man jāatzīst, ka viņš spēja izgudrot orientālismu. ... Klods radīja lietas, kas bija absolūti viņa fantāzijas augļi; šie augļi ir kā neeksistējoša Dienvidāzijas folklorā.”

Vēl kāds ceļojuma iespaidu darbs ir *Shiraz*, kas veltīts tā pasūtītājam, pianistam Lui Filipam Peletjē, kā arī netieši diviem akliem dziedoņiem, kuriem Vivjē stundām ilgi sekojis tirgus laukumā Šīrāzā. Šīrāza ir pilsēta Irānā, izkalts dimants, kas ne tikai iedvesmoja Vivjē šim solo skaņdarbam klavierēm, bet arī veidoja ideju par roku kustībām virs klavieru taustiņiem, kas lielā mērā arī noteica skaņdarba faktūru. Četrbalsīgā, salīdzinoši monotonā homofonija (divas balsis katrai rokai) pāraug citās homofonijās, no kurām apmēram desmit minūšu laikā lēnām izkristalizējas divbalsīgs kontrpunkts, kas *quasi* reprīzē atgriežas pie sākuma skarbo akordu āmurēšanas ar jautājošu korāli darba izskaņā. *Shiraz* ir darbs, kas atklāj, cik sarežģīts un brīžiem nelineārs ir komponista attīstības ceļš. Tas it kā neiederas starp citiem tā laika tapušajiem Vivjē opusiem, bet šie dažādie kompozīcijas ekspresijas veidi un tehnikas bija tas, ko Vivjē bija beidzot sevī atrisījis.

CEĻŠ UZ NOVATORISKO UN LES COULEURS

Ir 1978. gada aprīlis un mūsu priekšā stāv nobriedis, 30 gadus vecs komponists vizionārs ar jau salīdzinoši ievērojamu darbu skaitu katalogā, māksliniecisku pašapziņu un ticību sev. Abas piedurknes pilnas pasūtītajumu, apkaklē Eiropas skolojums, apvārsnī pasaules elpa un sirdī neapklusināma balss, kas liek radīt.

Vivjē runā par to, kas viņam svarīgs. Tagad viņš uzdrošinās sūkstīties par Kanādas mūzikas dzīvi ne tikai cigarešu dūmu un pustukšu dzērienu aromātu šķidrautā, kas ieskāvis labi iesvidušu draugu kompāniju, bet arī radio tiešraidē.

Nākamajā gadā Vivjē pabeidz divus liela apjoma darbus – operu *Kopernikus: rituel de la mort* jeb operu nāvesrituālu divos cēlieņos septiņām balsīm, septiņiem instrumentālistiem un elektronikai, un *Orion* lielam orķestrim. *Kopernikus* 1981. gadā atnes Vivjē ne tikai Kanādas gada komponista titulu, bet arī zināmu cieņu zināmās ap-rindās. Vai arī – viņa eksistence vismaz tiek pamanīta. Bet, neskatoties uz to, abi darbi, protams, sākotnēji rada mulsināšu nepatiku.

Opera *Kopernikus* kādā recenzijā tiek atzīta par pārāk ilgu rituālo pieredzi, tajā pašā laikā tiek uzteiktas tās pirmreizēji neparastās, kritiķiem mazāk pazīstamās darba kvalitātes, piemēram, *langue inventée* jeb izgudrotās valodas izmantojumu.

Savukārt *Orion* piedzīvo vairāk nekā neizpratni. Legendārais mūzikas kritiķis Klods Gengrā (*Gingras*) laikrakstā *La Presse* raksta: “*Orion* ir Monreālas simfoniskā orķestra pasūtījums. Ideju juceklis, kur skaņdarba lielākā daļa sastāv no neaptveramas banalitātes, kas ietērpta “vecā” skaņā. Ar nožēlu jāatzīst, ka kļūstu arvien pārliecinātāks – Vivjē nav mūziķis.”

Arī Vivjē, šķiet, nav īsti pārliecināts par *Orion*. Tā partitūru viņš esot turējis cieši iespiestu rokās un vairījies to rādīt saviem Eiropas laikabiedriem Žerāram Grizē (*Grisey*) un Tristanam Mirejam (*Murail*), jo arī pats šaubījies, vai tas ir pietiekami avangardisks tālaika tendencēm.

Iespējams, tieši šī neveiksme mudina Klodu 1979. gada novembrī pavadīt Eiropā kaut kur starp Parīzi, Ķelni un Utrehtu. Tas izrādās spēcīgi transformējošs laiks. Diemžēl šī ceļojuma saturs mums ir nezināms, tikai nojaušams. Arī Vivjē biogrāfijas autors Bobs Gilmors (*Gilmore*) spējis izteikt tikai minējumus, ka Klods varētu būt saticis citstarp Grizē un Štokhauzenu. Lai nu kā, turpmākie komponista darbi tikai apstiprina aizdomas par spēcīgu kāda novatoriska virziena ietekmi.

Kombinēto toņu, virsskaņu un padziļināta skaņas spektra izmantojums ir viena no primārajām franču spektrālisma tehnikām. Tās aizmetņi Žerāra Grizē un Tristana Mireja darbos parādījās jau

20. gadsimta 70. gados, bet kā leģitīms termins 'spektrālā mūzika', visticamāk, ienāca līdz ar Īga Difūra (*Dufourt*) publikāciju par šo tēmu 1979. gadā.

Spektrālisma pamatnostādne ir tādu kompozīcijas modeļu meklējumi, kas būtu balstīti skaņā kā virsuzdevumā. Grizē teicis: "Mēs esam mūziķi, un skaņa ir mūsu paraugs. Skaņa, nevis literatūra; skaņa, nevis matemātika; skaņa, nevis teātra māksla, kvantu fizika, ģeoloģija, astroloģija vai akupunktūra!"

Būtu maldinoši dēvēt Vivjē par spektrālistu šī jēdziena pilnīgākajā nozīmē, taču viņa turpmākā daiļrade pavisam noteikti tajā spēcīgi spoguļojas. Klods savu tehniku poētiski sauc par *les couleurs* jeb 'krāsas' un dažus gadus vēlāk kādā sarunā ar Grizē atzīst: "Arī es tagad rakstu spektrāli. Tu mani esi ietekmējis. .. Tikai es savējo esmu mazliet sagrozījis."

Caur šo spektrālisma būtību gandrīz visa turpmāk rakstītā Vivjē mūzika balstīta kompleksajā sonoritātē jeb Vivjē krāsās. Tikai atšķirībā no iedvesmotājiem viņa tehnika nepieprasīja obligātus un ilgstošus frekvenču vienību aprēķinus vai elektronikas izmantojumu. Vivjē spektrālisma elementi bija svarīgs solis preti dziļākam un nepārprotamākam savas mūzikas izteiksmes veidam. *Les couleurs* bija vēl viena zeltīta atslēga skaņražā kuplajā atslēgu saišķī. Tā ir mums šodien vislabāk atpazīstamā Vivjē skaņupasaule, kas viņa mūziku vēl joprojām padara tik grūti kategorizējamu un ārpusaulīgi noslēpumainu.

Pirmais šajos principos balstītais darbs ir *Lonely Child* soprānam un kamerorķestrim. To var uzskatīt par triptiha pirmo daļu, jo isā laikā top veseli trīs vokālās kameramūzikas skaņdarbi, ko vieno spēcīgs autobiogrāfiskums gan saturā, gan izteiksmē.

Lonely Child sākas ar divu minūšu ilgu instrumentālu ievadu unisonā. Līdz ar balss iestāšanos klausītājam pirmo reizi paveras Vivjē *les couleurs*, kur, uzmanīgi sekojot balsij, ir atvērta spektrālā dimensija – pirmās vijoles sešdaļīgā *divisi*, pūtējos apļa modulācijas... Šie un vēl daudzi citi paņēmieni piešķir dziedājumam ārkārtēji īpatnēju, savdabīgu, iepriekš pat nedzirdētu raksturu.

Vivjē sagrozītais spektrālisms atšķiras ar to, ka viņš pārsvarā neizmanto precīzus hercu aprēķinus, kas nozīmētu skrupulozu ceturtdaļ- un astotdaļtoņu notāciju partitūrā. Tā vietā ar dažādu simbolu, piemēram, bultiņu palīdzību toņa sīkāka sadale atskaņotājam norādīta aptuveni, tādējādi nedaudz atvieglot mūziķa darbu, nepiešķirot mūzikai intelektualizētus aizspriedumus un padarot skanējumu spontānāku. "Es rakstu pēc krāsām. Divi toņi – tik bezgalīgas ir iespējas, ko ar tiem iesākt."

Wo bist du Licht! mecosoprānam un ansamblim pats komponists nodēvējis par "meditāciju par cilvēka ciešanām". Šis ir viens no smagākajiem un, iespējams, faktūrā blīvākajiem darbiem. Tajā ne tikai saklausāms cilvēka iekšējs monologs, bet arī ietverts skats uz pasaules procesiem, kas ir, iespējams, vienīgais šādas tematikas opuss Vivjē darbu sarakstā. 1945. gada atombumba Hirosimā, cilvēka pirmie soļi uz Mēness, Vjetnamas kara beigas. Daudzslāņaina un mikrotonāla faktūra Mārtina Lutera Kinga 1963. gada slavenās runas "Man ir sapnis" (*I have a dream*) ieraksta pavadībā pāršalc klausītāju kā milzīgs tumšas matērijas un emociju vilnis. *Wo bist du Licht!* ataino arī Vivjē pieaugošo interesi par savu seksualitāti, sadomazohismu un dziļām iekšējām skumjām. Kāda pažiņa atminas, kā Klods viņu kādu vakaru aizvedis uz krogu, kas bijis ubagu, transvestītu un bezpajumtnieku pilns. Tur kādā tumšā stūrī stāvējis biedējoša paskata vīrietis, kurš izskatījies, kā iznācis no Dantes elles. Vivjē teicis, ka viņš arī esot bijis bērnumama bērns. "Mana mūzika ir šeit!" Klods paziņoja, ar rokām norādot uz šo telpu, pilnu pazudušām dvēselēm.



Ar pianisti Kristīnu Petrovska-Kiliko un viņas meitu, 1981

L'atelier de jeu scénique et l'atelier de musique contemporaine de la Faculté de musique de l'Université de Montréal, en collaboration avec l'École Nationale de Théâtre, présentent:

l'opéra Kopernikus

de Claude Vivier

Direction musicale: Lorraine Vaillancourt
Direction scénique: Marthe Forget
Décor: Jacinthe Vézina
Costumes: Meredith Caron

Avec: Gail Desmarais, David Doane, Michel Ducharme, Jocelyne Fleury-Coutu, Richard Labbé, Christine Lemelin, Shari Saunders, Christian Amesse, Denise Bellemare, Nicolas Desjardins, Denis Ferragne, Jean Gervais, Jasmine Perron, Pierre Tierney

Jeudi et vendredi
les 8 et 9 mai
à 20h30 au
Monument National
1182, St-Laurent
(coin Dorchester)

Entrée libre

Triptihu noslēdz *Bouchara* (*chanson d'amour* jeb milasdziesma), kas, lai arī iecerēts kā nepabeigtās operas *Marco Polo* daļa, ir nozīmīgs ar savu autonomo vēstījumu. *Bouchara* ir veltījums Dino Olivjeri (citos avotos – Oliveri) – Kloda tālaika partnerim. Tas ir viens no darbiem, kas pilnībā rakstīts pašizgudrotā valodā. Pieaugot šai tendencei Vivjē darbos, viņš pats komentējis to kā paglīdzekli koncentrācijai uz pašu mūziku. "Dramatisks darbs bez temata, kur dramaturģiju veido pati mūzika." Tomēr, lai cik ar šo fonētikas fenomenu Vivjē censtos novērst klausītāju no vārdiem, tie šķiet ārkārtīgi personīgi kā viņa slepenā valoda, kas vienmēr izmantota tikai kā iekšējs monologs un nekad dialogā ar citu personu uz skatuves. Īpaši tas izjūtams *Bouchara*, vēl jo vairāk apzinoties intīmo stāstu, kas aiz tās slēpjas. Šī skaņdarba ilgošanās un melanholijas balanss mijiedarbībā ar Vivjē augošajām tehniskajām prasēm piešķir viņa mūzikai iepriekš nedzirdētu emociju slāņojumu.

Pēc izteiktas koncentrācijas uz balsi Vivjē pievēršas kameramūzikai. *Et je reverrai cette ville étrange* ("Un es atkal redzēšu šo dīvaino pilsētu") jauktam ansamblim un mini gamelānam izeļšas ar savu īpašu garšu. Te izmantotas sešas melodijas (katra kā atsevišķa daļa), kas aizgūtas no agrāk rakstīta darba *Learning*. "Un es atkal redzēšu..." ir kā sava veida hipnoze, kur katra no daļām tiek iesākta un pabeigta ar ilgi gaistošu gonga sitienu (kā meditativā rituālā). Viss ansamblis lielāko daļu darba vienojas oktāvu unisonā, kas savā pamatā ir tīra, austrumnieciska melodija. Skaņdarba atturīgo iedabu pastiprina arī viscaur strikts mecoforte, kas neļauj pārlietu ekspresīvai emocionalitātei aizēnot saturu.

Šis opuss ievada kārtējās pārmaiņas komponista dzīvē. Tuva draudzene Terēze Dēžardēna (*Desjardins*), noklausoties skaņdarba ierakstu, saka – šī nav mūzika, kādu Vivjē vajadzētu radīt. Iespējams, atkal klāt laiks tikt ārā no Monreālas, lai atdzīvinātu radošo enerģiju.

Līdz ar Terēzes teikto Vivjē dzīvē nāk arī viens no ilgākajiem profesionālā izsikuma periodiem. Vairāk nekā pusgada garumā iestājas pilnīgs klusums, un, cenšoties no šīs slimības izbēgt, Vivjē nolemj pavadīt ilgāku laiku Parīzē. Iegūstot kārtējo Kanādas valsts stipendiju maršrutam Monreāla-Parīze-Ķelne, Vivjē plāno strādāt pie jaunas operas.

Terēze Dežardēna atminas – atvadoties no Kloda lidostā, todien kāda spēcīga iekšējā balss viņā ierunājas, sacīdama, ka šī ir pēdējā reize, kad Terēze redz Klodu dzīvu.

PARĪZE

Klods Vivjē ierodas Parīzē 1982. gada vasaras sākumā. Pilsēta jau labi pazīstama, un komponists jūtas atvieglots, izbēgot no savas pēdējo mēnešu apātijas Monreālā. Vivjē ir atradis mēbeļu trīsistabu dzīvokli ar tālruni (!). Drīz viņš sadabū arī klavieres, bez kurām komponēt grūti.

Vēstulēs Dežardēnai viņš raksta, ka esot atradis, ko meklējis, – vientulību un telpu domām. “Esmu stingrā darba režīmā. Komponēju, apmeklēju kino, eju uz geju bāriem un guļu.”

Vasarīgā mierā Vivjē uzsāk darbu pie *Trois airs pour un opéra imaginaire* soprānam un ansamblim. Lai gan Klodam vajadzētu būt nodarbinātam ar operas rakstīšanu, viņš atzīst, ka nonācis sava veida strupceļā libreta meklējumos. Vai šis 13 minūšu darbs kādā mērā būtu bijis saistīts ar operu, mums nav zināms, bet *Trois airs* uzskatāms par pilnīgi patstāvīgu skaņdarbu, kas mūzikas valodas ziņā ir kas pilnīgi jauns pēc tā, kas tika rakstīts Monreālā. Vivjē turpina attīstīt savas krāsas, no jauna atklājot arī kontrapunkta spēku.

Profesionāli pavērsieni Kloda ikdienā nāk līdz ar rudens iestāšanos, kad Parīzes dzīve atkal sāk kūsāt. Tiek risinātas sarunas ar izdevniecības *Ricordi* pārstāvjiem, kuri izrāda interesi Vivjē darbu izdošanā, parādās daži pasūtījumi Eiropā. Arī operas ideja sāk kristalizēties, iedvesmojoties no emigrējušās krievu muzikoloģes Aleksandras Orlovas hipotēzēm par Pētera Čaikovska dzīves nogāli un neskaidrajiem nāves apstākļiem.

Pēc sešiem Parīzē pavadītiem mēnešiem vēstulēs mājup Klods atzīst, ka skumst pēc Monreālas. “Visas brīnišķīgās draudzības, kas man ir Monreālā, es nekad neatrādišu Parīzē! Nav neviena, kam zvanīt, kamēr komponēju. Neviena, kam sūdzēties par mokošo eksistenci. Jūtos vientuļš.”

Dziļi sirdi viņš ilgojas pēc stabilitātes Kanādā, kas tajā pašā laikā ļautu pāris reizes gadā ceļot uz Eiropu, tādā veidā turpinot pasauli iepazīstināt ar savu mūziku. Kratot sirdi, Vivjē garāmejot piemin, ka raksta jaunu darbu – *Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele* (“Vai tici dvēseles nemirstībai”) balsīm, teicējam, elektronikai, sintezatoriem un perkusijām.

Kādā vēlākā vēstulē Klods jau vairāk pastāsta par to: “Dīvaini, bet manī ir aklas bailes komponēt, pieļaut kļūdas. Esmu uzrakstījis aptuveni astoņas minūtes, bet neuzdrošinos pabeigt pēdējās trīs, jo tik ārkārtīgi baidos no kļūdām.” Teksts rakstīts pirmajā personā, kur Vivjē apraksta liktenīgu braucienu Parīzes metro un vēl liktenīgāku tikšanos ar jaunu vīrieti, kurš pēc īsas abu sarunas no jakas izvelk dunci un iedur to viņam tieši sirdī. Mūzika ir kā auksta aura. Teicēja elektroniski transformētā balss tiek pavadīta nekustīgi sirreālā atmosfērā – “man bija auksti, bija ziema...”

Sagādīšanās, liktenis, brīdinājums... Katrs to interpretē citādi, bet neilgi pēc teksta pabeigšanas Klods pavada vakaru bārā, kur satiek kādu vīrieti, kuru pēcāk uzaicina pie sevis. Cerētās intimitātes vietā vīrietis kļūst vardarbīgs, ar šķērēm sadur Klodu kaklā un apzog viņu.

Tas ir šoks. Vēstulē Terēzei: “Es ciešu, mana dvēsele cieš, mans ķermenis tika sadurts un daļa manis, kas šķīta noslēpums, nu ir atklājusies... Man ir bail, Terēze, un man šķiet, ka tas esmu pats, no kā es baidos. Man ir bail no šī bezgalīgā tukšuma, no kura es patiesībā nebaidos. Nāvei vairs nepiemīt noslēpumainība... Es baidos



mirt, un tieši ar to esmu ticis tik vardarbīgā veidā konfrontēts...”

Le Journal de Montréal 1983. gada 13. martā publicēti jaunumi. Mēnesi pēc iepriekšminētā incidenta Klods Vivjē atrasts nogalināts savā Parīzes dzīvoklī. 24 dūrieni, žņaugšanas pēdas un ar pāpīru aizbāzta mute.

Draugi ir šokēti, neviens to nav gaidījis, bet ir arī tādi, kurus tas nepārsteidz. Slepkaība, zādzība, seksuāli eksperimenti, kas aizgājuši par tālu, vai organizēta pašnāvība – tās visas ir tikai spekulācijas, cenšoties saprast un noskaidrot Kloda Vivjē nāves patiesos iemeslus.

Vēlāk top zināms, ka slepkava bijis kāds 20 gadus vecs bezpajumtnieks, kurš šādā veidā jau apzadzis un nonāvējis citus vīriešus.

BERLĪNE

Bet tagad uz mirkli atgriezīsimies nesenā pagātnē. Ir 2018. gada 27. februāris. Klodam Vivjē būtu apritējuši 70 gadi, un ir pagājuši 35 gadi pēc komponista nāves. Mēs atrodamies Berlīnes *Konzert-haus* Vernerā Oto zālē, kur ansamblis *United Berlin* kopā ar Vladimīru Jurovski svin un atzīmē Kloda dzīvi un darbu. Skan *Hierophanie*, “Un es atkal redzēju šo dīvaino pilsētu”, *Bouchara* un izskaņā – “Vai tici dvēseles nemirstībai”.

Vācu aktieris Maksis (Hopp), tērpies aitādas kažociņā, ir dvēseles nemirstības teicējs. Kulminācijas brīdī kažociņš aizlido un nokrit skatītājiem pie kājām. Gaismas satumst, un vienīgais starmetis, kas palicis, ir notēmēts uz kažoku. Valda pilnīgs klusums, viss sastindzis. Ir palicis tikai ēteris, kas vēl kopš Kloda studiju gadiem izgaro no iedzeltējušā kažociņa.

It was a Monday or a Tuesday, I don't remember anymore. but that's not important, what's important is what's important is the event that would take place that day it was grey, I recall, so I decided to take the metro.

I even had to buy the ticket, having none on me.

I walked along the platform a little and I lit a cigarette to kill my boredom

I knew the train was coming from metallic rumbling. the long blue vehicle came to a stop. so I headed for one of the doors, lifted the latch and went into the carriage, the front one I think. the space was practically empty, only opposite the bench I was sitting on a slightly wrinkled old woman smiled as she read her newspaper.

a priest was reading his breviary. the woman had a kindly look, sitting as she was to one side so as not to disturb anyone. sitting on my bench I had the impression that something would happen to me that day, something essential to my life.

it was then that my eyes, looking around randomly, fell upon a young man with a strange, upsetting magnetism.

I could not help staring at him.

I could not take my eyes off the young man.

it seemed like he'd been in front of me for all eternity.

then he spoke to me, he said: "quite boring this metro, huh?" I didn't know what to answer and said, rather embarrassed to have been caught staring: "yes, quite."

then completely naturally the young man came to sit beside me and said: "my name is Harry." I replied that my name was Claude.

then with no other form of introduction he took from his dark black jacket, probably bought in Paris, a dagger, and struck it straight into my heart. ☹

“Vai tici dvēseles nemirstībai”

Teksts – Klods Vivjē

21. UN 26. DECEMBRĪ
PLKST. 19.00 LIELAJĀ ĢILDĒ

DŽEZĀ

TIKAI MEITENĒS



SOLISTES: Beāte Zviedre, Rūta Dūduma-Ķirse,
Arta Jēkabsone
Orķestra "Rīga" bigbends
DIRIĢENTS Valdis Butāns
MODERATORS Raitis Zapackis

Billetes "Biļešu paradīzes" kasēs un www.bilesuparadize.lv



RĪGAS DOME



RĪGAS DOMES
IZGLĪTĪBAS, KULTŪRAS
UN SPORĀ DEPARTAMENTS

RĪGA
ORĶESTRIS

NEPIERADINĀTĀS MŪZIKAS FESTIVĀLS

S SKAŅU MEŽS

5., 11. UN 12. OKTOBRĪ

avangarda mūzikas komponists ELVINS LUSJĒ
Arditti Quartet dibinātājs ĒRVINS ARDITI
Grupās Swans līderis MAIKLS DŽIRĀ
PATTEN ar skaņas, lāzeru un projekciju priekšnesumu
KRISTA AUZNIEKA jaundarbs
ANITAS MIEZES kamermūzika
mūzikas žurnālists ARTĒMIJS TROICKIS
un daudzi citi

skanumezs.lv, bilesuserviss.lv

Co-funded by the
Creative Europe Programme
of the European Union



T MU

Red Bull Music Academy



KULTŪRAS
MINISTRIJA



iRobot



PASTAIGA



9



Mazliet jokaina grupa *Carnival Youth*

Dace Volfa

Ar vienu mazalbumu un četriem pilniem albumiem *Carnival Youth* pašlaik ir viena no starptautiski pazīstākajām Latvijas grupām. Viņi saņēmuši jau trīs Latvijas mūzikas ierakstu gadabalvas “Zelta mikrofons” un Eiropas Savienības iedibināto *European Border Breakers* balvu veiksmīgākajiem jaunajiem mūziķiem. Vikipēdijā vēsta, ka *Carnival Youth* izveidojās jau 2011. gadā. Par šādu faktu nedaudz samulst pat grupas dalībnieki Edgars Kaupers, Emīls Kaupers un Roberts Vanags.

Vai tiešām jau pirms astoņiem gadiem?

Emīls: Hmm... Apmēram tā arī ir. Pirmais koncerts bija 2012. gada pavasarī.

Roberts: Mēs sākām mēģinājumus 2011. gada septembrī.

Pirms tam taču vēl bija “Žirafes”...

Edgars: “Žirafes” bija ļoti sen. 2003. gadā.

Un jums tad bija...

Edgars: Astoņi, deviņi gadi.

Emīls: Ierakstījām dažas dziesmiņas, ko spēlēja “Radio Lāga”, un ar to “Žirafes” savu leģendāro karjeru beidza.

Tomēr jau tad par jums mūzikas vidē runāja, un tas, visticamāk, nenotiktu, ja “Žirafēs” spēlētu Emīls un Edgars Bērziņi vai Kalniņi. Bet fakts, ka “Prāta vētras” Renāra Kaupera dēliem tik agrā vecumā jau ir sava grupa – tā bija ziņa! Uzvārds palīdz vai traucē?

Emīls: Gan, gan. Uzmanībai tas palīdz, un jā, tā ir taisnība – mēs esam Kaupera dēli un mēs nemaz nezinām, kā būtu citādi. Mūs pašus tas īpaši neuztrauc un īstenībā nekad nav uztraucis. Domāju, ka esam skaidri parādījuši, ka ejam savu ceļu, un arī klausītājiem tagad tas kļūst arvien skaidrāks.

Tā kā esat dvīņi, gan jau sen esat pieraduši, ka vienu no jums kāds paziņa vienas dienas laikā sveicina vairākas reizes, kamēr otru ne reizi, jo domā, ka esat jau nupat tikušies?

Edgars: Jā, protams. Mēs pat nelabojam, ja mūs jauc.

Tiem, kam nav dvīņa, vai pat nemaz nav brāļa vai māsas, ir pagrūti iztēloties to ciešo saikni, kas valda starp dvīņiem. Kā šajā komandā var iekļauties kāds no malas?

Roberts: Man nav dvīņa, man ir desmit gadu jaunāks brālis, tāpēc sajūta ir citāda. Ar Edgaru un Emīlu sākām kopā mācīties astotajā klasē un kopš tā laika gandrīz katru dienu esam pavadījuši kopā.

Emīls: Mums ir tādas ģimenes-darba attiecības.

Edgars: Esam profesionāli draugi.

Vai nav tā, ka Kauperiem ir sava nometne, bet citi kaut kur malā?

Emīls: Nē, nē, mēs katrs esam par sevi. Labi, ka tagad trijātā. Ja grupā ir četri, divi vai seši, var būt neizšķirts, un tad grūti pieņemt lēmumus.

Sākotnēji jūs bijāt četri. Kur palika basģitārists Aleksis Luriņš? Un kas jums tagad spēlē basu?

Edgars: Tā kā mēs diezgan drīz sākām doties koncertturnejās un pavadīt ilgu laiku “dziļi busiņā”, tad Aleksis ar gadiem saprata, ka tas īsti nav viņa aicinājums. Viņam patīk mūzika, patīk to sacerēt, un viņš ļoti labi to dara.

Emīls: Mūsdienu mūziķim nav īstas definīcijas – ir vieni, kas vairāk strādā studijā, ir citi, kam patīk braukt turnejās. Mēs esam nonākuši tādā dzīves posmā, kad ir dziesmu rakstīšanas laiks, pēc tam spēlēšanas laiks. Rakstīšanas laikā mēs pārsvarā dzīvojam laukos.

Roberts: Vai strādājam birojā...

Emīls: Vai strādājam birojā, lai šīs dziesmas sadzirdētu pēc iespējas vairāk klausītāju. Tad ir nākamais posms, kad uzstājamies un ceļojam busiņā. Aleksim tāds neregulārs grafiks nederēja, viņš izvēlējās mierīgāku dzīvi.

Roberts: Kad saņēmām ziņu no Alekša, ka viņš nevēlas šādi turpināt, pirmā doma bija – ko nu mēs tagad darīsim? Bet drīz tas atrisinājās, atradām basģitāristu Matisu Kļaviņu, kurš ātri ieleca Alekša “kurpēs”. Ar Matisu nospēlējām apmēram pusotru gadu, bet pēc garas sešu nedēļu turnejas arī viņš pieņēma līdzīgu lēmumu. Domāju, ka viņam patika būt grupā, tomēr laikam viņš neatrada te īstu mājas sajūtu, jo nebija šo dziesmu autors, tāpēc jutās nedaudz kā no malas pienācis.

Edgars: Kad bijām palikuši trīs, sapratām, ka esam pašpietiekami

arī trijātā. Vēl viens viedoklis vienmēr ir noderīgs, tomēr nav nemaz tik būtisks.

Roberts: Emīls var pārņemt basa partijas, varam tās kopīgi izdomāt.

Bet rudens turnejā taču neiztiksiet bez basģitārista?

Roberts: Cerams, ka uz ilgu laiku mums ir pievienojies Kristiāns Kosītis. Viņš ir pāris gadu jaunāks par mums un mācās klasisko dziedāšanu Mūzikas akadēmijā. Kristiāns spēlē basu un dzied basu, un viņam ir absolūta dzirde. Spēlējam kopā no šā gada sākuma, un ir sajūta, ka Kristiāns jau ir kļuvis par grupas daļu, esam pat sākuši šo to kopā sacerēt.

Edgars: Viņš gan vēl nav bijis garajā tūrē, bet šķiet, ka viņam patiks.

Roberts: *Carnival Youth* ir kā mūsu izaudzināts bērns, un mēs šo tūrēšanas garozīņu esam gatavi pagrauzt. Vispār tas ir ļoti jautrs pasākums, bet prasa spēku katru dienu vismaz sešas stundas sēdēt busiņā.

Edgars: Sešas jau nav nemaz tik daudz. Pēdējā turnejā koncertu rīkotāji laikam kaut kur kļūdījās loģistikā, un mums bija pat 18 stundu ilgi pārbraucieni.

Emīls: Un katru dienu ievelkas minusiņš miega badā.

Edgars: Tās četras piecas nedēļas var bojāt draudzību. Tāpēc labi vien bija, ka notika šāda ekstrēmāka turneja, jo sapratām, ka vajag novilkt robežas. Informējām savus koncertu rīkotājus ārvalstīs, ka mūsu tūres nebūs ilgākas par divām trim nedēļām, starp tām mums vismaz uz nedēļu vajag atgriezties mājās.

Emīls: Sešu nedēļu turnejas laikā mums bija pārlidojums no Anglijas uz Latviju caur Poliju, kur satikām *Arcade Fire* bundzinieku Džeremiju Gara. Viņam arī bija dažas brīvdienas turnejā, bet, tā kā Džeremijs dzīvo Austrālijā, viņš nevarēja paspēt tikt līdz mājām, tāpēc palika Eiropā un nospēlēja DJ setu filmu festivālā. Arī viņš teica, ka *Arcade Fire* koncertturnejās ir pauzes ik pēc divām nedēļām. Sešas nedēļas ceļā viņš nespētu izturēt.

Edgars: Bet viņam arī vairs nav 24 gadi.

Bet vai jūs saprotat, ka, ņemot vērā rokzvaigžņu dzīves ilgumu mūsdienās, lai palūkojamies kaut vai uz *The Rolling Stones*, jums šādi būs jādzīvo vismaz nākamās 50 gadus?

Edgars: Protams, saprotam. Labā lieta ir tāda, ka jūtam progresu.

Roberts: Spilventiņš kļūst mazliet mikstāks.

Edgars: Tam palīdz Valsts Kultūrkapitāla fonda piešķirtais līdzfinansējums turnejām.

Roberts: Dažkārt dzirdam neizpratni, kāpēc tas vispār vajadzīgs, bet tas tiešām noder gan mums, gan savā veidā arī Latvijas kultūras izaugsmei.

Edgars: Tas palīdz tieši turnejās, kur nepieciešamas naktsmājas un ir ceļa izdevumi par degvielu un auto iri. Tajā sešu nedēļu tūrē nobraucām 15 000 kilometru.

Līdzfinansējums ir iecienīta sarunu tēma ikvienā darbības jomā Latvijā. Galvenais jautājums visbiežāk ir – kāpēc viņiem dod, bet man nē? Vai jūtaties kā Latvijas vārda nesēji ārzemēs?

Edgars: Cenšamies! Katrā koncertā noteikti pieminam, ka esam no Latvijas.

Roberts: Runājot par it kā lielo atbalstu – mums ir tik daudz koncertu, ka, ja sadalītu finansējumu par katru koncertu, tas būtu mazāks, nekā tiem, kas arī visur piedalās un brauc, bet uzstājas tikai dažas reizes.



Edgars: Tā nav tikai Latvijas, bet visas Eiropas problēma, ka ir uz pirkstiem skaitāmas slavenas grupas, kas konkurētu ar Lielbritānijas vai ASV māksliniekiem.

Roberts: Vēl var nosaukt Islandi un Zviedriju.

Emīls: Iespējams, šiem panākumiem pamatā ir valsts finansējums.

Roberts: Jā, bet ASV ir citādi, tur ir galvenokārt ierakstu izdevniecību sen iedibinātā kārtība.

Cik dzirdēts, ikviena mūziķa sapņu un visu iespēju zeme ASV ir viena no sliktākajām vietām koncertu rīkotāju attieksmes ziņā. Nākamā parasti tiek minēta Lielbritānija. Skaidrs, ka mūziķi nesāk karjeru arēnās, bet gan nelielos klubos un koncertzālēs. Kādi ir jūsu iespaidi?

Edgars: Mēs visu grūtāko laikam izjutām Anglijā. Bija triju nedēļu turneja pa Vāciju, Austriju, Čehiju, pēc tam aizbraucām uz kādiem septiņiem koncertiem Anglijā. Tad tu jūti, ka esi viena no 50 grupām tajā vakarā un uzstāties klubā kaut kur nekurienē.

Jauno albumu jūs ierakstījāt Brazīlijā. Ir dzirdēts par latviešu grupām, kas ieraksta albumus ārzemēs, bet ne jau Brazīlijā! Kā tas gadījās?

Emīls: Dziesmas sacerējām, dodoties uz dažādām, kā mēs tās saucam, radošajām nometnītēm. Izslēdzam ikdienas rūpes un darbus Rīgā, dodamies vai nu uz Kuldīgu, vai pie Latgales ezeriem. Materiāls jau bija par 70% gatavs.

Edgars: Mums arī bija svarīgi, lai tas viss nobriest.

Emīls: Lai jūtam, ka šis ir tas, ko tiešām gribam ielikt albumā, nevis tā, ka satiekamies studijā, izdomājam – sarakstīsim šodien četras dziesmas un izdosim tās, lai kas tur sanāktu. Protams, nav jau arī šī sliktā metode, "Bitli" tā darīja.

Edgars: Ar Brazīliju bija tā, ka mums ir labi draugi *Red Bull*, viņi atbalsta mūziķus un viņiem ir desmit ierakstu studiju visā pasaulē, tai skaitā Sanpaulu. Gribējām piedzīvojumu un aizlidojām.

Roberts: Mēs arī iepriekšējo albumu "Vienā vilciena" ierakstījām vienā no *Red Bull* studijām – tas bija Berlīnē, kur mums iedeva trīspāru dienas, kas ir īss laiks, lai ierakstītu pilna apjoma albumu. *Red Bull* labprāt atbalsta hiphopa māksliniekus, kuriem studija parasti nepieciešama uz vienu vai divām dienām, viņi izmanto mikrofonu un pulti, un viss. Retāk gadās grupas, kas izmanto pilnīgi visu aprīkojumu, kas ir studijā, un tādiem ierakstiem studijas, kas atrodas tuvāk Latvijai, rezervētas jau gadiem uz priekšu. Mūsu vajadzībām pieejamās bija Sanpaulu, Keiptaunā (Dienvīdāfrika) un Oklendā (Jaunzēlande). No tām tehniski labākā mums šķita Sanpaulu. Tā kā *Red Bull* šo studiju mums piešķīra lietošanai, šis ceļojums kopumā izmaksāja apmēram tikpat cik tad, ja mēs būtu irējuši ļoti profesionālu studiju kaut kur tepat Eiropā. Bet tad nepievienotos mazs kultūršoks, neieslēgtos pilnīgi cita domāšana un ļausnās radīt ārpus tā, ko esam darījuši agrāk.

Cik ilgi bijāt Brazīlijā?

Emīls: Trīs nedēļas. Divas studijā, pēc tam vēl nedēļu paceļojām. Latvijā bija vasara, tur ziema.

Edgars: Aukstākais bija +16, bet pārsvarā +20, +22 grādi. Lietains, drēgns, studijā nav logu, tāds betona blāķis. Sanpaulu vispār ir milzīgi betona džungļi. Tā ir lielākā pilsēta valstī, tur ir 20 miljoni iedzīvotāju.

Roberts: Sanpaulu ir aktīvākais helikopteru transports pasaulē. Līdzīgi kā pie mums taksometru, tur var izsaukt helikopteri, lai kaut kur dotos, jo automašīnu sastrēgumos var nostāvēt pat astoņas stundas. Tas bija neliels pārsteigums, jo bijām gaidījuši vairāk tropiskas eksotikas. Mēs tiešām brīnījāmies, kāpēc viņi visi dzīvo tādā lielā stropā, ja Brazīlija ir tik milzīga, ar tik skaistu dabu un labiem laika apstākļiem. Pēc ieraksta mazliet pabaudījām arī ūdenskritumus un pludmali, ja reiz bijām tik tālu aizlidojuši.

Eiropā esam raduši pie nosacītas kārtības. Kaut vai arhitektūrā – pilsētas centrā ir kāds laukums, baznīcas, un mūsdienās tas viss ir pietiekami sakopts. Šķita, ka Sanpaulu arī vajadzētu būt kam līdzīgam, bet tur pilsētas centrā ir milzīgi viadukti, kur visi traucas ar mašīnām, kaut kur blakus diezgan skaista baznīca, turpat arī dzīvojamā māja, kur omes izkar zāvēties palagus un krūšturus. Viss kopā.

Edgars: Mēs dzīvojam tieši pie tā viadukta ar ļoti intensīvu satiksmi, bet līdzās bija neliela vecpilsēta, kur var pastaigāties. Tur ir zināms haoss, bet ar laiku saproti, ka cilvēki vienkārši mazāk uztraucas un neuzdod tik daudz jautājumu. Dzīve plūst savu gaitu.

Kāda ir jūsu pieredze – vai vērtīgāk ierakstīt albumu tepat Rīgā pie Gata, vakarā aiziet mājās un aizmigt savā gultā, vai aizbraukt uz otru zemeslodes pusi..

Edgars: Un aiziet uz studiju pie Gata tik un tā! Jo Gatis bija kopā ar mums Brazīlijā. Viņš gan iepriekš ir bijis tajā pasaules galā, bet mums šis bija pirmais ceļojums uz Dienvidameriku. Saskārāmies ar vietējo mentalitāti – kavēt tikšanos vismaz 45 minūtes nav nekas īpašs.

Emīls: Domāju, ka abi varianti ir ideāli.

Cik daudz Gatis (Gatis Zaķis – mūziķis, skaņu inženieris un producers, sadarbojies ar daudzām Latvijas grupām, tostarp ar "Instrumentiem", "Polifauņu", Alisi Josti – aut. piez.) piedalījās Good Luck tapšanā ar saviem ieteikumiem un radošajām domām?

Emīls: Mūsu iepriekšējos ierakstos Gatis gan producēja, gan ierakstīja, gan mikšēja, un viņš pats sacīja, ka visi šie pienākumi ietver pārāk daudz rakursu, no kuriem skatīties uz albumu.

Roberts: Proti, Gatis gan lika mikrofonus studijā un domāja, kā ieskaņot, gan pēc tam arī mikšēja. Tāpēc šoreiz izdomājām šo to pamainīt.

Edgars: Tāpēc Gatis strādāja tikai pie producēšanas un ieraksta. Bet mēs ļaujām viņam izpausties. Vispirms saceram mūziku grupā, tad Gatis atnāk ar viedokli no malas un liek mums pamatot lietas, kas viņam nav skaidras. Ja nespējam pamatot, tad tās, iespējams, ir liekas. Mēs Gata klātbūtnē varam atrisināt šo to, kur trijātā nav bijusi vienprātība.

Roberts: Ne velti Latvijas mūziķi pie Gata stāv rindā, jo viņš tiešām dara labu producenta darbu. Ļoti brīvi iesaistās ieraksta procesā, mēs viņam pilnībā uzticamies. Bija jau pilnībā gatavas dziesmas, bija reizes, kad Gatis palīdzēja ar basa partiju izdomāšanu, dažreiz arī paredzēja tekstus, ja likās, ka nav īsti pareizi. Var teikt, ka viņš ir līdzautors šīm dziesmām.

Esmu jau publiski teikusi un atļaušos atkārtoties, ka nemaz negribu iedomāties, kāda būtu mūsu jaunāko laiku tā dēvētā indie mūzika bez Gata Zaķa.

Emīls: Viņš mums tiešām ir ļoti daudz iemācījis. Arī par dzīvi.

Roberts: Forši, ka mēs ātri kļūvām par draugiem, nejutām nekādu paaudžu atšķirību.

Edgars: Gatis ir tieši tik vecāks par mums, cik mēs par savu jaunāko brāli.

Jaunākajam brālim arī būs grupa?

Edgars: Būs. Viņam viena jau bija, saucās "Stivie rukši".

Tātad albuma mikss un māsters tika uzticēts citiem meistariem un ne jau šādiem tādiem – Ņujorkas studijās mikšēja Nikolass Verns, kas strādājis ar Animal Collective, Deerhunter, Wild Nothing, The War on Drugs, bet māsterēšanu jeb skaņas pēcapstrādi veica Gregs Kalbi (Calbi), kura iespaidīgajā darbu sarakstā ir The National, Interpol, Arcade Fire. Klausītāji, kas ikdienā nav saistīti ar ierakstiem, gana labi zina, ko dara inženieris – sēž pie pults un saglabā mūziķu spēlēto skaņu nesējos. Toties mikšētāja un māsterētāja pienākumi nav tik skaidri. Ko tie dara un pēc kādiem kritērijiem tos izvēlas?

Edgars: Iepriekšējos albumos bijām strādājuši ar māsterētājiem, kurus nemaz nepazinām, nezinājām viņu iepriekšējos darbus. Šoreiz domājām – kāpēc gan neuzrunāt cilvēkus, kas strādājuši pie mūsu mīļāko izpildītāju albumiem. Sākumā vienkārši painteresēties, cik tas maksā un vai viņi vispār ir sasniedzami. Bija vairāki varianti, daži bija aizņemti.

Emīls: Nikolass bija viena no pirmajām izvēlēm.

Roberts: Vispirms mēs viņu iepazinām caur YouTube video, kur viņš parāda savu studiju un stāsta par savu darbu. Lidzīgi kā Gatis, arī Nikolass mēdz producēt ierakstus, un, ja labākais, ko viņš var izdarīt dziesmas tapšanā, ir pienest mūziķim kafiju, tad viņš to arī darīs. Proti, neuzspiedis savu viedokli, bet ļaus dziesmai izaugt. Mums patika šī pieeja.



Edgars: Nikolass radoši iesaistījās albumā, izmantojot savu studijas tehniku, dažādus analogos aparātus, caur kuriem izlaida vokāla partijas, un pat iespēlēja dažus instrumentus, piemēram, zvanus dziesmā *Coral Castle*.

Roberts: Dziesmā *Only the Moon Can See the Sun* ir vieta, kur it kā viss beidzas, bet mēs dzirdam – kaut kas tomēr turpinās. Nikolass bija paņēmis skaņu celiņus no piedziedājuma un pārejas, salicis tos kopā un uztaisījis dziesmai foršu astīti.

Edgars: Mēs ar Nikolasu sarakstījāmies un sazvanījāmies Skype apmēram divu mēnešu garumā, un viņš teica, ka patīkot mūsu muzikālais materiāls.

Roberts: Mikšēšanu un māsterēšanu laikam saprotamāk var salīdzināt ar filmu. Mēs izdomājām scenāriju, vietas, kur to uzņemt, kas būs aktieri, nofilmējam un uztaisām vieglu montāžu. Mikšētājs būs tas galvenais montāžists, kurš saliks vienotā ritmā visus kadrus.

Emīls: Tā ir kā skaņas arhitektūra – mikšētājs izdomā, kur gala rezultātā "sēdēs" katrs instruments un katra balss.

Roberts: Ja turpinām salīdzinājumu ar filmu, pēc montāžas filma ir arī jāizkrāso. Safilmētie kadri mēdz būt atšķirīgās gaismās, un, lai iegūtu kopīgo plūdumu un sajūtu, ka skaties nevis amatierkino, bet tiešām mākslas filmu, nepieciešams šis māsters, kura tehniskā puse pat mums pašiem līdz galam nav saprotama. Nepieciešama ļoti laba aparatūra un zināšanas. Kad materiālu izlaiž cauri šiem, sauksim tos par dzelžiem, vajadzīgās frekvences iegūst papildu skanējumu, citām tas tiek samazināts, lai albums veidotos par vienotu kopumu.

Edgars: Salīdzinot tikai miksetu un jau māsterētu albumu, var ļoti labi dzirdēt, ka māsterētais skan spēcīgāk.

Emīls: Jāteic, ka mikss un māsters krietni atšķiras arī laika izteiksmē. Mikšēšana ilgst vismaz dažas nedēļas un varbūt pat mēnešus, savukārt, lai nomāsterētu vienu pilnu albumu, vajag vienu vai divas darba dienas.

Good Luck tika ierakstīts pirms gada, bet mūzika sacerēta vēl pirms tam. Kāpēc tik ilgs laiks pagāja līdz albuma izdošanai, kas nu iznācis ne vien ierastajos digitālā un CD formātā, bet arī eks-travagantā dubultvinila platē?

Roberts: Visu darījām ļoti laicīgi. Izplānojam, ka izdosim vairākus singlus, jo mūsdienās cilvēku uzmanība vairāk pievēršas atsevišķām dziesmām un, uzreiz izdodot veselu albumu, dziesmas kaut kādā ziņā zaudē savu potenciālu. Daudz strādājām ar videomateriāliem, mēģinot iedzīvināt albumu krāsās, bildēs un kustībās.

Emīls: Mūsdienās ļoti daudz laika paņem sociālie mediji, mēs pārāk reti atrodamies mēģinājumu telpā.

Roberts: Mēs neesam tikai mūziķi, mūs var dēvēt arī par jauniem uzņēmējiem, jo aktīvi sadarbojamies ar savu menedžmentu.

Edgars: Pasaule attīstās, un mainās veidi, kā veicināt mūzikas

ierakstu popularitāti, mēs nemitīgi domājam, kā mūsu paveikto padarīt interesantāku.

Ir tāds bieži dzirdēts izteikums, pārsvarā no tiem, kas nemāk, kuriem nesanāk vai kuriem vienkārši ir slinkums, – laba mūzika pati atradis savu klausītāju. Kā tad īsti ir?

Edgars: Nu, tad tai ir jābūt baigi, baigi labai mūzikai! Un ieguldījumi, lai to sasniegtu, nav mazi.

Roberts: Šis teiciens darbojas, ja ir ļoti labs menedžments! Lai mūzika nonāktu līdz klausītājam, tomēr kaut kas ir jādara. Dažas no tendencēm, kam cenšamies sekot, veidojot grupas tēlu, ir pārņemtas no ASV, Kanādas, Austrālijas un Eiropas *indie* mūzikas piemēriem, kas Latvijā vēl līdz galam nav pieņemti un daudziem pat nav saprotami. Jaunā albuma dziesmas pat īsti neatbilda radioformātam.

Edgars: Tāpēc īpaši nepārdzīvojam, ja mūs nespēlē radio. Ir dzirdēts, ka *Good Luck* ir mūsu līdz šim alternatīvākais darbs, ka tajā trūkst hitu. Bet mūsu mērķis jau nebija ierakstīt popmūzikas albumu.

Roberts: Evijai Vēberei taču neviens nejautās – kur ir hiti?

Evijai Vēberei toties pajautās daudz ko citu...

Roberts: Varētu teikt, ka mēs darām līdzīgu lietu, bet – pa savam.

Edgars: Mūsdienās ir pat vieglāk kļūt zināmam kādā konkrētā sabiedrības lokā ar alternatīvo mūziku, nekā izsities popmūzikā, kur konkurence ir nereāla un viss skan... es neteikšu, kā.

Albums *Good Luck*, latviskojot – “Lai veicas!” ir iznācis. Vai jums ir kādi pavadvārdi ieraksta klausītājam?

Emils: Pirmkārt, vajadzētu apskatīt albuma noformējumu vinila plates iekšpusē. Mākslinieks, pirms viņš to uzzīmēja un uzmeistarēja, teica, ka, viņaprāt, šis ir mūsu ironiskākais un vienlaikus patiesākais albums. Ironija, iespējams, izpaužas naivās melodijās, bet nopietnos tekstos.

Edgars: Vai arī otrādi.

Roberts: Mēs centāties vairāk atvērties un nodot savu personīgo vēstījumu, lai tekstos būtu saklausāms – šis ir mans vai šis ir mūsu. Bet, lai lielās tēmas nebūtu pārāk smagas mums kā divdesmittrīsgadniekiem, ietērpām tās nedaudz ironiskās rindinās.

Emils: Dažreiz mēs ieslēdzāties katrs savā istabā, visu dienu strādājām pie skicēm, vakarā satikāmies, parādījām tās cits citam un turpinājām darboties kopā. Tāpēc šajā albumā katrai no dziesmām avots no autora ir daudz spēcīgāks. Ir dziesmas, kas tapušas kopā, bet, piemēram, *Coral Castle*, vismaz tās pirmā daļa, ir pilnībā Roberta dziesma, tad mēs pievienojām instrumentālo pavadijumu.

Roberts: Savukārt Emila dziesma ir *Only the Moon Can See the Sun*. Protams, mēs visi piedalāmies. Lai lasītājam būtu saprotamāk – bijām trijātā, bet mūsu pilnais skanējums ir vokāls, ģitāra, basģitāra, bungas un citas pievienotās vērtības, piemēram, taustiņinstrumenti. Ja kāds no tiem pazūd, tas kaut ko atņem, bet dod arī vaļu pašam padomāt.

Edgars: Bet ne visas dziesmas tā radās, dažas tapa arī, “līmējot kvadrātiņus”.

Emils: Kad pirmo reizi parādījām Gatim dziesmu *Landlord*, viņš teica: “Viss ir gatavs. Bet ir viena svarīga lieta – izdomāt, kur ienāk bungas.”

Edgars: Albuma sacerēšanas laikā mēs bijām uzsēdušies uz tāda kā 90. gadu *indie* viļņa – *The Flaming Lips*, *Mercury Rev*...

Roberts: Latvijā laikam tikai viena *The Flaming Lips* dziesma skanējusi radioēterā varbūt kādas desmit reizes, tāpēc daudziem šī mūzika nav pazīstama, īpaši mūsu paaudzei. Tā drīzāk ir Gata jaunības mūzika, bet kaut kā mēs ļoti rezonējām ar to.

Nevar noliegt, ka *Good Luck* piemīt retro skanējums. Gan jau esat gatavi saņemt uzslavas un kritikas gan par mūziku, gan par tekstiem, kas visi angļu valodā, gan par citām ar albumu pat nesaitītām lietām. Vai lasāt atsauksmes un ņemat tās vērā?

Edgars: Nav bijis nekas tik briesmīgs, kas mūs sadragātu vai iedzītu depresijā. Mūs ir diezgan grūti izkustināt no stabilitātes.

Emils: Pie interneta komentāriem labi izklaidējamies.

Tāpat anonīmie komentētāji var pat nepūlēties un necerēt, ka jūs tur monitora otrā pusē raudat.

Roberts: Labi apzināmies, ka visiem nekad neizpatiks, un nemaz

nevēlamies to darīt. Kritiku, ja tā ir pamatota, novērtējam. Īpaši par koncertiem. Tas ir kā mēslojums puķītēm, palīdz tām augt.

Albuma sakarā menedžments ļoti čakli pastrādāja, laicīgi izsūtīt materiālu dažādiem medijiem mūsu potenciālajās koncertvalstīs, tur uzrakstīja diezgan daudz recenziju. Visas gan vēl neesam izlasījuši, jo jātulka no dažādām valodām.

Edgars: Kopīgā ziņa ir tāda, ka mūs redz kā jaunu, pietiekami interesantu un mazliet jokainu grupu. Tie, kas mūs dzirdējuši iepriekš, saka, ka esam auguši, nobrieduši un spēruši nākamo soli mūzikā.

Emils: Salīdzinot ar iepriekšējo ierakstu angļu valodā *Propeller*, kur centāmies sevi pierādīt kā jaunos *indie* mūzikas censonus, mēģinot veidot sarežģītas skaņas un eksperimentus, šeit visu darījām, cik vien brīvi un viegli iespējams. Šis albums bija mazliet arī kā pašizziņas process – visupirms mēs spontāni izpaužamies un tad mēģinām saprast, ko isti esam vēlējušies pateikt. To, kādi mēs esam, nevis to, kādi gribētu būt.

Roberts: Parasti mēs veidojam dziesmas sākotnējo rāmi, pievienojot melodiju un vārdus, kas bieži sākotnēji ir nesakarīgu frāžu savārstījums, angļiski to sauc par *gibberish*, un tad mēģinām saprast, ko mūsu zemapziņa vēlas mums pateikt.

Edgars: Šis jau bija solis tuvāk tam, lai vārdi rastos kopā ar mūziku.

Albumam, protams, seko koncertturneja. Kurp vedīs jūsu ceļi?

Roberts: Vispirms Polija, Čehija, Slovākija, Ungārija, Rumānija. Katrā valstī vairākās pilsētās.

Edgars: Pēc tam atgriezīsimies mājās. Tad oktobrī uz Vāciju un Šveici.

Vai esat skaitījuši koncertus un to norises vietas?

Edgars: Skaitīts ir, taču laikam nav uzskaitītas koncertvietas, tikai pilsētas.

Roberts: Es nesen izskaitīju, ir ap 400. Skaits var atšķirties, skatoties, ko mēs uzskatām par koncertu.

Edgars: Ja aizejam uz kādu radiostudiju un nospēlējam tur četras piecas dziesmas akustiski – tas ir vai nav koncerts? Bijām uz *The Rolling Stones* izstādi, tur bija teikts, ka savas karjeras pirmajos piecos gados viņi nospēlēja 500 koncertu, bet nākamo 50 gadu laikā tikai 1000. Kopā 1500 koncertu.

Ari jums pirmā piecgade tuvojas noslēgumam. Gan jau kādi interesanti piedzīvojumi ir bijuši.

Edgars: Turcijā nesen piedalījāmies Eiropas dienu pasākumā. Tā bija laba pieredze.

Emils: Tikko bijām Eiropas sporta spēlēs Minskā, Baltkrievijā.

Roberts: Ja ņemam ģeogrāfisko līniju austrumu virzienā no Latvijas, tur viss notiek pa savam. “Prāta vētra” tikko atgriezās no Ķīnas – stāv tehniku bariņš, skatās uz kādu elementāru tehnisku lietu, smaida un kasa galvu. Mums līdzīgi bija Turcijā. Basģitāristam uz skatuves parasti pietiek ar vienu grīdas monitoru, aizmugurē ir tā sauktais basa kabinets. Uz mūsu skatuves basistam bija salikti četri monitori. Mēģinājām ieskaidrot, ka divus var noņemt. Labi, viss skaidrs. Bet pēc piecām minūtēm atnes vēl divus. Kad koncerts jau drīz sāksies, Edgars stāv blakus monitoru tehniķim un rāda, ka viņa vienīgais monitors īsti nestrādā, bet viņš saka: “Jā, labi!” un aiziet projām, neko neizdarījis.

Edgars: Ar pašu koncertu galā viss bija kārtībā. Bet labs ir stāsts par *backstage* jeb aizskatuves telpu mūziķiem. Koncertaģentūras darbinieks, kuram bija uzticēta mūsu uzņemšana un pavadīšana Turcijā, jau iepriekšējā dienā jautāja: “Vai vēlēsities pirms uzstāšanās ieiet beksteidžā?” Mēs sakām – jā, varbūt uz piecām minūtēm, nolikt jakas un somas. Jo parasti šie beksteidži ir tuvu skatuvei. Koncerta dienā mūs iesēdina mašīnā, aizved garām vietai, kur mums jāspēlē, uzved *Sheraton* viesnīcas 10. stāvā un ielaiž numuriņā: “Lūk, te ir beksteidžs, ko jūs gribat šeit darīt?”

Roberts: Tas bija piecas minūtes pirms koncerta!

Edgars: Savukārt, uzstājoties *Sziget* festivālā Budapeštā vai klubā *Koko*, kas atrodas Kemdentaunas rajonā Londonā, var pieredzēt visaugstākā līmeņa tehnisko profesionalitāti. Pat ja mums ir iss *line check* jeb skaņas pārbaude, viņi visu izdara vēl trīsreiz ātrāk.

Ko vēl gribētu piebilst?

Emils: Lai mums veicas! 🌞

Mīlas vēstule cilvēka dabai

Svens Kuzmins

– Vudstoka, – viņš klusi švikstēja.
– Vladivostoka, – gribējās atņurdēt,
bet mani beidzami dzīves gadi to
neatļāva.

Oskars Seiksts

KUR PALIKA VAKARDIENA? Vai šādi izskatās elle? Kam pieder tie rasā izmirkušie guļammaisi, čipsi un kedas? Un galvenais – kas tā par uzmācīgu dziesmu, kuras atbalss joprojām dārd galvā septiņos no rīta, kad “Laba daba” izskanējusi un starp nošķiebtām teltīm mētājas pēdējie kritušie? Uz visiem šiem, kā arī daudziem citiem lielajiem dzīves jautājumiem es labprāt atbildētu, taču festivāla otrajā dienā, kaut kad starp Artura Skuteļa un *Laibach* koncertiem, mēs jau bijām pilnībā zaudējuši saikni ar realitāti. Priekšsakarā, kā saka, bija kritis, atklājot skatam tās diezgan neglītās konstrukcijas, uz kurām balstās rokfestivālu kultūras burvība. Priekpilno, mūzikas raisīto saviļņojumu allaž pavada rīta tremors. Ja ne tev, tad kādam citam – visdrīzāk, turpat kaimiņos.

Izliūdu no telts un pāršķirstīju piezīmes. To bija diezgan daudz, taču katra nākamā izpildīta arvien divainākā rokrakstā, kulminējot pie pēdējās – laikam no tā paša Skuteļa koncerta –, kur rakstu zīmes bija saviļņotās neatšķetināmā cilpu un svītriņu šifrā. Draugi, ja pēc nakts izdarībām man tādi vēl bija, gulēja savās un/vai svešās teltīs. Kāpdamas pār zālē izmētātajiem ķermeņiem, aiztenterēju līdz ceļmalas tualetēm (jo mazāk par tām domāsim, jo labāk). Iztīriju zobus ar atšālētu kolu no tās pašas telts, no kuras vēl nesen mēnessgaismā nospērām pēdējo bundžu “Lāčplēša” alus (alus un kolā ipašnieki, ja jūs šo lasāt, pieņemiet manu visdziļāko pateicību un atvainošanās – tas tika darīts mīlestības vārdā!).

Telšu pilsētiņa atgādināja graustu kvartālu pēc vētras. Rīta drēgnums dzēla kaulos. Droši vien arī etanols. Uzmācīgās dziesmas fragments turpināja skanēt galvā kā iekērusies plate. Un kaitinošākais bija nevis tas, ka nespēju noteikt tās izcelsmi, bet gan tas, ka tajā bija apslēpta kāda ipaša un svarīga **patiesība**. Ka visai šai nekaunīgajai uzdzīvei vienmēr ir **jēga**. Un es šo jēgu cenšos uztvert jau gadiem ilgi, gandrīz vai skrienu tai pakaļ, bet tā vienmēr pamanās izsprukt no

redzesloka gluži kā dzīvsudrabs no saplēsta termometra. Arī šoreiz, sasodīts. Arī šoreiz.

Uz atvadām pārlaidis skatu drūmajiem pasaulīgo prieku dārza gruvešiem, devos sakravāt mantas, lai pazustu no Ratnieku teritorijas vismaz līdz nākamajam gadam. Nekādu pašpārmētumu. Ne kriptatiņas kaudē. Festivāls bija aizvadīts godam.

“LABA DABA” jau kopš saviem pirmsākumiem ieņēmusi īpatnēju vietu Latvijas alternatīvās mūzikas ainā. No vienas puses, šis pasākums vienmēr ir bijis tiešs un sirsnīgs mīlestības apliecinājums undergrounda kultūrai. Kas principā nav nekas neparasts (ja nu vienīgi tik lielā mērā, cik neparasts ir pats undergrounds). Pirmā “Labas dabas” programma 2006. gadā bija pieticīga, personiska un, ja tā var izteikties, lokāla. Kā mazpilsētas gadatirgus bez importa precēm. Tas gan nenozīmē, ka festivāls bija provinciāls. Tieši otrādi, tas bija kvalitatīvi organizēts un ievērojami pārspēja tos pašdarbības stila tusiņus, pie kuriem bija pieradusi godātā pagrīdes publika. “Laba daba” uzstādīja augstāku latīņu pašmāju vienkāršībai: vairs nekādu meža vidū izraktu kaku bedru un telšu vietu aiz

akustiskās skatuves. Undergrounds bija pieaudzis un viss tajā tika darīts **pa istam**. Jau pēc pirmās reizes bija skaidrs, ka šis ir festivāls ar nākotni.

Pēc dažiem gadiem, kad nākotne pienāca un uz lielās skatuves sāka parādīties arvien lielāka mēroga ārzemju grupas, “Labas dabas” galvenie varoņi tomēr palika tie paši vecie labie mākslinieki no “Torņa” ierakstu zelta laikiem: “Baložu pilni pagalmi”, Edgars Šubrovskis ar “Hospitāļu ielu” un citiem projektiem, Helēna Kozlova, “Latvijas Gāze”, “Inokentijs Mārpls”, “Dzeltenie pastnieki” – jūs sapratāt ideju.

Lai arī nedaudz miglaini, tomēr atceros vienu gadu (internets saka priekšā – 2013.), kad programmas lielā nagla bija vācu avangarda duets *Deine Lakaien*. Mēs toreiz atbraucām ar misijas apziņu, cieši apņēmies to noklausīties un izbaudīt līdz pēdējai taktij, bet beigās nemaz neaizvilkāmies līdz skatuvei, jo neilgi pirms tam teritorijas pretējā pusē sāka spēlēt Šubrovskā tobrīd jaunais ansamblis “Manta”. Un mēs bijām laimīgākie cilvēki pasaulē, vērtījamies pa zālāju Sanfrancisko stilā un klausījāmies Edgara Mākēna nostalgiskās ērģeles sajaukumā ar Šubrovskā iecienītajiem dzejas



tekstiem psihedēliskā apdarē – kāds tur vēl *Lakaien*?

“Labai dabai” ir paši savi čempioni. Ko vērts ir kaut vai tā reize, kad Māris Šverns dažādu māksliniecisku iemeslu dēļ nebija gatavs kāpt uz skatuves un visa vecā “Torņa” kompānija mobilizēja spēkus, lai kopā ar “Baložu” sastāvu izpildītu grupas labāko dziesmu kaverversijas. Tā nav ne Vudstoka,



tā, it kā es būtu apkāries ar sprāgstvielām un nažiem. Tas, protams, vienmēr atgriez realitātē, bet bija arī kas vairāk. Pēkšņi es saskatīju aizdomīgu mērķtiecību visapkārt. It kā cilvēki, kuriem ap šo laiku būtu jāsāk radīt sev apkārt brīnišķīgu haosu, tā vietā uzcītīgi pildītu kādu svarīgu programmu. Viņi izskatījās aizņemti, pārvietojās no punkta X uz punktu Y kā darba stundās, un viņu sejas, protams, bija priekpilnas, taču vienlaikus arī aizdomīgi nopietnas.

– Nesatraucies, – līdzgaitniece sacīja, – vēl ir agrs. Pēc dažām stundām te visi sajuks prātā.

Viņai bija taisnība. Festivāla maģija iedarbojas palēnām. Tieši tāpēc “Labas dabas” obligātās iesildīšanās stundas parasti tiek veltītas reprezentablai mūzikai. Piektdienu pievakarēs uz lielās skatuves, kā likums, uzstājas latviešu mūziķi ar vēsturi: “Aurora”, “Pērkonis”, šogad – Ainars Mielavs. Šie koncerti vienmēr ir tieši tik spēcīgi, cik to pieprasa klasiķu statuss. Tieši tik pieja-



ne Vladivostoka. Atbraukt uz “Labu Dabu” ir kā apciemot dzimto pilsētu un divas dienas no vietas vazāties pa jaunības takām bez mērķa, bez maršruta, toties ar visur pavadīto sajūtu.

UN TOMĒR ŠAJĀ TRADĪCIJĀ ir ieslēptas zināmas pretrunas. Vismaz tā man likās festivāla pirmajā vakarā, ceļā no teltīm uz teritoriju. Ārā bija puslidz gaiss, un jauniešu bariņi vēl tikai gatavojās izbradāt Rātnieku zālājus un piemētāt tos ar iešķeltām deponētglāzēm.

– Klausies, – teicu kādai līdzgaitniecei, – man nav miera.

– Tev nekad nav miera, – atbildēja līdzgaitniece.

– Iespējams, bet man nav miera šeit un tagad. Es jūtu sistēmas klātbūtni!

Tas nebija literārs pārspilējums. Es tiešām jūtu sistēmas klātbūtni, un ne tikai tāpēc, ka pirms brīža apsargi mani iztaustīja

mi, lai pulcētu publiku tāpat kā pirms desmit vai divdesmit gadiem, ļaujot gan iztraukoties pie vecajiem hitiem, gan aiziet gulēt piedienīgā stundā. No organizatoriskā viedokļa tā, bez šaubām, ir pareiza stratēģija: katrai grupai ir savs laiks, katram laikam – sava mērķauditorija. Taču, klausoties šādus koncertus (ar ‘šādiem koncertiem’ saprotot ne tikai Mielavu vai “Auroru”, bet arī, piemēram, visas tās *Pink Floyd* vai *Deep Purple* obligātās atkalapvienošānās), es vienmēr jūtos kā muzejā. Tas nekādā ziņā nav pārmetums nedz māksliniekiem, nedz festivāla rīkotājiem – un noteikti ne muzejiem. Tieši otrādi, šie dzīvie pieminekļi piešķir “Labai dabai” gados neizmērojamu spēku.

Un tomēr interesants jautājums: kas tad īsti ir tas vārdā nesaucamais, kas palīdz mūzikai saglabāt svaigumu? Kas liek ilggadējai grupai dzīvot tagadnē par spīti (vai tieši pateicoties?) stāžam, kā to dara, piemēram, “Baložu pilni pagalmi”?

Kamēr Ainars Mielavs uzstājās uz lielās skatuves, cituviet to pašu sāka darīt Imants Daksis. Un, lai gan publika šiem pieredzējušajiem bardiem ir pilnīgi atšķirīga, tomēr nevarēja nepamanīt, ka Dakša vājprātīgā enerģija burtiski uzlādē apkārtējo telpu. Bet visi taču zina, ko gaidīt no Dakša koncerta! Ne reizi vien esmu dzirdējis: “Kas tur ko klausīties? Būs taču tas pats, kas parasti.” Un jā, tā arī ir, tomēr katra viņa dziesma, lai cik sena un pazīstama, vienmēr izklausās bīstama kā satrakojušies negaiss, un šī trauksmes sajūta piešķir mūzikai svaigumu. Bet ej nu sažini, varbūt tas ir tikai vecais, nodrāztais jautājums par andergraunda un meinstrīma attiecībām. Un, ja tā, tad manas simpātijas vienmēr sliksies uz andergraunda pusī kaut vai tādēļ, ka neformālā mūzika nedzenas pēc aktualitātes un līdz ar to ir krietni dzīvotspējīgāka.



Jebkurā gadījumā es nebiju vienīgais festivāla viesis, kurš izjuta šo pretrunu. Un visprecīzāk to ilustrēja “Dzelzs vilka” koncerts – proti, cilvēku attieksme pret to. Dženisa Džoplina ir teikusi: “Ja tu neuzvedies tā, it kā tev piederētu skatuve, tad rokenrolā tev nav ko darīt.” Juris Kaukulis uzvedās tieši tā, kā rokzvaigznei jāuzvedas. Viņš pārvietojās pa skatuvi kā pa savu privāto sporta zāli, flirtēja ar pūli, saspēlējās ar mūziķiem un ne uz mirkli nelaida vaļā mūsu uzmanību. Bet galvenais – tur, uz Vidzemes mežu fona, augusta naktī viņš piešķīra savām vecajām dziesmām pavisam jaunu dimensiju. Katrs profesionāls mūziķis var vienkārši atspēlēt sen pazīstamu repertuāru. Arī Kaukuļa repertuārs ir labi pazīstams. Taču veci ieraksti darbojas kā laika kapsulas. Tie nonāk mūsu uzmanības lokā tīri un neskarti, bet pakāpeniski uzkrāj sevī apkārtējo gaisotni, iespaidus un dzīves notikumus, lai pēc tam katrā atskaņošanas reizē šo bagāžu atsauktu atmiņā. Es nekad vairs neatgriezīšos tajās vietās un apziņas stāvokļos, kuros dzīvoju, kad magnetofonā uz riņķi skanēja “Dzelzs vilka” albums “Lai arī tu būtu ar mani”. Toties viss, kas ar šo laiku saistās, ir neizdzēšami iespaidi skaņuceliņos līdzās ģitārām, basiem un bungām. Pat tagad, atceroties dziesmas “Vienas nakts meitene” lipīgo ievadu, gar acīm nevilus paskrien virkne sen aizmirstu ainu un sarunu fragmentu.

Vienīgā problēma ir tāda, ka, lai gūtu pieeju šiem metafiziskajiem arhīviem, dziesmām ir jāskan **precīzi tāpat**, kā toreiz. Jo precīzāk, jo labāk (es joprojām atceros, kurās vietās kurš disks man bija ieskrāpēts un kura kasetes lente salīmēta ar skoču). Dzīvajā, saprotams, šis mezglainās asociāciju virtenes vairs tik labi nedarbojas, un senatnes līdzpārdzīvojumu aizstāj viss, kas notiek apkārt koncerta laikā. Varbūt tur arī ir tā atšķirība starp muzejiskiem priekšnesumiem un dziesmām, kas nenoveco: mūzika ir svaiga tikai tad, ja spēj iedzīvināt šodienas sajūtas, nevis dzenāties pa pēdām pagātnes rēģiem. Nu, vai vismaz atturēt



klausītāju no šādas dzenāšanās. Kaukulim tas izdevās – “vienas, vienas, vienas, vienas nakts meitene” joprojām “gaidīja ne mani”, taču pa šiem astoņpadsmit gadiem bija mainījusies līdz nepazīšanai. Kā mēs visi.

Koncerta laikā man netīšām uzgrūdās blakus dejojošs pāris. Puisis atvainodamies uzsitā pa plecu un iekliedza ausi:

– LABS, NE?

– JĀ, – es atkliežu, – IR LABS!

Koncerts beidzās. Pūlis izkļūda. Festivāla maģija pamazām sāka iedarboties. Pie Ratnieku šķūņa tuseja pazīstama kompānija.

– Klau, – teicu, – bet tas “Dzelzs vilks” tiešām ir burvīgs.

Pazīstamā kompānija uzlūkoja mani ar tādu neizpratni, ka es pat mazliet sabijos.

– Kas? Ko es tādu pateicu?

– Nu beidz, – viņi pārmeta, – tas taču ir “Dzelzs vilks”!

Izbrīnīts par šo dīvaino argumentu, pielīdēju pie citas kompānijas.

– Kā jums patika “Dzelzs vilks”? – jautāju. Un drošības pēc piemetināju: – Diez kas jau nebija...

– Ko tu runā? – iesaucās kompānija. – Tas taču ir **“Dzelzs vilks”!**

Nu gan interesanti, nodomāju, meklēdams vēl kādus bariņus, ar kuriem šo jautājumu apspriest. Reakcijas bija tieši tikpat polarizētas. Vieni teica, ka “Dzelzs vilku”



aizliegts nemīlēt, otri apgalvoja pretējo, līdz kāda meitene – sauksim viņu par Sabīni – puspajokam atbildēja: – Kaukulis ir maita!

Ap to laiku festivāla pusnakts bērni jau bija pietiekami apskurбуši, lai uzsāktu katrs savu iekšējo meditāciju. Tā notiek vienmēr. Tie, kas atbraukuši aizmirsties, pēc dažiem koncertiem un drinkiem aizmirstas tā, ka maz neliekas. Tie, kas atbraukuši metodiski baudīt mūziku, ieiet kolekcionāru cienīgā azartā. Sabīne, tāpat kā es, bija meklētāja: viņa meklēja atbildes uz jautājumiem, kuri jau izsenis rāva pušu viņas prātu. Lielākā Sabīnes sāpe tonakt bija par latviešu attiecībām ar mākslas sfēru. Būdamā profesionāla horeogrāfe, viņa veltīja savu dzīvi laikmetīgajai dejai. Viņas profesionalitāte izpaudās pat vissīkākajos sikumos – kad draugu draugi mūs iepazīstināja, viņa stādījās priekšā ar tik izsmalcināti iestudētu reveransu, kādu nebiju redzējis pat baletā. Es kā zvērināts mutesbraucējs spēju atbildēt tikai ar ornamentāliem teikumiem.

– Saproti, – viņa nepārtraukti atkārtoja, – nē, bet tu saproti, visi tie vārdi, kurus tu tik

ļoti mīli, ir tikai necīga daļiņa no tā, kā cilvēki savā starpā sazinās!

– Un kas tad ir pārējais?

– Viss pārējais ir **horeogrāfija**, – Sabīne teica, ilustrēdama sacīto ar skaistām, plastiskām kustībām.

– Nu, es nedomāju, ka gluži viss...

– Bet kas tad vēl? Kas tad vēl, ja ne horeogrāfija? Horeogrāfija ir ķermeņa valodas literatūra.

– Ir jau arī mūzika, piemēram.

– Mūzika arī nāk no ķermeņa. Bet pie mums to neviens nesaprot.

– Ko nesaprot?

– Neko. Ne horeogrāfijas mākslu, ne laikmetīgo deju. Pie mums nesaprot to, cik ķermeņa valoda ir svarīga. Cik daudz ar to var pateikt. Visur tikai vārdi, vārdi, vārdi...

– Jā, – es sacīju, – tāpēc man arī patika “Dzelzs vilka” koncerts. Kaukulis savu ķermeņa valodu izmantoja pilnā mērā. Viņš mūs uzrunāja skaidri un salasāmi.

– Kaukulis ir maita!!!

Mūsu saruna, kā jau dzērumā, bija veikusi vairākus pilnus apļus, un pie trešā vai ceturtā es sapratu, ka patiesībā mūs nodarbina viena un tā pati problēma. Kaut kad “Dzelzs vilka” koncerta vidū Sabīne bija iz-

domājusi, ka māksla pieder tautai, un mēģinājusi piebiedroties Kaukulim uz skatuves. "Tikai uz vienu deju," viņa skaidroja, bet arī apsardze neko nejēdza no horeogrāfijas un atstūma viņu malā. No aizmugurējām rindām to nevarēja redzēt, taču es Sabīnei ticēju uz vārda. It kā jau varēja Kaukuli saprast – viņam bija sava programma, Sabīnei sava, un tā nu gadījās, ka šīs programmas nesaskanēja. Ne visiem māksliniekiem jālaiž fani rampas ugunīs.

Kaut gan, piemēram, Niks Keivs iepriekšējā "Pozitivusā" padarīja skatītājus par daļu no šova, pats savām rokām celdams tos uz skatuves. Viņš pat nelika tiem neko darīt, vienkārši nostādīja ierindā un turpināja dziedāt, kamēr aplaimotie jaunieši raudāja no aizkustinājuma (mēs to redzējām tuvplānā uz lielā ekrāna). Lai nu ko, bet to koncertu viņi atcerēsies līdz savai pēdējai stundai. Tāpat arī iepriekš minētie "Labas dabas" varoņi nekad nebūvēja iedomātas barjeras starp sevi un publiku. Ak, pretrunas, pretrunas. Viss ir tik sarežģīti. Kāpēc es nevarētu vienkārši aizliet mūli "Oranžo brīvdienai" pavadijumā un, ne par ko nedomājot, atlūzt diķmalā kā normāls cilvēks?

Tā runādami, mēs ar Sabīni aizklidām līdz "Radio Naba" skatuvei, kur tovakar jau otro reizi uzstājās Imants Daksis. Šoreiz viņš plosījās kopā ar savu jauno grupu *The Bubble Gum ExpLOTION*. Sabīne par to nekad nebija dzirdējusi. Turpretim es par šo fenomenu jūsmoju kopš tā parādīšanās brīža. Viņu tumšais sintipops rada kairinošu un neķītru noskaņu, rūpīgi pielāgotu grupas pārspīlēti erotiskajiem priekšnesumiem.

The Bubble Gum ExpLOTION ir viens no tiem teatrālajiem sastāviem, kas pilnam efektam jāredz dzīvajā. Zināmā mērā Daksim tā ir atgriešanās pie saknēm: viņa pirmā grupa "Pasaules gaismā" izpildīja smagas, poētiskas kompozīcijas ar mežonīgām noskaņu variācijām, kas vijās uz visām pusēm kā no midzeņa iztramdītas čūskas. "Pasaules gaismas" uzstāšanās bija ne mazāk drosmīgas – vakara piedāvājumā allaž bija ekstātiski kļiedzieni, basģitāras stīgu rīvēšana gar skatuves malu un ļoti daudz vērtīšanās pa grīdu. *The Bubble Gum ExpLOTION* priekšnesumā pa grīdu vērtījās vokāliste Anna Kalnā. Tērpusies atbilstoši piedauzīgos miņukos un tiklīdz ķēš, viņa locījās un vaidēja, kamēr Daksis ar savām neprātīgi izvalbītajām acīm aicināja latviešu tautu uz seksuālo revolūciju.

Viss, pilnīgi viss šajā bakhiskajā rituālā bija vērsti uz skandālu. Taisnību sakot, es pat brīnos, kādēļ vietējā bulvāru prese joprojām nav papūlējusies ap šo grupu sacelt morālu paniku. Bet tas nav svarīgi. Tonakt, vērojot viņu iestudētās orgijas, es sapratu, kas man patiešām krīt uz nerviem: mēs dzīvojam laikmetā, kad publiskai seksualitātes izrādīšanai lielākoties ir politisks raksturs. Bet tā saucamā kultūra tikmēr pieprasa

māksliniecisku izcilību, pieverot acis uz to, ka tās priekšnosacījums gandrīz vienmēr ir līdz sāpēm nospriegots libido. Daksis, Anna un fonā spēlējošais Matiss Runtulis mums par to atgādināja – jūs neticēsiet! – horeogrāfijas valodā. Un tas vairs nebija politisks vēstījums. Tā bija milas vēstule cilvēka dabai.

– Ko tu par to domā? – jautāju Sabīnei.

– Ļoti vienkārši. Ļoti brutāli. Tieši tā, kā vajag!

Es piekritu. Daksis un Anna bija uzgriezuši festivāla maģiju uz pilnu jaudu. Priekšējā rindā kāda sieviete caur salmiņu sūca oranžu šķidrums, kas atgādināja burkānu smūtiju jeb, latviski izsakoties, mikstuli. Jau no paša sākuma viņa izskatījās norūpējusies, bet, kad Anna koķeti noslidēja no krēsla un sāka luncināties pa grīdu, sieviete pieskrēja viņai klāt. Es nedzirdēju, ko viņa (tā, kas ar mikstuli) teica, taču sejā viņai bija mātes glābējas izteiksme. Viņa centās sagrabt Annas roku, piecelt viņu no grīdas un... Es pat nezinu, ko tālāk. Varbūt aizvest māksliniecī pie grēksūdzes. Annai, protams, tas bija kā cukurs uz putukrējuma. Viņa sāka vīties un elsot vēl enerģiskāk, rādīt glābējai ar pirkstu, lai tā nāk atpakaļ un pabeidz iesākto – vismaz lai uzdriksstas mēģināt. Taču glābēja atgriezās savā tikumības sargpostenī un turpināja vērot šovu, ik pa laikam uz kaut ko aizkaitināti norādot blakus stāvošajiem.

– Redzi, – teicu, – ne visi saprot horeogrāfijas vēstījumu.

– Visi visu saprot. Tikai nespēj pieņemt. Tur jau ir tā mākslas burvība!

To, kas notika tālāk, es atceros kā caur krāsainu plīvuru. Sabīne bija uz viņa. Jo kaislīgāk Anna dejoja gavilējošajam pūlim, jo aizrautīgāk Sabīne pūli dejoja līdz. Taču viņai pietrūka platformas. Pietrūka telpas. Un droši vien tas bija tikai laika jautājums, līdz viņa ar savu baletdejojotās grāciju pieplīvoja pie skatuves un padarīja sevi par daļu no notikuma. Sākumā viņa atdarināja Annas kustības – nogūlās uz muguras, ar kājām taisīja gaisā "velosipēdu". Taču drīz vien Sabīne pārņēma vadību, un ne tikai Anna un Daksis, bet viss skatītāju pūlis metās iekšā burbulgumiju eksplozijā un sintezatora pukstu pavadijumā ļāvās tādām dejām, uz kādām spējīgi tikai mākslas atbrīvoti ķermeņi.

BET ES PAMETU NOTIKUMA VIETU

un planēju pretējā virzienā. Katrā festivālā es pietuvojos tai mūždien klātesošajai jēgas sajūtai, bet ik reizi tā izsprūka no mana tvēriena kā smiltis caur pirkstiem. Taču vēl nekad iepriekš neesmu tai bijis tik tuvu. Varbūt Sabīne, kuru patiesībā nemaz neesau par Sabīni, mani šai ziņā ir apsteigusi. Varbūt viss, kas nepieciešams pilnvērtīgai mākslas uztverei, ir nevis ļaut ķermenim valdīt pār prātu vai otrādi, bet sniegt tiem abiem iespēju saslēgties vienā veselumā un

paļāvīgi vērot, kā mūzika tos ved caur neizskaidrojamiem sajūtu labirintiem. Un sūds ar politiku, sūds ar likumiem un estētiskiem priekšrakstiem. Mūzika ir tas nemateriālais spēks, kas padara cilvēku par cilvēku.

Galū galā atcerēsimies Platonu, kurš rakstīja, ka tikai ritms un harmonija spēj atrast ceļu uz dvēseles dziļākajiem nostūriem. Kā arī to, ka mūzika ir bīstama sistēmai, jo līdz ar muzikālām modalitātēm jāmainās arī valsts iekārtai. Vudstoka ir kļuvusi ne tikai par mākslas un mīlestības triumfa simbolu, bet arī par vienu no mūsdienu civilizācijas spēcīgākajiem brīvības apliecinājumiem. Un jebkas, kas seko šai tradīcijai, satur sevī milzīgu spēku, kurš īpaši jaudīgos, reizēm fiziski nepanesamos daudzumos koncentrējas visos pasaules Ratniekos, Salacgrīvās, Roskildēs un Glāstonberijās. It sevišķi diennakts tumšajā pusē.

Drīz pienāks rīts un filma pārtrūks. Es pamodišos drēgnā teltī, dzeršu aiz priekiem vai bēdām, varbūt aiziešu vēl uz kādiem koncertiem, varbūt arī neaiziešu, bet tam vairs nebūs nozīmes.

Henrijam Deividam Toro pieder citāts: "Katrš cilvēks kaut kam tic. Es, piemēram, ticu, ka iešu makšķerēt." Es savukārt ticu, ka pa galvu, pa kaklu sarullēšu telti un guļammaisu, aizskriešu līdz autobusam un atspiedišu pieri pret loga stiklu, atgaidāmie no tās uzmācīgās dziesmas, kas nemitīgi skanēs galvā kā atgādinājums par to, cik brīvi un laimīgi mēs bijām šais divās īsajās naktīs ideālā sabiedrības iekārtā. Cik drosmīgi mēs, maitas, sakāvām savus iekšējos dēmonus – jeb varbūt tikai izlaidām tos ārā un ļāvām tiem horeogrāfiski izplosīties kā ne-Sabīnei burbulgumiju eksplozijas pavadijumā. Es ticu, ka māte glābēja vēl divas dienas peldēsies savā morālā pārākuma apziņā kā svaigā burkānu mikstulī. Tagad jau ne tikai ticu, bet droši zinu, ka neesam tik svēti, kā mums patiktu domāt. Un ticu, ka augusta karstumā aizkulšos līdz mājām, iemetīšu veļasmašīnā līdz kļūķim nofestivalētās drēbes, kuras pēc tiesas un taisnības piederētos sadedzināt. Es ticu, ka vēl ilgi domāšu par galvā iestrēgušo dziesmu un ka šī domāšana robežosies ar apsēstību – tik ļoti es gribēšu atgriezties "Labā dabā". Un es naivi ticu, ka šī dziesma piederēs Imantam Daksim un tās vārdi būs: "Es esmu idiots, es vairs neticu nevienam. Ir tikai rokenrols līdz grīdai un lūgšana vientulībā." 🎧



Vīlandes festivāls – jūsu ceļamērķis nākošvasar!

Gita Lancere, Orests Silabriedis

Sāk Orests Silabriedis – un sāk ar aicinājumu. Ja vēl neesat iepilnojuši, ko darīsiet 2020. gada 23.–26. jūlijā, apsveriet iespēju aizbraukt uz Vīlandi un ienirt tautasmūzikas festivāla notikumos. Vīlande (oriģinālā *Viljandi*) atrodas 225 km no Rīgas caur Ainažiem, tas ir taisnāks ceļš, vai 216 km no Rīgas caur Valmieru, tas būs daudz skaistāks, bet arī pulka likumaināks maršruts. Šos apjomīgos svētkus igauņi sauc par mutvārdu daiļrades mūzikas festivālu – *Viljandi pärimusmuusika festival*.

Igauņiem padodas festivāli – vai tas būtu Jervi ģimenes klasiskās mūzikas festivāls Pērnāvā (jeb igauņu Liepājā), vai *Birgitta Festival* Piritas drupās, vai “Baltās dāmas” svētki Hāpsalu, nerunājot nemaz par operfestivālu Sāremā. Tad nu arī Vīlandes festivālā vērts pabūt, jo tur uzstājas augstas kvalitātes igauņu etnogrupas (viņiem tādu ir vairāk nekā Latvijā) un izcili viesi, kuru koncerti diezgan precīzi iezīmē, kas šajā jomā notiek pasaulē. Muzicē solisti, dueti, trio, grupas, orķestri.

Muzicē smalkāku programmu alcējiem, žilbinošākas eksotikas noticētājiem, rokmūzikas pūlim, īpatņu lokam – ikvienam.

Muzicē Vīlandes Sv. Jāņa baznīcā, kas atrodas festivāla teritorijā – lielā skaistā parkā, muzicē uz vairākām brīvdabas skatuvēm gan pilsdrupās, gan uzreiz pie ieejas, koncerti notiek arī Vīlandes Tautasmūzikas klētī, kur strādā festivāla kodols, un dažus kvartālus nostāk no parka – vienā ielas pusē *black box*, otrā ielas pusē maza un ļoti simpātiska skatuve turpat aiz Vīlandes Kultūras mājas.

Koncerti iestiepjas vēlā naktī, ēdamā un dzeramā netrūkst (ir pieklājīga amatnieku alus izlase, bet ne tikai), pāreja uz pilsdrupu skatuvi pār aizsarggrāvi ved bez norobežojuma – tumsā tas jau ir gandrīz vai piedzīvojums (ja kritīsiet, tad zemu), plīvo kaut kādi uguņi, skan balsis, instrumenti, cilvēki nāk un iet veselām ģimenēm, bērniem pie baznīcas pievilcīga rotaļpilsēta, vārdu sakot, tas ir pilnasinīgs, pašapzinīgs, daudzveidīgs un kvalitatīvs festivāls.

Turpina Gita Lancere.

2017. gada rudenī, kopā ar vēl 15 citu Centrāleiropas folkloras festivālu direktoriem viesojoties Ķīnā, iepazinos ar gara auguma igauņu puisī Tarmo Normā (*Tarmo Noormaa*). Par sevi viņš stāstīja skopi – ka ir no Dienvidigauņijas, ka ir viena tāda lielāka festivāla komandā un braukā pa pasauli, meklējot istus muzikantus. Ķīnā, nu, vismaz tās dienvidos, pa kurieni mūs vadāja, viņš tādus neatrada. Atrada Šanhajā, kur grandiozajā Šanhajas Mākslu festivālā aizgāja uz Ķīnas mongoļu grupas *Choor* koncertu un jau pēc 15 minūtēm atsūtīja ziņu, ka šos nu gan man vajadzētu redzēt. Es viņus arī ieraudzīju – šīsvasaras Vīlandes festivālā. Un atklāju, ka garais igauņis no mūsu Ķīnas grupas ir slavenā Vīlandes festivāla programmu direktors.

Pēc sarunām mūsu garajos Ķīnas pārbraucienos zinu, ka Tarmo ar ģimeni dzīvo gandrīz vai meža vidū pāris kilometru no slavenā Munameģa, ka viņš pats ir muzikants un spēlē mazo diatonisko akordeonu jeb ermoņikas, ka viņš spēlē grupā ar mazliet ironisko nosaukumu *Ülemakstud Rentslihärrad* (burtiski – “Kungi, kuriem samaksāts pārāk daudz”). Tarmo interesē mūziķi, kas ir īsti Muzikanti, un tos viņš ir gatavs meklēt pa visu pasauli, lai košākos atradumus mēģinātu atvest uz Vīlandes festivālu. Mēs ar Tarmo satiekamies 2019. gada Vīlandes festivāla pēdējā dienā Tautasmūzikas klētī un uzzinām vēl mazliet vairāk.

Piemēram, to, ka viņš veido Vīlandes festivāla saturu jau 13 gadu, savukārt pats festivāls ir 27 gadus vecs. Festivāla komandā ir 25 cilvēki un ap trim simtiem brīvprātīgo, kas tirgo biļetes, uzkopj un veic citus labus darbus. Festivālu finansē gan pašu pārdotās biļetes, gan pilsētas dome un Igaunijas valdība, gan sponsori. Paša Tarmo dzīve dalās trijās daļās: rīkošana, muzicēšana un mācīšana. Tautasmūzikas jomā viņš visos aspektos ir prasmīgs un zinošs. Festivāla dalībnieku izvēle notiek tā. Visupirms mēs nospraucām festivāla tēmu. Šogad tēma ir “Labs stāsts”. Citugad bijuši tādi temati kā “Dūdas” vai “Vīrišķa dziedāšana”, vai “Sievietes balss”. Šāda fokusēšana mums palīdz izvēlēties grupas, kuras aicināt, un grupas, kuras labāk neaicināt.

Tāpat ir arī melnais saraksts.

Īstenībā jā! Bet tas sastāv tikai no kolektīviem, kuri neadekvāti uzvedušies. Pamatu pamatā mani interesē grupas, kas muzicē patiesi un sirsnīgi, es to varu novērtēt. Un es gribu, lai šie cilvēki būtu savas nozares eksperti, pārzinātu savu mūziku un savu kultūru. Ja ierodas kolektīvs no Latvijas, man vajag, lai viņi ir zinoši latviešu mūzikā, bet svarīgi arī tas, ka citi latvieši atzīst – jā, šis kolektīvs ir patiešām talantīgs, viņi labi zina mūsu mūziku. Protams, es vēlos, lai viņi arī labi uzstājas koncertā un prot sadzīvot ar citiem.

Mēs uzaicinām grupas uz diviem koncertiem, mūsu viesi te atrodas vismaz trīs dienas. Bet koncerti nav galvenais. Liela daļa pasākumu norit pēc uzstāšanās, mūziķi piedalās meistardarbnīcās. Mēs gribam, lai viņi šeit atrod jaunus draugus un spēj komunicēt ar citiem māksliniekiem. Mums nevajag mūziķus, kas atbrauc tikai uz uzstāšanos un uzreiz pazūd. Dažkārt gan citādi nevar, piemēram, ja mūziķis ir slavens un dārgs.

Šis ir folk mūzikas festivāls, tāpat uzstājas mūziķi, kas specializējas tieši šajā jomā. Kur ir tā robežlīnija, kuru pārkāpjot jāatzīst – nu, šis vairs nav folk mūzika?

Labs jautājums. Igauņu valodā šim visam ir precīzāks nosaukums, folk mūzika ir internacionālisms. Amerikā *folk* ir cita nozīme, nekā Austrumeiropā. Šeit mums ir ļoti svarīgi, lai mūzika, ko spēlē, sakņojas tradīcijās.

Ja es uzlūdzu, piemēram, pūtēju orķestri no Serbijas, skaidri apzinos, ka viņi katru nedēļu nogali spēlē kāzās, tas ir darbs. Vai arī, ja ielūdzu kolektīvu no Īrijas, apjēdzu, ka viņi spēlē krogos katru otro dienu. Tas viss veido priekšstatu par to, cik patiesi kolektīvs spēlē folk mūziku. To klausās parastie ļaudis, nevis kāds indivīds, bet daudzi.

Igauniski tautasmūziku apzīmē kā *pärimus* jeb mantojums. Tāpat mūzika, ko mantojam no priekštečiem. Tas, ko spēlē festivālā, daudzējādā ziņā ir ar vienu kāju senatnē, ar otru mūsdienu mūzikā. Tautasmūzikai jābūt mūsdienīgai. Ja kāds uz skatuves spēlē to, ko nokopējis no sendienu ieskaņojuma, tas atgādina muzeju. Un cik bieži jūs dodaties uz muzeju? Varbūt reizi gadā. Protams, ir patīkami redzēt, ka savureiz kāds tur iegriežas, bet tas neko īpašu nedod. Tautasmūzikai jārunā mūsdienīgā valodā, bet izmantojot gudribu, kas krājusies tūkstošus gadu. Šī saikne starp senatnīgo un jauno ir kaut kas tāds, kas katram tautasmūziķim jāapzinās, jāsaņū sirdi, prātā un rokās.

Un festivāla mērķauditorija?

Mēs cenšamies vērsties pie jauniešiem, jo tieši bērni šīs tradīcijas turpinās. Viņi ir ļoti uzņēmīgi pret visu. Ja jaunietis dzird labu grupu vai mūziķi, viņš būs daudz atvērtāks pret to visu. Varbūt viņš pat



paņems rokās instrumentu vai sāks dziedāt. Tas ir lielākais sasniegums, uz ko mēs ceram – ka tautasmūzika turpinās būt liela igauņu kultūras daļa. Un, tā kā mēs ar šo visu nodarbojamies 27 gadus, uz festivālu ierodas jau trešā klausītāju paaudze. Viņu vectēvi šeit bijuši, un tagad arī mazbērni aizraujas ar tautasmūziku. Īstenībā nav svarīgi, kādu etiķeti uzliek festivāla mūzikai, tā vienkārši ir daļa no pasaules.

Tie, kas brauc uz Igaunijas tautasmūzikas festivālu no citurienes, grib dzirdēt igauņu tradicionālo mūziku, bet paši igauņi gan jau vēlas klausīties kaut ko jaunu, mūziku no Ganas vai Ugandas... Kā jūs līdzsvarojat šos kausus?

Mēs cenšamies ievērot zināmas proporcijas – divas trešdaļas igauņu mūziķu, viena trešdaļa ārzemju. Pie šāda principa turamies jau aptuveni piecpadsmit gadu, un man liekas, ka tā ir laba stratēģija. Lielāks svešzemju mūziķu īpatsvars ir Igaunijas etnogrupu nometnē (*ETHNO Estonia*). Tā ir mūzikas nometne jauniešiem no sešpadsmit līdz divdesmit sešu gadu vecumam, un tā notiek deviņas dienas pirms mūsu festivāla sākuma. Tur viņi spēlē, dalās mūzikā, un, ja nemaldos, nometnē var vienlaikus atrasties pat desmit dažādu tautību dalībnieku. Kopumā ap septiņdesmit cilvēku pēc tam uzstājas festivālā, viņi nupat vakar spēlēja uz Ķirškalna (*Ķirsimäe*) skatuves. Šajā nometnē veidojas visvairāk jaunu draudzību un sadarbības iespēju. Pēc pāris gadiem šie cilvēki jau veido augstvērtīgus mākslas projektus. Tā mēs te tagad nodarbojamies ar jauniešiem, lai vēlāk gūtu viņu radošā darba augļus. Attīstās tāda kā sistēma jaunas mūzikas radišanai.

Mēs ļoti gribētu uzaicināt vairāk latviešu kolektīvu. Mūsu valstis ir kultūras ziņā stipri tuvas, tad kāpēc lai mūsu tautas neklusītos viena otras mūziku, nedziedātu otras dziesmas?

Vai pats spēlējat Vīlandes festivālā?

Jā, vakar spēlēja Jāņa baznīcā, pirmajā festivāla dienā kopā ar draugu spēlējām dejumājā. Noteikti spēlēšu uz Zaļās skatuves, kas ir tāda kā mūsu festivāla brīvā skatuve. Vienmēr cenšos programmu veidot tā, lai pēdējais koncerts būtu uz Zaļās skatuves un mēs – festivāla direktors Ando Kivibergs, es un mūsu draugi – uzstātos pēdējie. Šī skatuve ir atvērta visiem, jebkurš var reģistrēties, lai tur spēlētu, bet tādējādi tā ir arī ļoti populāra vieta – aizrakstīta pilna jau mēnesi pirms festivāla.

Mūziķi raksta, piemēram, tā: "Mēs esam pavisam jauns kolektīvs un gribam spēlēt jūsu festivālā." Bet es viņiem nevaru vieglprātīgi teikt, lai brauc šurp, gan jau vietu atradīsim... Vai arī piesakās kādas mūzikas skolas tautasmūzikas ansamblītis – grib piedalīties. Šādos

Tarmo Normā



gadījumos noder Zaļā skatuve, ja vien laikus piesakās.

Ko jūs pats spēlējat?

Diatonisko akordeonu. Tāpat kā jums ir ieviņas, arī igauņiem ir savs nacionālais instrumenta paveids. To sauc par *eesti lõõts-pill* – igauņu akordeons.

Un ko darāt kā pedagogs?

Šogad nebija audzēkņu, bet pērn pie manis mācījās divi studenti no Vīlandes Kultūras akadēmijas. Esmu mācījis arī privātskolēnus mūzikas skolās un vasaras nometnēs, pasniedzmu meistarklases.

Jums droši vien jau ir plāns nākamajam un aiznākamajam Vīlandes festivālam?

Mums ir izdomāta tēma, un es patlaban apsveru kādas piecas līdz desmit grupas, ko varētu uzaicināt. Tikko beigsies šigada festivāls, apspriedīsimies ar kolēģiem. Nākamgad pilsētā notiks lieli būvdarbi, galvenais ceļš būs slēgts, tāpēc mums jāizdomā pavisam jauna pieeja pasākuma rīkošanai. Liela atbildība, bet ir stipri aizraujoši domāt, kā mēs to panāksim.

Tad jau nākamgad brauksim atkal.

Brauciet gan! Uzaiciniet arī paziņas. Protams, šis festivāls galvenokārt izceļ igauņu mūziku, bet redzēt to, ka citas tautas un arī mūsu kaimiņi novērtē dzirdēto, ir ļoti patīkami – tas ceļ pašapziņu. Tā teikt, "tas, ko mēs darām, ir patiešām labi – sanāciet klausīties, mēs esam unikāli!" Protams, ja mēs esam unikāli, tad arī jūs savā veidā tādi esat. Tā varam vilkt paralēles starp cilvēkiem. Un tāpēc ir tik svarīgi aicināt uz Vīlandi svešzemju māksliniekus. Tā var ļoti labi novērtēt, kur tieši mēs patlaban atrodamies globālā ziņā, novērtēt atšķirīgo un kopīgo starp mūsu kultūrām. Man liekas, ka organizēt šos starptautiskos pasākumus ir ļoti svarīgi.

Vai uz šejieni brauc somu un zviedru skatītāji?

Somi brauc, jo viņi jau uzskata Igauniju par tādu kā Dienvidsomiju. Un mums ir liels gods, ka viņi te jūtas ērti. Mūsu tautas runā gandrīz vienādā mēlē, lai gan es somiski nesaprotu nemaz, varbūt tikai dažus vārdus. Jā, somi brauc uz Igauniju, jūtas kā mājās, un es lešu, ka ik gadu festivālu apmeklē aptuveni divtūkstoš somu viesu. Mums tas ir ļoti liels skaits. Bet viņus nevar pamanīt, viņi labi iekļaujas pūlī. Ēd to pašu, dzer to pašu, bauda to pašu mūziku, dejo tāpat kā igauņi.

Kā ar ciemiņiem no Krievijas?

No Krievijas ierodas ļoti maz cilvēku. Ja nemaldos, otrs lielākais viesu īpatsvars ir no Vācijas. Trešajā vietā ir Apvienotā Karaliste, tad nāk Amerika. No Zviedrijas nav pārāk daudz ciemiņu. Arī no Latvijas brauc diezgan maz cilvēku. Vai esat satikuši kādus?

Tikai kolēģus.

Ja iziet uz ielas un papēta automašīnu numurzīmes, varbūt var pamanīt kādu LV, bet es šogad neesmu redzējis nevienu. 🌍

Par latviešu un vācbaltiešu paralēlo vai tomēr saausto mūzikas dzīvi

Linards Kalniņš

Rakstā aplūkota Kristīnas Vuss (Kristina Wuss) grāmata *Verwobene Kulturen im Baltikum – Zwei Musikgeschichten in Lettland von 1700 bis 1945* ("Baltijā saaukstās kultūras – divas mūzikas vēstures Latvijā no 1700. līdz 1945. gadam")

PAR GRĀMATAS PREZENTĀCIJU NIMFENBURGAS PILĪ

Grāmatas prezentācija notika šā gada 8. jūlijā Nimfenburgas pilī, bijušajā Bavārijas valdošās ģimenes, Vitelsbahu, vasaras rezidencē. Šī iespaidīgā rezidence kopā ar simetrisko parku un garo pils diķi, kas pēc mēroga drīzāk atgādina lidostas skrejceļu, aizņem 228 hektārus. Pasākums notiek pils labā spārna gala koncertzālē, programmā vācu un latviešu mūzikas uzvedums, jo grāmatas autore ir Kristīna Vuss – režisore, kas Rīgā iestudējusi Hendeļa "Alcīnu" (1998, LNO). Ievadvārdus saka Mīnhenes Vācu austrumu nama (*Haus des Deutschen Ostens München*) direktors, uz austrumiem no Vācijas dzīvojušo vāciešu vēstures galvenais pētnieks Mīnhenē profesors doktors Andreass Oto Vēbers. Goda viesi ir šīs grāmatas mecenāte, baronese Babete fon Zass. Mīnhenietis Sandro Šmalcls (*Sandro Schmalzl*) latviešu valodā dzied Emīla Dārziņa "Teici to stundu, to brīdi" un "Mana laime", operdziedātāja, aktrise un radošā scenāriju asistente Marija Grauba izpilda Brīnhildes āriju no Vāgnera operas "Valkīra", Mīnhenes koris "Laima" (vadītāja Diāna Zavele, mākslinieciskais vadītājs Andris Rasmanis, kormeistars šī raksta autors) dzied latviešu *a cappella* tautasdziesmu apdaru klasiku: Jānis Cimze, Jurjānu Andrejs, Anita Kupriša. Nodaļas no savas grāmatas lasa autore Dr. Kristīna Vuss. Greznā zāle ir klausītāju pārpildīta. Noslēgumā pianiste Jeļena Arnovskaja spēlēja Emīla Dārziņa "Melanholisko valsī" un uzveduma mākslinieki, sadevušies rokās kā Baltijas ceļā, ieskauj skatītājus ciešā lokā. Pēc koncerta viesi turpina uzkavēties pils dārzā skaistajā vasaras vakarā un klausīties koristu balsis.



Kas tā par autori un kas par grāmatu vācu valodā, kas tiek atklāta ar šādu vērienīgu pasākumu? Kas tie tādi vācbaltieši, ar ko viņi nodarbojas Latvijas teritorijā, un kas tie tādi par latviešiem, kas pašlaik dzīvo Vācijā un rīko šādus koncertus? Par visu pēc kārtas.

IEPAZIŠANĀS AR AUTORI

Ar Kristīnu Vuss sastapos pašā Mīnhenes centrā Viktuāliju tirgū, kur viņa bija izvēlējusies kafējnicu, kas atgādināja kādu smalku 19. gadsimta paviljonu ar Mīnhenes pilsetas un dabasskatu gleznojumiem un labu, neticamu lētu kafiju. Kristīnas klātbūtnē vienmēr visa apkārtnē izmainās – varbūt arī šī tirgus būdiņa uzradās tikai viņas dēļ, un pēkšņi blakus nostājās kāds vīrs ar pīpi, un es tā arī nesapratu, vai tas ir bezpajumtnieks, vai kāds cilvēks atceļojis no divsimt gadu senas Mīnhenes. Es vaļā muti klausījos Kristīnas tūkstoš stāstos. Runas plūdiem paralēli no viņas somas zemē kā sniegs bira lapiņas, bukletiņi, vēstules, un tās visas tika lielā steigā celtas atkal augšā. Vēlāk uzzināju, ka Berlīnē dzimusi režisore, kas no savas mammas iemācījusies perfektu latviešu valodu bez akcenta, kā arī prot krievu valodu, ir režisējusi lielās operas arī Mīnhenē, Magdeburgā, Tallinā, Seulā un

citur. Studējusi muzikoloģiju, etnogrāfiju un Austrumeiropas vēsturi. Ar visu latvisko izcelsmi Kristīna tomēr uzsver, ka pirmām kārtām ir vāciete. Laikam viņa to domā tādā pirmsnacionālā 19. gadsimta kontekstā, kad būt par vācieti nozīmēja būt izglītotam un piederēt konkrētai kārtai.

Jau zinot, ka koris "Laima" drīz brauks uz Čīrihes "Terra Choralis [LV-CH]" (rakstu par šo sarikojumu iespējams lasīt "Mūzikas Saules" 2018. gada 4. numurā), Kristīna man iedeva kādu īpašu sūtījumu – viņa griebeja, lai to svaigu, vēl pirms prezentācijas, aizvedu Čīrihes lielākā laikraksta NZZ kultūras nodaļas redaktoram Kristiānam Bērziņam (*Christian Berzins*), un tā pirmo reizi manās rokās nonāca šeit apskatītā grāmata.

PAR AUDITORIJU

Kad pajautāju, kurš šo grāmatu tulkos latviski, Kristīna uzreiz izšāva: "Šī grāmata ir rakstīta vāciešiem, latviešu publikai tā nav jātulko!" Tieši to pašu pirms pāris gadiem teica Elīna Garanča, kad nevēlējās, lai viņas pirmo, vāciski rakstīto autobiogrāfiju kāds tulkotu latviski. Garančas grāmata ir par kleitām, korpēm un mēnešiem ilgu slimošanu, neatceļot lomas uz lielākajām operas skatuvēm, jo atpūta izjauktu svarīgus

soļus karjeras kāpnēs, un iespējams, ka viņa vēlēs saglabāt kontroli pār to, kā viņa komunicē ar vācu auditoriju un kā ar latviešu.

Bet kas Kristīnai lika par 225 lappaspušu biezo grāmatu, pilnu vēstures liecībām, citātiem, attēliem tik emocionāli izsaukties: “Nē! Šī grāmata paredzēta tikai vācu lasītājiem!”? Varbūt to varētu censties saprast, ņemot vērā vācu un latviešu lasītāju atšķirīgās pamatzināšanas. Tiešām – no lasītājiem tiek sagaidīts, ka viņi atpazīs personas, tekstā parādotes epizodei par Klāras un Roberta Šūmaņu atbraukšanu uz Rīgu un par to, cik lielu sašutumu viņos radījusi Rīgas koncertpublika, neizrādot cieņu mūzikai, tai skanot klauzīnot savas tasītes, un cik patīkami turpretim pārsteiguši uzmanīgie Jelgavas, toreiz Mītavas, klausītāji. Savukārt epizodē par Andreju Pumpuru gan ļoti faktoloģiski, gan arī ar dzejas citātiem ilgi un kā pilnīgs jaunums tiek skaidrots termins *Jungletten* – jaunlatvieši. Ar katru latviešiem labi pazīstamu vēsturisko personu lasītājs tiek atkārtoti iepazīstināts tā, it kā pirmo reizi redzētu šo vārdu, pat ja šī persona, piemēram, Jāzeps Vitols vai Emīls Dārziņš, grāmatā parādās jau trešo vai ceturto reizi. Šie nav vienīgie latviešiem pazīstamie objekti. Savā tekstā autore cieši iesaka izlasīt 2012. gada atkārtoto “Mērnīku laiku” tulkojumu vācu valodā, cenšas lasītājus iepazīstināt ar latvju dainu fenomenu viņas pašas tulkojumā un pat vairākkārt citē Ojāra Vācieša dzeju (kam gan ar grāmatas nosaukumā ietvertu tēmu un gadskaitļiem saistīts varbūt vienīgi uzvārds).

Vai grāmatā iekļautā nesimetriskā zināšanu paredzēšana (“labi pārzinu vācu mūzikas kultūru, neko nezīnu par Latvijas mūziku”) ir pietiekams attaisnojums, lai to nekad netulkotu latviešu valodā? Pēc grāmatas izlasīšanas es Kristīnas noliegumam mēģinu iebilst, kaut vai pamatojoties uz ļoti spēcīgo interesi, kas joprojām Latvijā ir saistīta ar to, “ko citi par mums zina”. Piemēram vietnē youtube.com Latvijas Televīzijas Panorāmas kanālā raksta tapšanas brīdī visu laiku skatītākā reportāža par dziesmusvētku tēmu ir “Dziesmu un deju svētki ārvalstu medijos.”

PAR VALODU

Devu saviem vācu draugiem palasīt grāmatu un lūdzu pakomentēt to ar viņu valodas un kultūras bagāžu. Komentārs visās atsauksmēs bija līdzīgs – teikumi bieži jālasa vairākas reizes. Katrs teikums cenšas pateikt tik daudz un vienlaikus bieži atsauca uz kaut ko, kas pieminēts pirms dažām rindkopām vai lappusēm. Vēl izskanēja komentārs, ka valoda šķiet zinātniska, tāda, kurā sarunājas augsti skoloti, aristokrātiski profesori, bet tā tomēr nav sausi akadēmiska, jo grāmatā parādās tēlaini salīdzinājumi, arī paradoksi. Ar vienu lasītāju nopriecājāmie par vārdu izvēli – kā, aprakstot zemes mērītāja Andreja Pumpura “Lāčplēša” noslēguma dziedājumu, Vuss vienā tei-

kumā ievieto senvārdu – tikai latīņu valodu zinošiem lasītājiem pazīstamu *impetus* (impulss, iekšējais dzinējspēks), bet turpat, pieminot Pumpura pievēršanos upes dziļēm, tiek izmantots modernais angļu *zoom* (tuvināt, fokusēt). Latīņu vārdi gan tekstā parādās biežāk nekā modernie anglicismi. Jo ilgāk mani draugi lasīja, jo vairāk viņi sāka novērtēt kružuļoto, smalki savīto grā-



Marija Grauba un Rolands Albrehts

matas valodu. Viens no mana eksperimenta dalībniekiem patiešām ieinteresējās grāmatu aizņemties, lai izlasītu pilnībā.

PAR DARBĪBAS LAIKU

Grāmatas nosaukumā ir iekļauts precīzs laika nogrieznis: 1700–1945. Noslēguma gads tā kā aptuveni būtu skaidrs – tas ir gads, kurā “Neuzbrukšanas līguma starp Vāciju un PSRS” slepenā protokola dēļ vēl pēdējie vācbaltieši, kas nebija aizbraukuši no Latvijas jau 1939. gadā, tika dislocēti no vācu okupētās Latvijas, lai pēc tam jau notiktu PSRS otrā Latvijas okupācija. Nosaukumā minētā laika nogriežņa sākuma pamatojumu gan neatradu – 1700. gads pat grāmatas ievadā netiek pieminēts. Sākot ar 18. gadsimtu ir atrodams pietiekami daudz materiālu, lai stāstītu ne tikai vācbaltiešu, bet arī vācbaltiešu-latviešu stāstus. Informācija par 300 gadu seniem notikumiem ir skopāka, grāmatas sākumā katrs vienas personas vai notikuma apraksts ir stipri īsāks nekā tas ir pēdējās nodaļās, jo balstās tikai kādā vienā saglabātā koncerta programmiņā, vēstulē vai avīzrakstā. Taču tāpēc izvēlētais epizodes nav mazāk aizraujošas.

Gandrīz viscaur fakti un jaunas tematiskā iederīgas personas birst bagātīgi, ik pa rindkopai – kā lapiņas no Kristīnas somas tirgus kafējnicā. Starp pirmo vācu izdevēju, kas izdeva grāmatas arī latviešu valodā, un mācītājiem, kas izglītoja latviešu zemniekus, un muižkungu kamerorķestriem, kuros starp vācbaltiešiem varēja parādīties arī pa kādam vijoles spēlētājam latviešu kučierim vai staļļa puikam, ir arī tādas pērles kā vācbaltiešu koncerts, kurā vienu vācu dziesmu, tulkotu latviešu valodā, izpildīja “latviešu izcelsmes Rīgas freilene, saģērbusies kā zemniekmeitene no ventiņu puses, un dziesma koncertā esot skanējusi tik labi, ka viņai nācies to atkārtot”.

Lūk, ne tikai 2018. gadā Rīgas freilenes dziesmusvētkos un 2019. gadā Mīnhenes latviešu kora freilenes Vuss grāmatas at-

vēršanā “saģērbjas kā” zemniekmeitenes no specifiska novada, bet tā jau vāciešiem par prieku tika darīts gandrīz pirms 300 gadiem!

Grāmatā kopumā cits pēc cita seko īsi ar Latvijas pilsētām, īpaši Rīgu, saistīti dzīvesstāstu nogriežņi vai radošās darbības ieskicējumi – apmēram tādā stilā, kā par komponistiem rakstīts rūpīgi gatavotās operu vai klasiskās mūzikas koncertu programmiņās.



Andreass Oto Vēbers

Savienoti īsiem, poētiskiem citātiem vai atgadījumiem, kas atlasīti tad, ja tajos ir kāda saturīga vācbaltiešu un latviešu satikšanās, saistība kultūras, īpaši mūzikas, jomā.

PAR OPERU

Jo tuvāk mūsdienām, jo grāmatā epizodes kļūst garākas. Visdetalizētāk rakstīts par operas mākslu, daudz uzmanības pievēršot Vāgnera gadiem Rīgā, meklējot ziemeļu un baltu teiku iespējamās ietekmes viņa operās.

Vislielākā uzmanība atvēlēta Andreja Pumpura nacionālā eposa par Lāčplēsi transformācijai, kas ar Raiņa lugas starpniecību kulminējusi Jāņa Mediņa operā “Uguns un nakts”, kuras 2000 lappušu smago partitūru uz muguras, būdams cara armijas mūziķis, Mediņš nesis pāri visam kontinentam un pat kāvies, lai biedri Sibīrijas aukstumā neizmanto viņa notis ugunsкура iekuram. Autore pat pārkāpj pašas nosprausto laika ierobežojumu, ar grāmatas vācu vācu lasītājam izstāstot par Atmodu un Zigmara Liepiņa un Māras Zālītes 1988. gada rokoperu “Lāčplēsis”. Arī to, ka šīs rokoperas mūzikas autors 2013. gadā kļuvis par vācbaltiešu celtni nu jau Latvijas Nacionālās operas un baleta valdes priekšsēdētāju.

To, ka tagad Latvijā hokeja spēlēs bieži redzamas cepures ar Lāčplēša ausīm vai ka latvieši vasarnīcu dārzos pie jūras mēdz dzert alu no bundžas ar uzrakstu “Lāčplēsis”, Kristīna izvēlas nerakstīt, tomēr vāciešiem izskaidro, kā modernā pasaulē simt gadus pēc tam, kad Šveicē *Schweppes* tirgo gāzētus dzērienus un industriālo revolūciju jau darbina tvaika dzinēji ar dubultā gājienu virzuli, nelielas tautas pārstāvis Pumpurs spēj uzrakstīt mītisku, senatnē balstītu varoņeposu. Tādu, kurš it kā vienmēr jau būtu bijis.

Solis numur 1: par pamatu izmanto vienā kultūrā, valodā atrodamas tūkstošiem gadu no mutes mutē mantotas dziesmas, teikas, zvēru un brīnumu pasakas.

Solis numur 2: galveno varoņu vārdus, kā arī notikumu vietvārdus ņem no teritorijas,

kuru eposs cenšas aptvert. Burtnieks, Lielvārdis, Aizkrauklis. Tā, lai lasītāji no visām šīm vietām un to tuvuma justu, ka šis eposs ir par viņiem, un sāktu izjust kopību ar visu plašo teritoriju. (Ideāli, ja darba dēļ Pumpuram visās šajās vietās ir nācies būt un ir zināmas vietu un to iedzīvotāju raksturīgākās īpatnības.)

Solis numur 3: ja rakstiskā vēsture sākusies nesen (pirms 600 gadiem), tad izmanto to un raksti par laikiem, par kuriem ir maz liecību, piemēram, par to, kad tika dibināta Rīga.

Solis numur 4: galvenajiem varoņiem liecībām darīt to, ar ko nodarbojas cilvēki, kuriem eposs adresēts (šajā gadījumā tie ir zemes darbi), lai lasītājiem vieglāk ar varoņiem identificēties. Par jaunajiem izmanto prototipus no neieredzētas varas pozīcijām.



Minhenes koris "Laima" un diriģents Andris Rasmanis Nimfenburgas pils pagalmā

Gatavs. Nekas vairāk arī nav nepieciešams. Protams, Kristīna šo secību pasniedz daudz izsmalcinātāk un izvērstāk, skaidrojot tā laika nacionālā romantisma tendences un to, ka eposa esamība šajā periodā tika uzskatīta par vienu no nācīgas eksistences apliecinājumiem, kā Pumpura darbs hronoloģiski sekoja somu un igauņu eposiem, ietekmējoties arī no klasisko grieķu un romiešu eposu tradīcijas sižeta un tēlu veidojumā.

Nibelungu eposa autors Vilhelms Jordāns (*Wilhelm Jordan*) ļoti uzstājīgi uzsvēra, ka tikai ģermāņu varoņeposi līdzvērtīgi stāv blakus indiešu, persiešu un grieķu varoņeposiem, bet pārējo tautu eposi ir tikai mazāk vērtīgi atvasinājumi. Uz šo Jordāna augstprātību Pumpurs raudzījies kritiski, un "Lāčplēša" priekšvārdā atspēkoja Jordāna argumentus ar savu pārliecību, ka baltu tautas ar savu kultūru arī uz šādu veikumu ir spējīgas, neraugoties uz to, ka tās nav bijušas pasaules iekarotājas. Mūsu Pumpurs, līdzīgi kā Imanta Kalniņa dziesmā, bijis "puika pārlieku neaudzināts, pārļāmā kungu rejas". Jums ir eposs, mums ir eposs, dzīvojam tālāk.

Lai vācu lasītājs nedomātu, ka autore ir nekritiska un kaismīga nacionālo mītu apjūsmotāja, viņa grāmatā citē Silviju Radzobi, kas analizē, vai "Lāčplēsis" pieskaitāms pie tautiskā romantisma vai arī nacionālā sentimentālisma.

EPIZODES

Jāņa Erenštreita grāmatā "Kroņu pinējs" par Jāni Cimzi to pašu mūsu vēsturei tik liktenīgo vācbaltiešu dēļ latviešu domās parādījās pilnīgi svaigas vēsmas. Pēc "Kroņu pinēja" man prātā iespiedušās ļoti reālas, sadzīviskas epizodes – kā Jānis brauc uz Berlīni, kā pastaigājas pa konkrētām Rīgas ielām dziesmusvētku laikā un prāto ļoti konkrētas, grāmatas autora izvēlētas lietas.

Šādas tuvības ar varoņiem un rūpīgu laikmeta aprakstu un sadzīvisku ainu Kristīnas Vuss grāmatā nav – ne kā ikdienā dzīvoja latvieši, ne vācbaltieši. Tomēr Vuss grāmatā Cimzes dzīvesstāstam līdzvērtīgu, nozīmīgu kultūrnotikumu, kurus varētu un būtu lieliski izvērst, ir neskaitāmi daudz. Kā kārtējo pārsteigumu izlasīju, ka manu –

uz operas fasādes, latviešu nacionālisti par operas namu zīmē karikatūras, uz Rīgu par opernama ģenerāldirektoru pārceļas Leo Blehs, kurš Berlīnē no operas ģenerāldirektora amata jau stipri nacionālsociālistiskajā Vācijā oficiāli atstādināts it kā vecuma, nevis ebrejiskās izcelsmes dēļ. Un paradoksālā kārtā tieši viņš ar precīzo operas vadības stilu Rīgā tiek uzskatīts par visvāciskāko vācieti. Primadonna Milda Brehmane-Štengele, padomju varas parādīšanos operā, piemēram, vērtē pozitīvi, jo pēc ilgiem laikiem operai ir stabils finansējums, kas vairs nav atkarīgs no biļešu pārdošanas. Pietiek zināt, kas notiek Rīgas operā, un no tā var nojaust, kas notiek visā Eiropā, ja ne pat pasaulē.

KONTEKSTS

Grāmatas atvēršanas pasākumā uzzināju, ka vāciešiem daudz pazīstamāks ir Baltijas ceļš nekā dziesmusvētki. Lasot arī pienāca 23. augusts – kurā ar Molotova-Ribentropa paktu 1939. gadā tika izņemts ne tikai baltiešu, bet, kā tagad uzzināju, arī vācbaltiešu liktenis. Un pagāja veseli 50 gadi, līdz baltieši atkal varēja lemt par sevi pašī. Tās pašas dienas vakarā pēc *CNN* un *Euronews* ziņotiem par Baltijas ceļu un Honkongas akciju, kurā tika atzīmēta Baltijas ceļa 30. gadadiena, noskatīšanās turpināju lasīt Kristīnas grāmatu, un sapratu, ka nelasu visgrāmatu par kultūru, kas cenšas pašnoteikties, bet gan par kultūru, kas jau sen ir Rietumu pasaules pilntiesīga sastāvdaļa. Un tas tā ir nevis par spīti, bet tieši pateicoties vācbaltiešiem. Tāpat uzzināju, ka pēc neatkarības atgūšanas pirmie Vācijas vēstnieki Latvijā un Igaunijā bija vācbaltieši, un vācbaltiešu organizācija oficiāli paziņoja, ka ne uz vienu no saviem bijušajiem īpašumiem Baltijā nepretendē. Eh, nebūtu taču slikti, ja kādu no neskaitāmajām nolaistajām muižām kāds vācbaltiešu mantinieks ņemtu un atjaunotu.

BEIGAS

Latvijas simtgade latviešu vēsturiskajā apziņā ir atgriezusi arī vācbaltiešus. Samērā vēlu es uzzināju, ka mana vecmāmiņa visu mūžu mācējusi vācu valodu tādēļ, ka kopš bērnības dzīvoja Rīgā, kur vācu valoda bija tikpat ierasta, cik tagad angļu valoda. Taču ko 1939.–1945. gadā latviešiem nozīmēja pazaudēt mūsu gudros, bagātos, aristokrātiskos vācbaltiešus, vislabāk grāmatā raksta pati Kristīna Vuss: "Palika pārrautas biogrāfijas un sadalītas ģimenes, ēkas, (daļēji Latvijas valsts atpirkti) mākslas objekti, notis, kolēģu atmiņas, mūzikas skolēni bez saviem skolotājiem, noputējušas orķestrantu pultis, novārtā atstātas muižas ar mūzikas instrumentiem, kuri ar lielām pūlēm gādāti no Rietumeiropas, trūkstoši nodokļu ieņēmumi Rīgas kasē, tika pazaudēta vesela mentalitāte un neatkārtojama valodas melodija." 🎵

Jāzepa Mediņa – mūzikas skolu Mediņš ir pārņēmis no sava skolotāja un skolas dibinātāja, vācbaltieša Frīdriha Vilhelma Emila Zīgerta. Grāmatā 245 gadi 225 lapaspusēs aizskrien vienā elpas vilcienā, aprakstot nebeidzami daudz vēsturiski pārbaudītus notikumus. Tie, kas grib uzņemt kultūrvēsturiskas filmas vai rakstīt iedvesmojošus romānus par vācbaltiešiem un latviešiem, bet nevar izvēlēties, par ko tieši – atveriet jebkuru lappusi Vuss grāmatā, ieduriet ar pirkstu un uz priekšu! Tur noteikti būs pamats aizraujošam stāstam un nodaļas beigās ir visas nepieciešamās atsauces uz avotiem, kurus izmantot.

PAR CITIEM SKATA PUNKTIEM

Interesanti, ka autorei, analizējot plaša laikmeta Latvijas mūzikas vēsturi, ir izdevies necentrēt grāmatu ap dziesmusvētkiem. Tādēļ Latvijas kultūra ir nevis eksotiska un mistiska kordziedāšanas saliņa, bet klasiska Eiropas kultūras telpas sastāvdaļa. Protams, ka tiek pieminēts Cimze, pirmie igauņu un pirmie latviešu dziesmusvētki, "uz kuriem atnāca vidzemnieki un kurzemnieki, bet mājās gāja jau latvieši".

Bet lielā mīlestība un uzmanība tomēr ir pievērsta tieši operai. Visi vēstures grieži, pasaules kari, varas un ietekmju maiņas pie lasītāja nonāk netieši, caur operas prizmu. Nomainās repertuārs, mainās uzraksti

Emīls Dārziņš Rostokā

Dedze Dagnija Miķelsone*

Patiesībā Emīls Dārziņš pats Rostokā nav bijis, taču Emīla Dārziņa mūzikas vidusskolas jaunieši viņa vārdu turp aiznesuši gan. Vasaras vidū, no 21. līdz 28. jūlijam, mūsu skolas kameransambļi, solisti un orķestris viesojās Rostokā, viena no Rīgas brālības pilsētām kopš Hanzas laikiem un oficiālā Rīgas sadraudzības pilsēta kopš 1961. gada. Mēs sadraudzējamies ar Rostokas muzikālajiem jauniešiem, aktīvi piedalījāmies meistarklasēs un mēģinājumos, un baudījām brīnišķīgo laiku, kamēr Latviju saule īpaši nelutināja.

Pēdējos gados mūsu skolas projektu darbs kļuvis krietni aktīvāks, viens no piemēriem ir “Mana pirmā skatuve”, ar kuru mēs vācam līdzekļus skolas koncertzāles renovācijai. Daudz prieka un pieredzes dod arī orķestra, solistu un kameransambļu mācību ceļojumi.

Sadarbības projekts starp Emīla Dārziņa mūzikas skolu un Rostokas Mūzikas un teātra augstskolas Jauniešu akadēmiju (*Young Academy Rostock* jeb *YARO*) sākās ar kameransambļu katedru sadarbību jau 2018. gadā. Pēc mūsu ansambļu vizītes tur un rostokiešu brauciena uz Rīgu tapa pirmais orķestru kopprojekts pērnā gada novembrī – par godu Latvijas simtgadei, *YARO* desmit gadu jubilejai un Rostokas 800 gadu sliekšnim. Finansiālu atbalstu sniedza abas puses; mūs finansiāli atbalstīja Kultūras ministrija, bija arī neliels skolas pašfinansējums. Jau mājās aktīvi gatavojāmies koncertiem, tāpēc pirmā kopīgā uzstāšanās vācu diriģenta profesora Kristfrīda Geķerica (*Göckeritz*) vadībā Rostokā izdevās lieliska, tas atstāja iespaidu arī uz dažiem ietekmīgiem cilvēkiem. Šo koncertu apmeklēja, piemēram, uzņēmuma *Centogene* (*The Rare Disease Company*) aizsācējs un galvenais izpilddirektors, profesors Arnts Rolfss (*Rolfs*), kurš, būdams ļoti pārsteigts un sajūsmināts, piedāvāja finansējumu, lai šādi kopprojekti varētu turpināties.

Pateicoties profesora un viņa vadītās organizācijas dāsnumam, šovasar uz Rostoku devās gan Emīla Dārziņa mūzikas vidusskolas pianisti, gan mūsu orķestris, gan arī vairāki jaunieši no Sanktpēterburgas Nikolaja Rimskā-Korsakova mūzikas vidusskolas. Latviju pārstāvēja 30 cilvēki – orķestra dalībnieki no 7. līdz 12. klasei, kā



Emīla Dārziņa mūzikas vidusskolas simfoniskais orķestris un Andris Vecumnieks Rostokā

arī mūsu diriģents Andris Vecumnieks, diriģenta asistents Artūrs Oskars Mitrevics un projektu vadītāja Agneta Krilova-Bērziņa. Vairākām nodaļām notika individuālas meistarklases un atsevišķi koncerti, piemēram, pianistiem.

Šī, jau otrā brauciena, iespaidi uzreiz krasi atšķirās no mūsu pirmās vizītes. Pirmā uzkrītošā atšķirība bija siltais laiks, saule un vasara. Skaisto pilsētu, kas brīžiem aizdomīgi atgādina Rīgu, mēs ieraudzījām citām acīm. Muzikālajā ziņā liela un patīkama pārmaiņa bija mūsu lieliskais diriģents Andris Vecumnieks, kurš mēģinājumus vadīja, brīžam runājot četrās valodās vienlaicīgi, apburot rostokiešus un kārtējo reizi pārsteidzot mūs pašus.

Programma bija iespaidīga – koncertu iesākām ar žilbinošo Vēbera operas “*Oberons*” uvertīru, pēc tam skanēja Bruha Dubultkoncerts klarnetei un altam, kur spīdēja mūsu lepnums, III kursa audzēkne Madara Eleonora Mežale, skaisti saplūstot ar samtaino altu, kuru spēlēja *YARO* audzēkne Helēna Korrea (*Correa*). Orķestris kārtējo reizi pierādīja savu profesionalitāti, atskaņojot Bēthovena Sesto jeb “Pastorālo” simfoniju. Protams, koncerts noslēdzās ar mūsu pazišanās zīmi un skolas himnu – Emīla Dārziņa “Melanholisko valsī”, kas nekad nav atstājis klausītājus vienaldzīgus.

Mūsu lielākie ieguvumi bija ne tikai fantastiskā muzicēšanas pieredze, bet arī daudzie kontakti, informācija par meistarklasēm un turpmāko izglītību, un īpaši jaunie draugi, līdzīgi domājošie Vācijas jaunieši, kas ar atsvaidzinošu viedokli ļāva mums

aizdomāties, cik tomēr vērtīga ir mūsu valstī pieejamā muzikālā izglītība un mūsu jauniešu profesionālās spējas. Noteikti prātā paliks arī gājieni uz iespaidīgo ostu un jautrie braucieni uz jūru kopā ar jaunieģutajiem draugiem.

Tāpat spilgtu iespaidu atstāja mūsu viesošanās sponsora *Centogene* birojā, kur mūs uzaicināja uz banketu. Tā bija pilnīgi cita pasaule, kas atgādināja kādu filmu. Vairākiem iedomāties, kā pa lielajām, bezgala tīrajām telpām staigā ķimīķi žilbinoši baltos paltrakos. Pats bankets notika ēkas augšā, daļēji uz terases, no kuras pavērs skats uz Rostokas ostu. Projekta dalībnieki dažādos sastāvos sniedza priekšnesumus. Spēlējot un klausoties bija liels gandarijums apziņāties, ka, lai arī mūsu sponsoruzņēmuma darbinieku pamatnodarbošanās nav saistīta ar mūziku, viņi ir izcili klausītāji, kas mūs novērtē un ir gatavi atbalstīt jaunos talantus arī turpmāk.

Bet šī nav pēdējā reize, kad muzicējam kopā, – *Centogene* grasās finansiāli atbalstīt mūs arī turpmāk, piemēram, nākošā gada 2. aprīlī, skolas 75. jubilejai veltītajā koncertā, mūsu skolas un Rostokas jauniešu orķestris kopā radīs spilgtu programmu, bet jau nākamvasar Emīls Dārziņš kopā ar mums uz Rostoku dosies vēlreiz. Ieplānots liels kopprojekts, kas dos iespēju spēlēt un parādīt sevi trijās pilsētās – Ventpils jaunajā koncertzālē “Latvija”, kā arī Berlīnē un Rostokā. 🌟

* Raksta autore ir Emīla Dārziņa mūzikas vidusskolas III kursa audzēkne Inese Štrāles vijoles klasē



1952–2019

Zane Gailīte

Nopietnība un pamatīgums – tās ir īpašības, kas, manuprāt, vistiešāk raksturo mūzikas vēsturnieci, *Dr. art.* Zani Gailīti (23.04.1952.–30.05.2019.). Ārēji Zane šķita dziļi noslēgta, nepieejama, savukārt cilvēki, kuriem bija lemts viņu iepazīt tuvāk, zināja, ka aiz šīs ārējās čaulas slēpjas trausla, viegli ievainojama un jūtīga dvēsele, sirsnīgs un labestīgs cilvēks.

Pētnieciskais darbs bija viņas īstenais aicinājums un droši vien arī sūtība, jo noslēgšanās sevī un koncentrēšanās darbam it kā pasargāja no ārējās pasaules, nevajadzīgas kņadas un burzīšanās. Kā Zane pati atzinusi, viņas raksti un grāmatas tapa lēni, jo viņa bija no tām pētniecēm, kam patika par izvēlēto tēmu savākt tik daudz informācijas, cik vien iespējams, jo tas ļāva teikto pamatot, atrast kopsakarības un dot vaļņu arī fantāzijai.

No Jaungulbenes puses (dzimusi Cēsvainē) nākušajai meitenei kopš jaunības interesē ne tikai pati mūzika, bet arī tās ietekme uz cilvēku, to viņa pati sāk izjust, mācoties klavierspēli Gulbenes mūzikas skolā. Pēc Jaungulbenes pagasta Gulbišu vidusskolas beigšanas Zane Gailīte studēja matemātiku Rīgas Politehniskajā institūtā (1970–1972) un vienlaikus turpina muzikālo izglītību Liepājas Mūzikas vidusskolas Mūzikas teorijas nodaļā (1971–1975), kam likumsakarīgi seko tālākās studijas Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatorijas Muzikoloģijas nodaļā, ko 1980. gadā viņa beidz

ar diplomdarbu “Psiholoģiskā ievirze un tās maiņa kā mūzikas uztveres pamats”.

Līdz ar to Zani Gailīti varam uzskatīt par celmlauzi mūzikas psiholoģijas jomā Latvijā. Šīs savas zināšanas un atziņas viņa tālāk nodevusi gan Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas (1992–1996), gan arī Liepājas Pedagoģijas akadēmijas, vēlāk Liepājas Universitātes studentiem (2001–2015).

Bet līdz tam pati Zane jaunu zināšanu kārē dodas uz Maskavas konservatoriju un beidz Mūzikas teorijas katedras aspirantūru (1980–1983). Pētniecība turpinās, strādājot par zinātnisko līdzstrādnieci Latvijas Zinātņu akadēmijas Valodas un literatūras institūtā (1984–1992).

Sākot ar 90. gadiem, Zanes pētnieciskajām interesēm mūzikas psiholoģijas un dramaturģijas jomā pievienojās interese par Rīgas mūzikas senatni un tās vietu Eiropas kontekstā. Šajā laikā Zane darbojas vairākās starptautiskās biedrībās, kas, pateicoties viņas vācu, zviedru un angļu valodas zināšanām, dod iespēju pētniecībai arī ārpus Latvijas – Volfenbitelē, Magdeburgā, Berlīnē, Upsālā, Bērnabijā (Kanāda) u. c., kur viņa rod vielu virknei publikāciju.

No 1993. līdz 1998. gadam Zane Gailīte uzaicināta par ekspertu starptautiskā projektā “Pilsētas muzikanti ap Baltijas jūru 1600–1800”, kas savukārt dod impulsu pievērsties Latvijas muzikālās senatnes nopietnai izpētei, kuras vainagojums ir grāmata “Par Rīgas mūziku un kumēdiņu

spēli” [Mūzika un teātris 16.–18. gs.] (“Pētergailis”, 2003), kas muzikoloģei atnes neцерētu atzinību – Lielo mūzikas balvu un Spīdolas balvu.

Lai arī tā nav pirmā Zanes Gailītes sarakstītā grāmata (pirmā tapusi pirms vairāk nekā desmit gadiem – “Daumants Gailis”, R., 1991), tomēr tās panākumi un atzinība ir liels stimuls jaunu pētījumu veikšanai. Līdz ar darba uzsākšanu Rakstniecības un mūzikas muzejā Zane Gailīte veido Emila Dārziņa piemiņai veltītu izdevumu “Mēness meti, saules stīga. Emīls Dārziņš” (“Pils”, 2006).

Seko dāvana sirdij tik tuvajai Liepājai, atklājot šīs pilsētas mūzikas dzīves panorāmu no 16. līdz 21. gadsimtam “Laika sijātas skaņas. Liepāja” (“Pils”, 2012), bet Zanes Gailītes pēdējais veikums “Mūsu Baumaņu Kārlis” (“Zvaigzne ABC”, 2015) saistīts ar Latvijas Republikas himnas autora 180. dzimšanas dienas atceri.

Nepielūdzamā slimība diemžēl neļauj Zanei Gailītei īstenot vēl citas idejas. Zīmīgi ir Zanes rakstītie vārdi par Emīlu Dārziņu – daudzreiz viņš bijis uz niecības sliekšņa pats sevī, jo apkārtne viņu nevarēja ne novērtēt, ne pieņemt. Vai to lielā mērā nevar attiecināt arī uz šo vārdu autori?

Nu loks ir noslēdzies. Zane Gailīte atdusas dzimtajā pusē – Gulbenes Vecajos kapos, bet viņas nopietnais un pamatīgais veikums Latvijas mūzikas pētniecībā ir nozīmīgs un paliekošs.

Inese Žune

Ave Sol – 50

2. NOVEMBRĪ LATVIJAS UNIVERSITĀTES LIELAJĀ AULĀ BŪS RĪGAS KAMERKORA AVE SOL PUSGADSIMTA JUBILEJAS KONCERTS

Koncerta pamatā divi pirmatskaņojumi – Kārļa Lāča simfoniskā balāde *Ave Sol*, kas veidota pēc Raiņa poēmas, un Andra Sējāna kantāte *Ave Sol ar Raiņa dzeju*.

Citā daļā būs Olivjē Mesiāna, Arvo Perta, Sergeja Rahmanjova, Svena Dāvida Sandstrema un Arnolda Šēnberga mūzika, bet koncerta noslēguma daļā klausīsīmies Paula Dambja, Emīla Dārziņa, Ērika Ešenvalda, Alfrēda Kalniņa, Jāņa Kalniņa, Jēkaba Jančevska, Jura Karlsona un Pētera Plakida skaņdarbus.

Kopā ar Rīgas kamerkori *Ave Sol* uz skatuves kāps soprāns Aija Veismane-Garkeviča, alts Sniedze Kaņepe, tenors Mārtiņš Zvīgulis un bass Artūrs Švarcbahs, čellists Kristaps Bergs, pianiste Agnese Egliņa un Vidzemes kamerorķestris.

Koncerta noslēgumā būs *Ave Sol* pašreizējo un kādreizējo dziedātāju sadziedāšanās.

1968. gadā ASV līdz ausīm iestrēgušas Vjetnamas karā, PSRS apspiež “Prāgas pavasari”, hipiju ideja no īpatņu kustības vērsas par plašāku parādību, pasauli saviļņo studentu nemieri, kreisās idejas meklē ikkatru izlaušanās iespēju, un Padomju Savienība slīgst t. s. brežņeviskās stagnācijas dūnainajos apskāvienos. Bet leģendārā maestro Imanta Kokara (1921 – 2011) vasarnīcas zālājā uz vēdera guļ daži kormākslas entuziasti un prāto, ko aicināt dziedāt jaunajā kamerkorī, kura kontūras vēl neskaidras, bet ideja spoža – ir vajadzīgs jauns piegājiens dziedāšanai, skatuves kultūrai, komponistu jaunradei, kas no ierasti nacionālromantiskām slīdēm jāvirza laikmetam atbilstošā novatoriskā straumē.

Jaunā kora pirmais mēģinājums notiek 1969. gada 15. janvārī kādreizējā Poligrāfiķu klubā Lāčplēša ielā 43/45.

Dirigēnte un kora pirmā sastāva dziedātāja Māra Skride atceras: “Pēc pirmajiem mēģinājumiem aptvērām, ka veidojas tiem laikiem ārkārtīgi neparasts kolektīvs. Dziedājām tādu komponistu mūziku, kas Padomju Savienībā vispār gandrīz nebija pazīstami, mūs spārnoja ideālisms, un tā visiem bija milzu skola. Pie mums nāca svešvalodu konsultanti, spīričuēlu atskaņojumos mums skatuves kustības dresēja kustību konsultanti – nekas tāds agrāk koros nebija redzēts.”

Māra ir arī kora nosaukuma idejas autore: “Sēdējām mēģinājumā un gudrojām. Un tad es tā klusītēm pie sevis murmināju “ave sol, ave sol”, un to uzķēra citi, tā tas aizgāja, un pie tā arī palikām. Tā nebija ne Raiņa, ne Alfrēda Kalniņa saule – tas vienkārši bija kaut kas starojošs, uz priekšu virzošs, dzintarains.”

Jauntapušā kora pirmajos dāmu tērpos no gaiša, eksperimentāla “Rīgas Auduma” materiāla – mirdzošs brokāta ieaudums.

Kora *Ave Sol* mākslinieki visos laikos bijuši paši labākie Latvijas profesionālie kordziedātāji un kordirigēnti, palaikam ir arī pa kādam operolistam vai kamerdziedonim (jau pirmajā sastāvā dzied, piemēram, Anita Garanča, Elga Brahmane, Juris Rijkuris un Vladimirs Okuņs, vēlāk pievienosies Ingus Pētersons) vai komponistam (piemēram, Uldis Stabulnieks).



Publicitātes foto

Kora ierakstītā skaņuplašu kolekcija ir pirktākie kormūzikas albumi Padomju Savienībā. *Ave Sol* aizsāktais neliela kora modelis kļūst par paraugu līdzīgu koru darbības sākšanai ne tikai Latvijā, bet arī Krievijā, Igaunijā un Lietuvā. Daudzi jauni kori dzima Āzijā, īpaši Japānā, Filipīnās un Taivānā.

1974. gadā notiek pirmais ārzemju brauciens – prominentajā Areco konkursā Itālijā koris iegūst IV vietu oriģināldarbu sacensībā un I vietu tautasmūzikas kategorijā. Seko braucieni uz Zviedriju, Filipīnām, Barselonu, 80. gadu sākumā koris iegūst *Grand Prix* konkursos Ungārijā un Austrijā, vienugad uz Vladimiru, citugad uz Ruānu, vienugad uz Murmansku, citugad uz Menas salu Anglijā, 1987. gadā notiek pirmais brauciens uz ASV, gadu vēlāk *Ave Sol* viesojas Brazīlijā – latviskā kordziedāšana tajā īpašajā *non vibrato* dziedāšanas manierē, ko ieviesa Teodors Kalniņš un uztvēra Imants Kokars, pārsteidz un apbur pasauli.

Tuvojoties Latvijas neatkarības atjaunotnei, *Ave Sol* un Imants Kokars iestudē Lūcijas Garūtas kantāti “Dievs, Tava zeme deg!” un neskaitāmas reizes atskaņoja to gan savā koncertzālē *Ave Sol*, kas 1987. gadā beidzot tika ierīkota kādreizējā Pētera un Pāvila dievnāmā Rīgas citadelē, gan citviet, gan sajūta ir tāda kā paslepena, jo koncerti notiek pustumšā, un tu jūties iesvaids jaunā rituālā, ko vainago tēvreize – surdinēti un aizkustinoši.

Ave Sol latviešu mūzikā dzirdams skaņuplatēs (kopskaitā 18), CD (kopskaitā 28) un DVD (jaunākais veikums – Lūcijas Garūtas un Andreja Egliša kantāte “Dievs, Tava zeme deg!”). No 90. gadu sākuma līdz 2003. gadam koris ieskaņo 12 CD “Latviešu kordziesmas antoloģijas” izdevuma 12 sējumu satura ilustrēšanai – tas ir viens no dižākajiem Imanta Kokara mūždarbiem un viena no labākajām liecībām *Ave Sol* prasmei neatkārtājami iespaidīgi un reizē smalki interpretēt Latvijas komponistu darbus.

Imants Kokars un *Ave Sol* dod milzīgu impulsu jauniešu koru kustībai Latvijā. Andris Veismanis un Mārtiņš Klišāns izveido kamerkori *Sacrum*, Māris Sirmāis – jauniešu kamerkori “Kamēr...”, Māris Kupčs un Kaspars Putniņš – jauniešu kori “Balsis”, Andra Veismaņa students Kaspars Ādamsons – jaukto kori “Sōla”, un tas viss fundamentāli maina Latvijas koru kustības kopainu.

2000. gadā par *Ave Sol* māksliniecisko vadītāju un galveno dirigentu kļūst Imanta Kokara dēls Uldis Kokars. 2008. gadā Uldim Kokaram uz laiku pievienojas dirigēnts Mārtiņš Klišāns. Kopš 2013. gada Rīgas kamerkora *Ave Sol* mākslinieciskais vadītājs un galvenais dirigēnts ir Andris Veismanis. Kā asistentu viņš aicinājis savu kādreizējo studentu – starptautisku konkursu laureātu Jurgi Cābuli (skat. “Mūzikas Saules” 2018. gada pirmo laidieni).

Beidzamajos gados *Ave Sol* dziedājis Latvijas Nacionālās operas baletizrādes “Mesija” un Vāgnera operas “Tannheizers” iestudējumā, uzstājies Pasaules koru olimpiādes meistarklasēs un “Zvaigžņu koncertā”, pirmatskaņojis četru Latvijas komponistu jaunradītu tetraptihu “Rīgas laiki”, iestudējis Pērsela operu “Didona un Enejs”, sagatavojis vairākas franču baroka programmas, pievērsis uzmanību japāņu mūzikai, koncertējis daudzviet Eiropā, Japānā, Ķīnā, Izraēlā un citviet.

2018. gada 17. novembrī Latvijas simtgades koncertā Berlīnes *Konzerthaus* Rīgas kamerkoris *Ave Sol* Andra Veismaņa vadībā kopā ar Berlīnes *Konzerthaus* orķestri pirmatskaņoja Jēkaba Jančevska jaundarbu “Spārni, lielums un spēks”.

Kora darbība novērtēta ar nominēšanu Lielajai mūzikas balvai 2017 kategorijā “Par izcilu sniegumu gada garumā”.

Sagatavoja Orests Silabriedis un Andris Veismanis

Piepūles princips

Dāvis Eņģelis

**PAR KRISTĪNAS BERENDŽJAS ŠUTEU RAKSTU
IS THERE A THEORY OF MUSICAL CRITICISM?
LUCRĂRI DE MUZICOLOGIE, 2014**

Kad savam mūzikas teorijas skolotājam vidusskolā izstāstīju, ka domāju par iestāšanos Mūzikas akadēmijas muzikologos, viens no viņa padomiem bija – pamēģināt rakstīt koncertu recenzijas. Vēlāk par šo uzdevumu parūpējās “Mūzikas Saule” ar kritiku konkursu. Man veicās labi. Bet drīz vien es sāku saprast, ka kaut kas ar šo specifisko žanru nav kārtībā.

Joprojām atceros vienu teikumu, kuru aptuveni pārfrāzēju – muzikologam tomēr būtu jāzina viss. Kaut kāda taisnība tajā laikam ir, jo bez prasmes uzrakstīt elementāru fūgu tikt akadēmijā nav cerību. Tomēr runa bija par teicamu prasmi pārraudzīt mūzikas literatūras plašos apvāršņus, un akadēmijā uzzināju, ka vecā kaluma muzikologi patiešām pārzinājuši enciklopēdisku daudzumu mūzikas. Pārzinājuši, tātad pratuši nospēlēt uz klavierēm tēmas. Iestājesāmenu krietni atvieglotās prasības lieku reizi atgādināja, ka mūsu paaudze ir vājnieki, kuriem nekas tamlīdzīgs nav pa spēkam pat vispārīgākajos sapņos.

Tā šķita ierasta prakse, kurai iziet cauri visi jaunie pilēni, sākuši peldēt muzikoloģijas ūdeņos – tavi skolotāji izmanto tavu naivumu un vēlmi sevi apliecināt, kā arī izdevību klusi pavērot, kā tad tev veiksies. Viņi saka – ej uz koncertiem un raksti recenzijas. Šajā aicinājumā slēpjas cēla, bet trausla doma, ka notiks veiksmīga paaudžu nomaiņa un mūzikas kritikas mūžs Latvijā būs par vismaz pusgadsimtu ilgāks.

Nekad nepameta doma, ka no koncerta kritiķa visi sagaida kaut ko ļoti konkrētu, bezmaz vai spēju no kabatas izvilkt veclaicīgu dzirdes aparātu, caur kuru viss sadzirdētais top skaidrs un objektīvi pārredzams no nezin kādiem augstumiem. Bet neviens man joprojām nebija izstāstījis, kā tad ir jāraksta mūzikas kritika. Vienubrīd ļoti palīdzēja atziņa, ka varu nodalīt analīzi no refleksijas un vispār

iztikt bez analīzes, ja to vēlos. Vēlāk sāku uzdot sev jautājumu, kāpēc kritiķi, kas raksta plašsaziņas līdzekļiem, vispār kaut ko analizē? Vai viņi dzīvo ilūzijās, ka cilvēki, kas šos medijus lasa, ir dāsni apveltīti ar specifiskajām mūzikas terminoloģijas zināšanām un analīzes prasmēm, lai bez problēmām saprastu, par ko viņi runā?

Kā gaismā pie debesīm parādījās rumāņu muzikoloģes Kristīnas Berendžjas Šuteu (*Cristina Berengea Șuteu*) raksts par mūzikas kritikas principiem. Izrādās, ka tādi ir. Turklāt sakārtoti piecu autoru piedāvātās klasifikācijās.

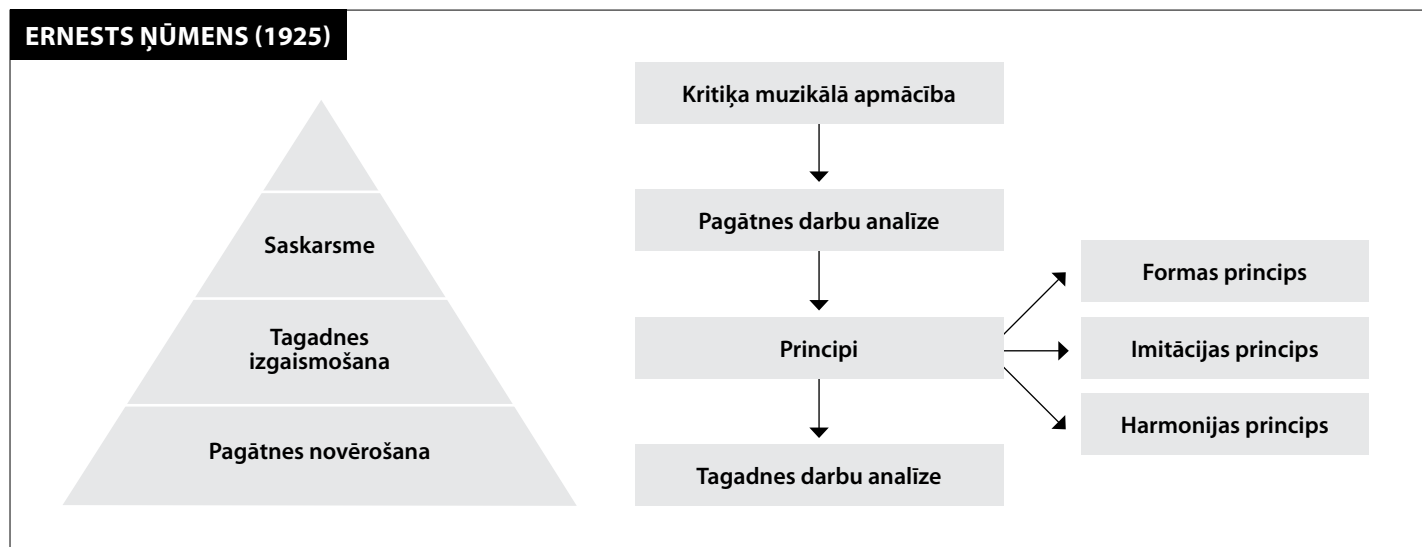
Kristīna ir viena no pētniecēm, kas lielu daļu sava laika veltījusi mūzikas kritikas pētniecībai. Kristīnas raksts pēc būtības ir metaanalīze, kurā vispārīgi apkopotas piecu autoru izveidotas sistēmas, kurās mūzikas kritiķa nodarbošanās sagrupēta pēc principiem, pienākumiem un praktiskām darba finēsēm. Autore neizceļ vienu sistēmu pāri citai un iepazīstina ar tām hronoloģiskā secībā. Visas sistēmas Šuteu atvasinājusi no plašākām publikācijām vai grāmatām, kas publicētas laikā no 1925. līdz 1968. gadam.

Šis hronoloģiskais nogrieznis pats par sevi mudina izvīrēt vairākus jautājumus: vai pēdējo 50 gadu laikā neviens nav nācis klajā ar mūsdienām tuvāku metodoloģiju vai principu sistematizāciju, kas būtu vērsta tieši uz mūzikas kritiku? Vai 1968. gads norāda uz pārtrūkumu šādu metodoloģiju izstrādē vai pagrieziena punktu neticībā šādām sistēmām? Ja tāda neticība pastāv, vai tā saistāma ar poststrukturālisma uzplaukumu ap šo laiku?

ERNESTS NŪMENS (ERNEST NEWMAN, 1868–1959) A MUSICAL CRITIC'S HOLIDAY, 1925

PAGĀTNES DIŽENIE

Grove enciklopēdija vēsta, ka Ernests Nūmens ir 20. gs. pirmās puses atzītākais britu mūzikas kritiķis. Viņš uzdod provocējošus un labus jautājumus.



“Ja mūzika pakļauta nemitīgām pārmaiņām, papildinot izteiksmes līdzekļus un attīstot kompozīcijas tehnikas, vai ar spriedumiem par mākslasdarba vērtību ir iespējams atklāt jebkādas noteiktus standartus?”

“Ik paaudzē mūzikas fenomens attīstījies caur inovatīvām harmonijām vai instrumentu tehniku un krāsām, kas balstījās laikmeta tiecībā pēc muzikālas ekspresijas. Bet vai kritiķā pastāv jebkāda noteiktība? Ja pastāv, vai tai piemīt absolūta vērtība? Un ja nē, vai kritiķai piemīt jebkāda vērtība?”

“Kā kritiķa analītiskais vērtējums var mūs pārliecināt, ja atzīstam, ka pastāv patiesības vai taisnīguma standarti, neatkarīgi no mūsu subjektivitātes? Ja kritiķa nozīmē tikai personisko viedokli, citiem vārdiem, subjektivitāti, vai tādā gadījumā tas ir tikai gaumes jautājums? Un ja tā, kas (un kādā veidā) nosaka to, kuras gaumes ir labas?”

Ņūmens mūzikas kritiķa būtību izklāsta trīs daļās: **skats pagātnē** (anterioritāte), **skats tagadnē** (interioritāte) un **skats nākotnē** (posteritāte). Pagātnes meistari iemāca formas, imitācijas un harmonijas principus. Turpretim sava laikmeta, jaunradītās mūzikas analīze ir žurnālistu uzdevums. Kritiķa patiesais darba lauks ir pagātne, kurā jāraugās, lai studētu nemirstīgo ģēniju darbus, kas izgaismos gaumes un kritiķa mākslas principus.

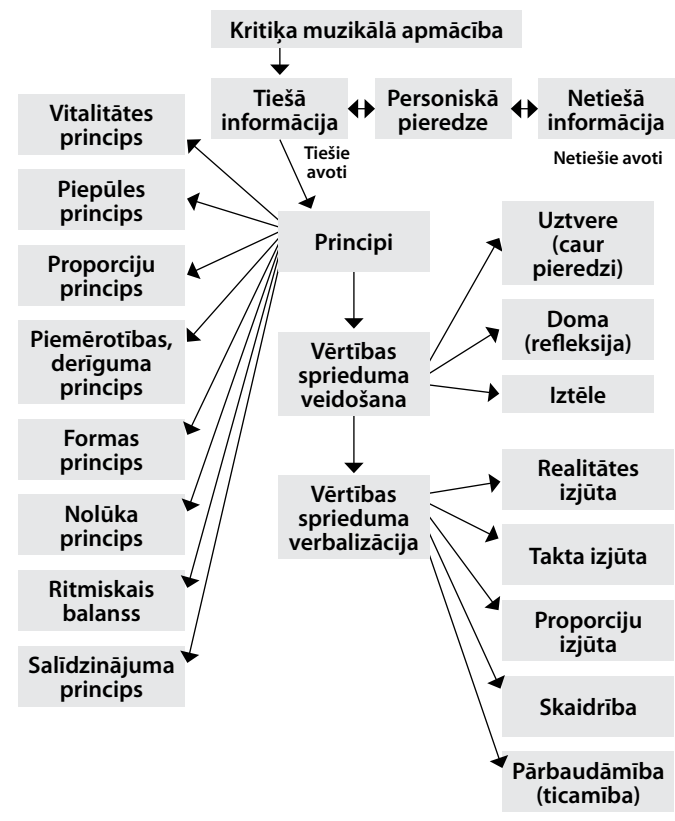
Ar skatu tagadnē kritiķis raksta nevis citiem, bet sev. “Tagadnes izskaidrošana” Ņūmena izpratnē nozīmē salīdzināt laikmetīgo (tagadējā laikā radīto) salīdzinoši nestabilo mākslu iepretim pagātnes stabilajai mākslai, kas izturējusi laika pārbaudi, par kuras ģenialitāti nav jāšaubās. Kritiķis ir gnozeologs, viņš izsiņā graudus no pelavām, ar teksta palīdzību materializē savas dzīves alkas, viņš novelk robežas starp ‘patiesības ceļu’ un ‘maldu ceļu’, viņš sakuļ sviestu no daudz zemnieku dotā piena, līdz nonāk līdz Zemībai (*Weltlichkeit*), citiem vārdiem, saņem un sasaista savas zināšanas ar apkārtējo pasauli.

Ar skatu nākotnē kritiķis pārliecina savus sarunbiedrus labprātīgi pieņemt viņa doktrināro sistēmu. Tas parāda atšķirību starp viduvējību un speciālistu.

Kritiķa pienākums ir precīzi vērtēt un labi rakstīt. Viņš objektīvo tver subjektīvi un subjektīvo tver objektīvi, mākslas darbs saņem vērtējumu ‘vērtīgs’ vai ‘bezvērtīgs’ neatkarīgi no prāta stāvokļa, kādā kritiķis atrodas, sastopoties ar mākslas darbu. Ņūmenaprāt, kritiķis saknes dzen mūzikas vēsturē. Viņam nav jāparedz nākotne, bet jāizskaidro tagadne, bet tas iespējams, tikai enkurojoties pagātnē. Ņūmena atziņu summējums – **“kritiķa darbs nekad nebūs pabeigts: tā ir patiesība pie nosacījuma, ka vērtība ir nepastāvīga (unfixable)”**.

Ņūmens uzsver muzikālās izglītības un mūzikas vēstures izziņāšanas būtisko nozīmi, no kritiķa pagērot plašu zināšanu lauku un spēju veidot salīdzinājumus starp pagātnes meistarību darbiem un sava laika mūziku; Vislabākajā gadījumā Ņūmens paredz, ka mūzikas kritiķis, tāpat kā komponists, savā arodā liek lietā tehniku. Tehnika ietver izpratni par vērtēšanas principiem, precizitāti un rakstīšanas meistarību. Ņūmena lineārā laika izpratnē attiecībā pret mākslas darbu vērtēšanu ir iespējama tajos mūzikas stila nosacījumos, kur mūzikas stils evolucionē, Jāņa Torgāna vārdiem, “izrietot no iepriekšējā stila”. Tātad laikposmā līdz 20. gs. vidum, kad modernisma stilistikajā daudzveidībā konstatējami iepriekšējo laikmetu aizmetņi. Mūsdienu mūzikas pluralitātē citu pārliecināšana par savas “doktrinālās sistēmas” pareizību un precizitāti izklausās naiva. Ņūmena doktrīna mūsdienās atgādina analīzes instrumentu, kura pamatojums kopš 20. gs. 20. gadiem kļuvis stīvs un nelietojams, tas pārlieku vienkāršo mākslas pasauli. Tāpat anahronisms Ņūmena sistēmā ir laikmetīgās mūzikas analīzes norakstīšana kā žurnālistu pienākums. Šis Ņūmena izteikums saucas ar viņa pārliecību, ka “kritiķim ir jāraksta sev, nevis citiem”, proti, Ņūmens neskata un neiztirzā mūzikas kritiku tās sociālajos kontekstos.

MIŠELS DMITRIJS KALVOKORESI (1931)



MIŠELS DMITRIJS KALVOKORESI (MICHEL-DIMITRI CALVOCORESSI, 1877–1944) THE PRINCIPLES AND METHODS OF MUSICAL CRITICISM, 1931

DOMAS UN IZTĒLES DIVJŪGS

Marseļā dzimušais, jauktā franču un grieķu ģimenē augušais Kalvokoresi savā kritiķa darbā atbalstīja Listu, Musorgski un Djaģilevu. Viņa grāmata par mūzikas kritiku strukturēta trijās daļās. Viņš atsevišķi runā par kritiķa standartiem, vērtības spriedumu veidošanu un par kritiķa vietu starp objektivitāti un subjektivitāti. Kalvokoresi saka – pastāv **divi imperatīvi nosacījumi** kritiķa darbam: jūtīgums un muzikālā izglītība.

Kalvokoresi visupirms atsaucas uz britu muzikologu Viljāmu Henriju Hadovu (*Hadow*, 1859–1937), kas uzskaitījis **galējos kritiķa principus**, kas no citiem atšķīroties ar praktisku pielietojamību: vitalitātes, piepūles, proporciju un piemērotības, derīguma princips. Kalvokoresi papildina Hadowa principus ar formas, nolūka un ritmiskā balansa principiem, ko iespējams pielietot, tos attiecinot uz konkrētu mākslas darbu. Kritiķim jāsalīdzina darbi, māksliniēki un vērtības spriedumi – savi spriedumi pret saviem un citu spriedumiem.

Kalvokoresi runā par kritiķa **kompetencēm**. Piemēram, kritiķai jāveic ne tikai mākslas darba apraksts; tam jāietver arī vērtējuma spriedums. Labs kritiķis zinās, **par ko** reflektēt, **kā** to darīt un **kāpēc**. Tehnika ir balstīta kritiķa kompetencē, no tās izriet kritiķa kvalitāte. Kalvokoresi pagēr, ka profesionālam kritiķim jāpildinveido zināšanas arī par filozofiju, psiholoģiju, loģiku, estētiku, akustiku un mūzikas vēsturi. Kritiķim jāzina kaut kas par visu un viss par kaut ko. Vēl Kalvokoresi iesaka – katra mūzikas izraisītā emocija būtu jāpārbauda.

Kalvokoresi atzīst – lai cik stabili kritiķis nebūtu noenkurojies realitātē, viņam joprojām jāstāpjas ar savām tieksmēm, iztēli, gaumi un intuīciju. Galējo atbildi noteiks viņa spēja saskatīt un ieraudzīt. Jo vairāk pieredzes, jo labāk kritiķis spēš kontrolēt savas sajūtas un emocijas, asināt savu intuīciju, kas gan viņa iesakos “traucē analīzei”. Pastāv liela iespējamība, ka kritiķis izdarīs

klūdāmus spriedumus, tālab būtu jāzina pēc iespējas vairāk netiešās informācijas – autora biogrāfija un viņa sacītais. Tas viss var palīdzēt ceļā uz darba nozīmības atrašanu. Kalvokoresi aicina izvairīties no tādiem akāciem kā ignorance, aizspriedumi, vieglprātība, steiga un stūrģalvība.

Vērtēšanas principi pastāv, bet tie jāatvasina no mākslasdarba. Kamēr vien doma un iztēle darbojas divjūgā, kritikas grūtības samazinās līdz minimumam. Lai sekmīgi un skaidri formulētu spriedumus, kritiķim rūpīgi jālasa ievērojamo kritiķu darbus, kas sniegtu ieskatu dažādos domāšanas veidos, stilu un viedokļu aprakstīšanā. Cik ilgi studēt mākslasdarbu pirms tā vērtēšanas? Kamēr visi aspekti, kas attiecas uz vērtības spriedumu, ir ņemti vērā.

Kad vērtību spriedumi izdarīti, tie jāverbalizē. Kalvokoresi velta vairāk uzmanības šim jautājumam.

Viņaprāt, verbalizācija paģēr realitātes, takta un proporciju izjūtu. Kritiķim jāsaprot, kā viņš vēlas iedarboties uz savu adresātu. Valodai jābūt specifiskai, to nedrīkst reducēt līdz vispārinājumiem, kas tikpat varētu attiekties uz citiem darbiem. Lai vēstījuma uztvērējs adekvāti saprastu kritiķi, tam jābūt pazīstamam ar kritiķa lietotajiem vārdiem un izteiksmi. Tas ir nemainīgs un imperatīvs nosacījums, lai publika kritiķi saprastu un viņam ticētu.

Savā grāmatā Kalvokoresi skar arī **kritiķa ētikas** tēmu. Publika parasti ir ieinteresēta secinājumos un vērtību spriedumos, bet labam kritiķim būtu jāfokusējas uz metodi, ar kuras palīdzību viņš nonāk pie rezultāta. Laba metode palīdzēs kritiķim pietuvoties nesēnām kompozīcijām, kuras analizēt ir grūtāk nekā agrāk rakstītus darbus, kas jau apauguši ar informāciju.

Kalvokoresi kritikas ideāls – “mums jābūt vērot no komponista skatpunkta, identificēties ar viņa perspektīvu”.

Visbeidzot arī par **objektivitāti** un **subjektivitāti**: kritiķim nav jāatrod estētisko vērtību sertifikāti, bet jāanalizē un jāvērtē saņemtās mākslas darbi. Lai lemtu par mākslas darba estētisko vērtību, nav nepieciešams to skatīt objektīvi. Aiz katra objektīva sprieduma atrodas subjektīva hipotēze. Šī tēze var izklausīties pēc vienkāršas patiesības (tā ir un paliek tēze), bet tā ir, manuprāt, viena no vis-elegantāk formulētajām atbildēm uz jautājumu, vai mākslas kritika spēj sniegt objektīvus spriedumus.

Kalvokoresi iepretim Ņūmenam mūsdienīgi skatās uz kritiķa uzdevumu vērtēt gan pagātnē radīto, gan laikmetīgo daiļradi. Viens no vērtīgākajiem Kalvokoresi ieteikumiem ir neļauties publikas pieprasījumam pēc secinājumiem un spriedumiem, bet vērst galveno uzmanību uz *metodi*, kā nonākt līdz attiecīgam spriedumam vai vērtējumam. Fokuss uz metodi tās labākajās izpausmēs var veicināt kritiķa argumentu caurspīdīgumu un saprotamību.

OSKARS TOMSONS (OSCAR THOMPSON, 1887–1945) PRACTICAL MUSICAL CRITICISM, 1934

SPOGUĻATTĒLS UN PIEREDZE

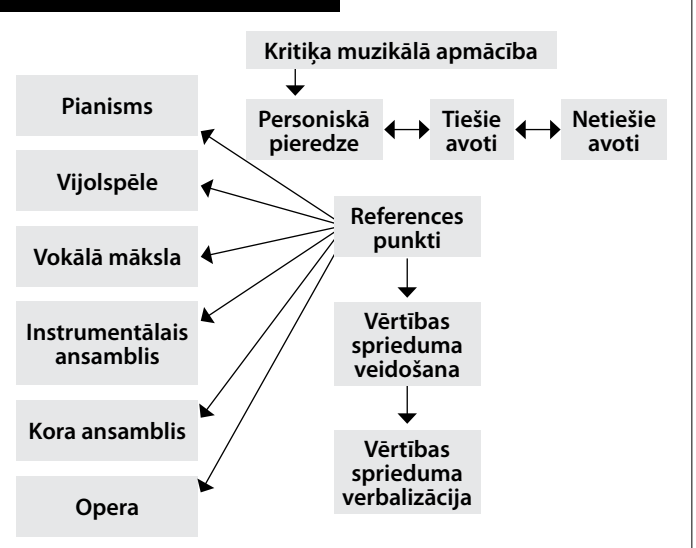
Amerikāņu kritiķa Oskara Tomsona atziņas par kritiku lasāmas ASV 20. gs. pirmās puses sociokulturālajos kontekstos.

Tomsons iestājas par profesionālas apmācības nepieciešamību mūzikas kritiķiem. No profesionālisma izrietēs pilnvaras, kas nošķirs atšķirību starp kvalificētu un nekvalificētu, profesionālu un amatierkritiķi, kā arī atšķirības starp uztveres spēju līmeņiem.

Lai veidotu spriedumus par mūziku, nepieciešamas pamatīgas zināšanas par kompozīciju un uzstāšanos, bet ne obligāti to praktizējot, drīzāk spējā to identificēt. Kontinuāla informācija paģēr kontinuālu treniņu, kas speciālistam ir *sine qua non*.

Tomsons uzskata, ka kritiķa pienākumi izriet no viņa atbildības un ieinteresētības. Savā arādā kritiķis pārtop par starpnieku, kuram jāuzņemas atbildība mūzikas priekšā (māksla, kas viņam ļauj rakstīt), mūziķu priekšā (mākslinieki, par kuriem viņš raksta) un publikas priekšā (tie, kam viņš raksta). Citiem vārdiem, **kritiķa pienākumus** var reducēt **trīs funkcijās**: mūzikas interpretācija, pārraidīšana (manā izpratnē tilta veidošana starp mūziķi un klausītāju jeb *interception*) un informēšana.

OSKARS TOMSONS (1934)



Kritiķa pienākums ir sniegt publikai kā spoguļattēlu skaidru attēlu par mūzikas kompozīciju un atskaņojumu, to veiksmēm un trūkumiem. Kritiķa “spogulim” jāredz sonorā fenomena efekti, nevis cēloņi. Kā radniecīgu jūtu Tomlinsona domu, ka tekstam jābūt aprazkstošam priekš lasītāja, tam nav jābūt koriģējošam priekš mākslinieka. Līdzās informējošiem ievadjautājumiem kritiķim jāveido efektīvas atbildes uz jautājumiem kā, kāpēc, cik daudz? Uzmanība jāfokusē uz būtisko, nevis jākavējas pie sīkumiem. Kritiķa mērķa ir viņa pieredze.

Tomsons piedāvā mūzikas novērtēšanas metodi, kas balstās uz trim koordinātām.

1) **Kritiķa personība** (tieksmes, temperaments, zināšanas, pieredze). Kritiķa emocionālā, subjektīvā iesaiste ir atļauta, jo bez tās mūziku nav iespējams pieredzēt, kritiķis nevar pilnībā izlēgt savas sajūtas, lai sniegtu tīri objektīvu spriedumu. Tomēr kritiķim nevajadzētu ļaut sajūtām pār sevi dominēt un nekļūt par to vergu. Tomsons pirmajā vietā liek personisko pieredzi (iepretim Kalvokoresi, kurš to novieto aiz tiešās un netiešās informācijas avotiem). Vērtēšanas principu vietā Tomsons piedāvā references punktus, lai analizētu interpretāciju tehnikas, stila, intonācijas un ritma kontekstos.

2) **Tiešie avoti** (partitūra). Lai veidotu pretspēku iespējamām Prokrusta gultas situācijām, mūzikas kritiķim vajadzētu identificēt darba struktūru, ar varu to nepakļaujot iepriekš noteiktām formām. Mūzikas kritiķa nolūks ir nevis turēt sevi aizspriedumos, bet veidot vērtības spriedumus.

3) **Netiešie avoti** (citi materiāli) veido trešo koordinātu. Vienīgais veids, kā izvairīties no jaunu nozīmju “izgudrošanas”, kas varētu neatbilst realitātei, ir identificēt patiesās nozīmes un darīt tās zināmas. Te izšķiroša nozīme ir mūzikas vēstures grāmatām, biogrāfijām un specifiskai literatūrai, kas pavērs iespējas daudz precīzākiem spriedumiem par mūziku.

Lielākā daļa kritiķa darba ir fokusēta uz kvalitātes un rakstura interpretāciju. No Tomsona personīgās pieredzes izriet, ka avīzes lasītāji sevišķi alkst pēc recenzijām par pianistiem, vijolniekiem, vokālistiem, stīgu kvartetiem, koriem un orķestriem. Šajos virzienos viņš piedāvā **references punktus**, pēc kuriem vadīties interpretācijas vērtējumā. Piemēram, pianista sniegtajā jāņem vērā skaņa (gan instrumenta kvalitāte un atskaņotāja prasme izcelt dinamiskās gradācijas), uzticība nošu tekstam, pareiza tempu izvēle, ritmiskā precizitāte, uzsvars uz tēmas kontūrām, roku koordinācija. Tomsons piezīmē, ka visas šīs pazīmes būtu jāskata skaņdarba, struktūras, nozīmju, emocionālā vēstījuma un stila kontekstos ar smalku uztveri. Līdzīgus principu uzskaitījumus Tomsons velta vijolspēlei, vokāļajai mākslai un operai. Divi būtiskākie references punkti, vērtējot instrumentālu vai vokālu ansambli, ir sadarbība starp partneriem

un stila rāmējums. Tie ir visaugstākās nozīmes principi neatkarīgi no ansambļa apjoma. Šādos koncertos kritiķim jāsakoncentrē visi dzirdes resursi, jo “patricietis spēlē patricieša ausij”.

Iesakot uzmanīties no jaunu nozīmju izgudrošanas, Tomsons pamatoti brīdina par bīstamību uzrakstīt sliktu hermeneitiku. Bet ‘patieso nozīmju identificēšana’ nedod skaidru priekšstatu par to, kā atšķirt ‘patiesās nozīmes’ no ‘izgudrotajām’. Tiesa, lielāku varbūtību nonākt pie patiesām nozīmēm sniedz pēc iespējas plašākas specifiskās zināšanas par dažādiem mūzikas aspektiem. Citiem vārdiem, te runa par mūzikas verbalizāciju, bet šo problēmu Tomsons, šķiet, iztīrā vismazāk, kritiķa rakstīto vārdu raksturojot romantiskā cēlsirdībā (likteņa raksti, pielūgsmes ikonas, skatieni aiz plīvura, liesmojoši pareģojumi, cilvēkam ieraugāmi gari, stihisks spēks, nebeidzamība, cilvēka liktenis (*Thompson* 1934: 149, *Berengia Ņuteu* 2014: 110)). Mūzikas verbalizāciju Tomsons nepamato ti vienkāršo: “kritiķis “dzird” vārdus tāpat kā komponists “dzird” melodijas”.

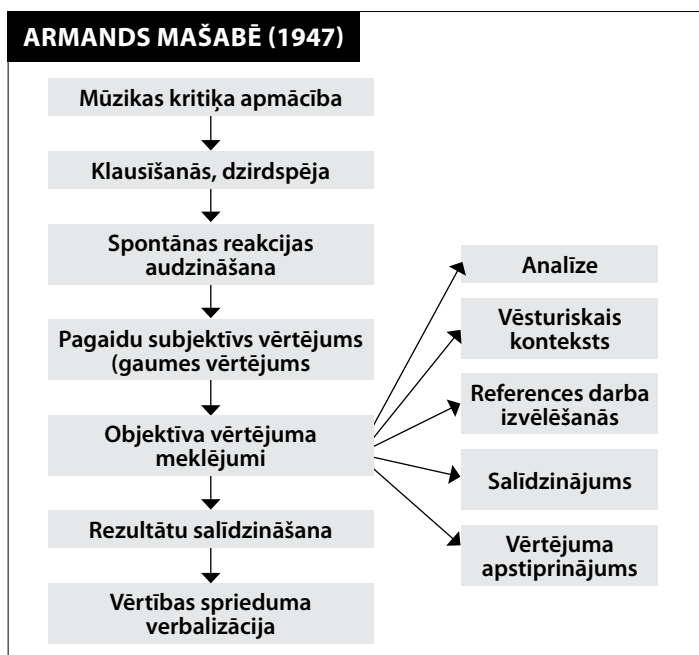
ARMANDS MAŠABĒ (ARMAND MACHABEY, 1886–1966) TRAITÉ DE LA CRITIQUE MUSICALE, 1947

“KURPNIEK, NE AUGSTĀK PAR SANDALI!”

Franču muzikologa, Gijoma de Mašo pētnieka Mašabē estētiskie uzskati balstīti antikās un franču literatūras tekstos, kas izceļ kritikas būtiskākos aspektus un to ietekmi uz māksliniecisko un sociālo dzīvi. Mašabē var pārņemt frankocentrismu un mazliet dīvaino mūzikas žanru tipoloģiju, bet vienlaikus šis kritiķis atstāj plaši, analītiski domājoša cilvēka iespaidu. Augšup piesauktā literatūra veido vienu no trim Mašabē doktrinām (viņš to dēvē par “**antoloģiju**”). Mazliet plašāk paraudzīsimies uz pārējām divām – **vēsturisko** un **metodes** doktrīnu.

Vērtējot muzikālu darbu, kritiķim jāievēro četras pamatfunkcijas.

Vēsturiskā funkcija ietver autora personību, izcelsmi, izglītību, nolūkus, estētisko doktrīnu (ja viņš tādu formulējis), iepriekšējos darbus – itin visu, kas pietuvina darba izskaidrošanai vai bruģē ceļu tā saprašanai. Līdzās tam Mašabē izceļ izdzīvošanas principu – darba vērtība balstās nevis tā struktūrā, bet spējā izdzīvot laika gaitā. Tā kā nepastāv objektīvi darba kvalitātes kritēriji, pašsaprotams, ka kritiķa personiskajam devumam ir liels svars. Informējot publiku par darba izdzīvošanas potenciālu nozīmē veikt vērtības spriedumu. Šo spriedumu nevar balstīt personiskās sajūtās, jo tās spēlē ļoti ierobežotu lomu; lielākoties personiskā sajūta ierosina vērtējuma izdarīšanu. Mašabē spriedumā savukārt ietilpst tādas kvalitātes kā refleksija, uzmanīgi veikts salīdzinājums, argumentācija un inteliģence.



Personiskā funkcija – tie ir pirmie iespaidi, sastopoties ar mākslas darbu. Mašabē: “Referenču izvēle, salīdzinošās studijas, relatīvā jēdzienu vērtība, kuros izdarīti secinājumi, sprieduma formulēšana, kas klasificē darbu un izmēra tā vērtību, – tie visi ir elementi, par kuriem kritiķim jāuzņemas atbildība.”

Mašabē ir viens no tiem, kas plašāk iztīrā kritiķa un publikas attiecības. (Vokers piemētinās: *vox populi, vox Dei* – doktrīna, kuru bīstami ignorēt.) Kritiķim jāņem vērā publikas reakcija, kas ir svarīga pazīme darba novērtējumā. Publikas bieži vien kļūdainais vērtējums mēdz iedalīt mūziku trijās kategorijās: nenozīmīgi, viduvēji un lieliski darbi. Šāds vērtējums ir tālu no nekļūdīga, tāpēc publikas vērtējums vai reakcija pagēr interpretāciju.

Mašabē: “Kritiķis, kurš iet līdzī publikas gaumei, riskē kļūdities spriedumos par darba nākotni; līdzīgs risks pastāv, rīkojoties pretēji.”

Kolektīvo funkciju ilustrē stāsts. Kāds kurpnieks reiz norādījis, ka sengrieķu gleznotāja Apellisa darbā viena sandales siksnā ir gleznota isāka par otru. Apelliss to uzreiz izlaboja, bet, kad kurpnieks turpināja kritizēt gleznu, mākslinieks izsauca: “*Sutor, ne ultra crepidam!*” – “Kurpniek, ne augstāk par sandali!” Aizto sandales kritiķiem jāpaliek pie sandales, kamēr citi var virzīties pretim vērtības spriedumiem.

Visbeidzot Mašabē nonāk pie **salīdzinošās** funkcijas. Kritiķim jāsniedz “referenču sistēma”, darbu izlase, kuru raksturo ilgstoša publiskā atzinība – objektīva salīdzinājuma priekšnosacījums. Salīdzināšana nozīmē darbu pretstatīšanu fundamentāli sholastiskā (viena laika, vienas skolas vai viena komponista) līmenī. Rezultāta vērtību nosaka metode, kurai pēc iedabas jābūt evolucionējošai: kritiķim jāpārvalda rakstības tehnikas noteikta laika noteiktos mūzikas žanros. Secinājumi, kas izriet no šāda salīdzinājuma, ļauj veidot spriedumus, kas balstīti argumentos.

Mēs savukārt esam nonākuši pie **metodes doktrīnas**. Mašabē izšķir **dīvas kategorijas**, kas mūziku daļa 1) augstākos un 2) sekundāros žanros. **Augstākie** žanri ir instrumentālā un vokālā mūzika, opera un balets. Savdabīga ir Mašabē sekundāro žanru tipoloģija: mūzikhola un kabare šovi, dzīvās mūzikas aizvietotāji – ciešripas, filmas, radio.

Mašabē: “**Sekundārie** žanri nenoturēs mūsu uzmanību pārlietu ilgi. Tie sevi neietver radošu muzikālu piepūli, bet gan darba imitāciju, parodiju – kvalitātes, kas raksturīgas tirgus laukumā teātrim, kas ir komiskās operas un operetes, teātru, mūzikholu un pat kabare sencis.”

Pēc žanru klasifikācijas Mašabē piedāvā mūzikas kritikas noteikumus, kas sākas ar vērtības spriedumu meklējumiem (*audition*) un noslēdzas ar to izteikšanu. Mašabē dotās koordinātas, pa kurām ved kritiķa ceļš, ir **1)** uzmanīgi un aktīvi meklējumi, kas atsauc atmiņā iepriekšējo pieredzi, tā automātiski, bez mūsu ziņas, kļūst par nosacījumu salīdzinājumam, ar kuru mēs izsakām savu tūlītējo iespaidu; **2)** spontānas reakcijas apzināšanās; **3)** pagaidu subjektīvs spriedums; **4)** objektīva vērtējuma atrašana.

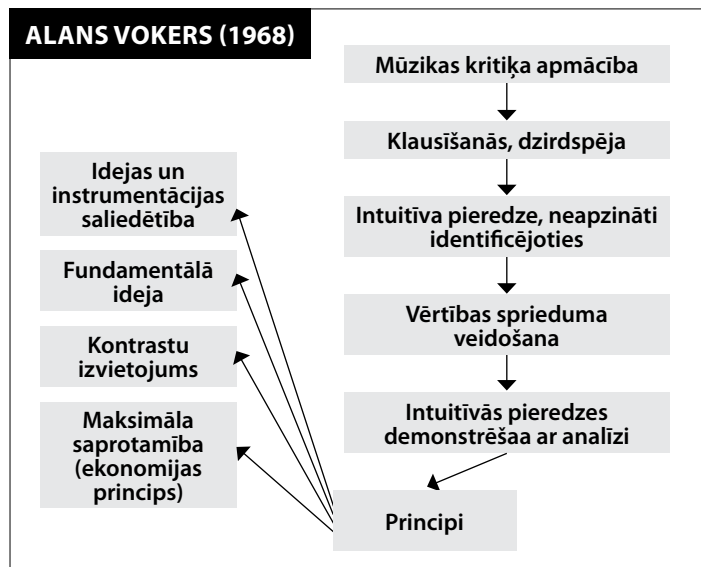
Ko Mašabē saprot ar objektīvu vērtējumu? Viņaprāt, tas aptver darba analīzi, laika konteksta noteikšanu, references darba izvēlēšanas un abu darbu salīdzināšanu. Salīdzināšanas procesā jānosaka izmantotās tehnikas (objektīvs faktors), gūtie iespaidi (subjektīvais faktors) un mijiedarbe starp abiem (socioloģisks faktors).

Noslēdzošie soļi metodes doktrīnā ir **5)** konfrontācija (secinājumu pārbaudīšana, tiem liekot pretī komponista personību, stilu, oriģinalitāti utt.) un **6)** apkopojoša (*synthetic*) vērtības sprieduma verbalizācija.

ALANS VOKERS (ALAN WALKER, 1930) AN ANATOMY OF MUSICAL CRITICISM, 1968

SOMNAMBULISKĀ PĀRLIECĪBA

Ja Kalvokoresi atbalstīja Listu kā publicists, britu muzikologs Vokers ir viens no ievērojamākajiem Lista pētniekiem. Tāpat kā Mašabē, Vokers sāk kritikas principu sakārtošanu ar klausīšanos, dzirdesspēju. Bet klausīšanās pieredzē Vokers uzsver intuitīvo (Kalvokoresi un Tomsons – personisko).



Vokera darbs dalīts **trijās daļās**. Pirmā veltīta graudaino un pelavaino spriedumu atsijāšanai. Otrajā daļā viņš uzskaita būtiskākos kritikas principus, bet trešajā meklē atbildes uz sarežģītiem mūzikas estētikas jautājumiem ar psiholoģijas palīdzību.

Hadovam, Kalvokoresi un Ņūmenam “kritiķis bez standartiem ir kā kareivis bez ieročiem”.

Vokers iebilst, ka tas ir kļūdainais pieņēmums, jo tādu kritiķu ar standartiem nemaz nevar būt; ir tikai mūzikas standarti, kurus kritiķis var novērot.

Vokers uzsver **sajūtas** nozīmību, saskaroties ar ģeniālu darbu un pēc tam nepieciešamo analīzes procesu, lai aprakstītu sensoro pieredzi. Zināmā mērā mūzikas kritika nav sākusies, apgalvo Vokers. Mēs aplūkojam mūziku somnambuliskā pārliecībā, nezinot, kā to aplūkot. Kritika, kas balstīta *a priori* principos, lemta neveiksmi. Mākslas darbs ar neizmērojamu vērtību pats ietver principus. Kritiķim nav nekādas nepieciešamības to skatīt ar iepriekš noteiktiem standartiem, lai noteiktu tā vērtību.

Vokers atzīst kreatīvo determinismu. No tā izriet mūzikas estētikas aksioma, ka mūzika ir autonoma, tā attīstās pēc saviem likumiem. Vokera teorija noved līdz kritikas definīcijai: “Kritika ir intuitīvas muzikālās pieredzes racionalizācija.” Kad esat noklausījies skaņdarbu, intuīcija jums pateiks, vai tas ir vai nav meistardarbs. Kritika ir tikai racionalizācija tam, par ko esam intuitīvi pārliecināti. Vokers uzskata, ka kritiķim nebūtu jāsalīdzina viens komponists ar citu. Cits kritikas slazds ir meklēt darba trūkumus, nevis novērtēt, ko tas ietver.

Pirmais no Vokera kritikas principiem ir **idejas un instrumentācijas saliedētības princips**. Vokera koncepts: meistardarbs “pakļaujas” instrumentācijas noteikumiem. Šī intuitīvā sajūta ir būtiska daļa no radošā procesa, tā aizmetnis ir Karla Nilsena teiktais par paša Sesto simfoniju: “Tas bija tā, it kā es ielīstu katrā instrumentā.” Tas pagē zināšanas par instrumentu teoriju un to funkcionalitāti. Instrumentu limiti pastāv *a priori*, pirms darbs tiek komponēts. Mūzika tiem adaptējas, lai varētu dzīvot.

Fundamentālās idejas princips vēsta – meistardarbā visi kontrasti ir priekšplānā esošas projekcijas vienai fonā esošai idejai. Šī ideja kalpo darba saliedētībai. Ja tā iztrūkst, nabadzīga ir arī mūzikas nozīmju daudzveidība.

Par **kontrastu izvietojumu** Vokers formulē atsevišķu **principu**: laba tematiskā hronoloģija ģenerē maksimālu spriegumu, kas ir saderīgs ar maksimālu saprotamību. Ja skaņradim tiktu piedāvāti tūkstoš varianti, kā veidot muzikālo diskursu, viņš izvēlēties to, kas saglabā strukturālo spriegumu.

Ekonomikas princips attiecas uz maksimālu mūzikas saprotamību. Ir neapdomīgi muzikālajā komunikācijā ierosināt vairāk vai mazāk materiāla nekā nepieciešams vēstījuma nodošanai. Vokera prāt, tas var novest pie mūzikas neviennozīmības un deformācijas. Vokers šo principu daļa vēl sīkāk. Bet mēs dosimies pazemē. Runā-

jot par neapzinātā nozīmi mūzikas un refleksijas radīšanā, Vokers izmanto pazemes (*underworld*) metaforu.

Tāpat kā kritika, arī radošais process pagē intuitīvu darbību. Mūzika nevar pastāvēt pati par sevi, ja vien tā lielā mērā nepauz neapzinātu saturu. Vokers saka – neapzinātais ir sākums mūzikas radīšanai. Tā rodas meistardarbi. Svarīgi saprast, ka neapzināta radīšana noteikti nav sinonīms inercei. Drīzāk tā ir kaut kā atklāšana, kas neapzinātā līmenī jau pastāv.

Arī vairākām būtiskām mūzikas estētikas problēmām Vokers meklē atbildes neapzinātajā pieredzē.

Kāpēc daži meistardarbi atpazīst, bet citi ne? Vokers atbildi meklē psiholoģijā. Aizto atklājam dažus principus.

Ja skaņdarbs klausītāju iepriecina, vai tā ir tikai sagādīšanās? **Vokers**: augsts selektivitātes princips nosaka mūsu fundamentālo reakciju uz mūziku. Kur nav neapzināta identifikācija, tur nav arī muzikālas izpratnes.

Ja diviem kritiķiem par meistardarbu ir diametrāli pretēji viedokļi, kuram no viņiem varam ticēt?

Vokers: kritiķis, kuram darbs patīk, būs tuvāk patiesībai nekā otrs. Kāpēc dažiem noteikti darbi patīk, bet citiem ne? Kas nosaka šo pievilksanos uz vienu vai otru pusi?

Vokers: vienīgais veids, kā sonoru fenomenu pārraidīt no viena prāta otram, ir caur neapzinātu “savienošanos” mūzikā, kas abiem prātiem ir atpazīstama.

Vokera atziņu summējums: kritikas akts ir intuīcijas akts, un intelekta uzdevums ir to izskaidrot.

Pieņēmums, ka vērtēšanas principi izriet no mākslasdarba vai ka tie jāatrod katrā atsevišķā mākslasdarbā (un te es subjektīvi spriežu pēc savas pieredzes mūzikas žurnālistikā un kritikā), iepretim pirmī izklāstītajām principu kategorijām ir modernāks, sakarīgāks un cilvēcīgāks (*humane* kritikas filozofa Noela Kerola izpratnē, proti, cilvēcīgāk ir atrast un pamatot mākslasdarba vērtību, nevis to secēt simbolu un nozīmju meklējumos).

Vokera uzskats, ka principus nosaka mākslasdarbi, lielā mērā saskan ar Kerola pārliecību, ka atšķirīgiem mākslasdarbiem jāpieņemklē atšķirīgi – strukturāli, kontekstuāli, intencionāli vērtēšanas principi (Carol 2009: 178).

Kerols raksta: “Kāpēc pieņemt, ka pastāv principi, kurus vienādi piemērot reālisma romānam un persiešu paklājam?” (ibid., 180) Te jāpiebilst, ka Vokers un Kerols, lai arī, iespējams, varētu vienoties par vērtēšanas principiem, nav vienprātīgi par objektīvas kritikas iespējamību/neiespējamību.

Ja man ar pistoli pie deniņiem būtu jāizvēlas, kurš no Šuteu rakstā minētajiem kungiem turpmāk būtu manu tekstu obligāts redaktors, tas būtu Vokers. Nezinu, vai tāpēc, ka viņa klasifikācija rakstīta tuvāk mūsdienām, tajā nav tik daudz anahronismu kā viņa kolēģu principos. Ar Vokeru sabalsojas mana šibrīža izpratne par kritiku kā dziļi subjektīvu žanru.

Šuteu apkopotās piecas sistēmas iespējams vizualizēt – izkārtot lineārā līknē starp divām koordinātām: muzikālā izglītība (ar ko viss sākas) un vērtības spriedums (kuru mēs izdarām par mākslasdarbu).

Ņūmens, Kalvokoresi un Mašabē piedāvā principus (Tomsons – references punktus), lai varētu izdarīt vērtības spriedumu.

Pēc Vokera vērtības spriedums parādās pirms principiem. Kritiķim nevis jāvērtē darbs pēc iepriekš noteiktiem principiem, bet principiem jāizriet no darba.

Kā noteikt skaņdarba vērtību? Mašabē un Kalvokoresi piedāvā salīdzināšanas metodi.

Vokers to noraida kā kļūdainu. Nav nepieciešams salīdzinājums, tikai intuitīva, neapzināta identificēšanās. Ņūmens: kritiķis objektīvo skata subjektīvi, bet subjektīvo objektīvi.

Vokers: objektīva kritika ir psiholoģiski neiespējama un ir nepatiesa. ☹

Berengeas-Suteu, Cristina (2014). *Is There a Theory of Musical Criticism?*

Lucrări de Muzicologie, 2014

Carrol, Noël (2009). *On Criticism*. New York and London: Routledge, 2009



Par "Gaismas pils" pirmajiem atskaņojumiem

UN DAŽIEM CITIEM MUZIKĀLIEM NOTIKUMIEM 19./20. GS. MIJĀ

Velga Kinca

Jāzeps Vītols komponēja "Gaismas pili", paša vārdiem runājot, it kā "starp citu" 1899. gada vasarā, dzīvodams pie brāļa Anša Pleskavas guberņas Zarečjē. Kā opusa pabeigšanas datums uzrādīts 21. jūnijs – vasaras saulgriežu brīdis. Par pirmatskaņojuma datumu parasti (arī OS) sauc 1900. gada koncertu Riteņbraucēju biedrības dārzā. Te uzreiz divas kļūdas. Pirmatskaņojums notika jau 1899. gada augustā. 1900. gadā "Gaismas pili" dziedāja Ķeizardārzā, bet 1901. gadā – Riteņbraucēju biedrības dārzā. Paldies Misiņa bibliotēkas ilggadējai bibliotekārei Velgai Kincai par labojumu un precizējumu.

OS

Jau pāris mēnešu pēc dziesmas rašanās tā tiek iekļauta RLB Mūzikas komisijas ikgadējā koncertā 1899. gada 22. augustā Rīgas Latviešu biedrības zālē; tas lasāms "Baltijas Vēstneša" 1899. gada 19.–21. augusta numuros sludinājumu daļā beidzamajā lappusē. Tur redzams, ka koncertu sāk ar Jurjānu Andreja "Nevis slinkojot" (šķiet, arī pirmatskaņojums), bet tā pirmo daļu beidz ar "Gaismas pili". To dzied Rīgas latviešu dziedāšanas biedrības jauktais koris J. Ozola k-ga vadībā. Vēl no Vītola koncertā ir solodziesma "Es nevaru, maziņā, smieties" M. Reckes j-kdzes izpildījumā. Ziņots arī, ka koncertā pavadījumus izdaris brīvmākslinieks J. Vītola kungs uz Beckera flīģeļa iz P. Neldnera magazīnas (pēdējie pieci vārdi milzīgā palielinājumā).

Jau nākošajā dienā pēc koncerta 23. augusta "Baltijas Vēstnesi" publicēta Nikolaja Alunāna recenzija. Teikts, ka pie pirmās dziesmas ("Nevis slinkojot") dziedātāji drusku uztraukti un tāpēc "dažās vietās nevadīja pilnīga saskaņa", bet "citi kora nummuri tika izpildīti ar skaidru intonāciju". Tas arī viss, kas pateikts par "Gaismas pili" kopā ar Abta "Labu nakti", jo citu kora dziesmu koncertā nebija.

Uzmanība veltīta Vitolam kā orķestra aizvietotājam uz otra flīģeļa Rubiņšteina G-dur klavierkoncertā, ko "ar parasto izveicību" spēlēja Ād[olfs]. Bētiņa k-gs.

Tālākie divi "Gaismas pils" dziedājumi notikuši Pēterburgā. Vispirms 1899. gada 17. oktobrī. Tas ir Pēterburgas latviešu biedrības jauktais koris paša Vītola vadi-

bā ("Baltijas Vēstnesis" 1899. gada 2. novembrī). Nākošais – 1901. gada 11. martā. Vītols saņem lauru vainagu ("Baltijas Vēstnesis" 1901. gada 16. martā).

Atpakaļ Latvijā. 1899. un 1900. gadā ir lieli preses kari par V Dziesmu svētkiem 1901. gadā. "Dienas Lapa" un "Mājas Viests" līdz ar Pēterburgas Ārrīgas dziedāšanas biedrību aicina rīkot svētkus kopā ar Rīgas 700. jubileju, sauc korus pieteikties un jau publicē to sarakstus. RLB ar "Baltijas Vēstnesi", "Balsi" un "Tēvijū" ir pret "Vai Rīga pelna, ka viņas 700 gadu pastāvēšanas svētkus latvieši līdzī svin?" jautā "Baltijas Vēstnesi". Galu galā strīdus "atrisina" iekšlietu ministrs – nedod svētku rīkošanai atļauju.

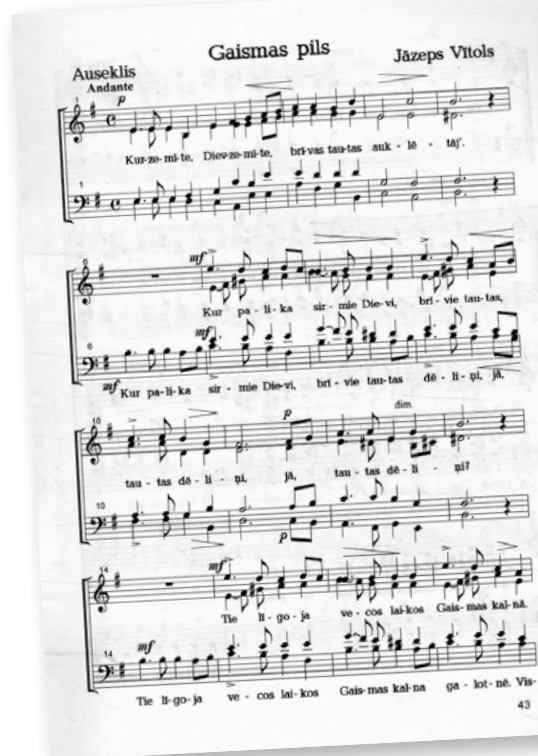
Nu tad "Dienas Lapa" vismaz dabū atļauju sarīkot koncertu Ķeizardārzā 1900. gada 11. jūnijā un apraksta to 1900. gada 9. un 15. jūnija numurā.

RLB Mūzikas komisija nevar atpaukt un sarīko divus koncertus Riteņbraucēju biedrības dārzā Nikolaja ielā 67, Bruņinieku ielas stūrī, 1901. gada 1. un 15. jūlijā. Abos koncertos līdzīga programma, kur tad arī skan "Gaismas pils" 12 Rīgas kora (ap 650 dziedātāju) izpildījumā, klātesot ap 3000 klausītājiem ("Baltijas Vēstnesis" 1901. gada 2., 11., 17. jūlijā). Dziesma sajūsmīna, tas ir viņas uzvaras gājiens un komponista neaizmirstams triumfs.

Šos abus koncertus mēdz sajaukt laika ziņā, kaut gan tie ir visai atšķirīgi, visupirms jau savstarpēji gandrīz vai naidīgo rīkotāju dēļ. Tomēr laiks izdzēs ķildas, un paliek Dziesma.

1901. gadā RLB mūzikas komisija izdod V dziesmu krājumu jauktiem koriem, kur nodrukātas trīs Vītola dziesmas, arī "Gaismas pils", ko skaisti recenzējis Emils Dārziņš ("Pēterburgas Avīzes" 1901. gada 31. decembrī).

Starp citu. Kā zināms, Vītols neizmantoja Ausekļa dzejoļa trešo un astoto pantu. Ja tomēr būtu izmantojis astoto pantu, kas sākas ar vārdiem "Zilā gaisā plivinātos | Sarkanbalti karogi", mēs šo dziesmu nedziedātu 50 gadus. Jo padomju laikā publicētajos divos Ausekļa dzeju izdevumos un izlasēs skolēniem šis pants netika drukāts. Bet ironiski – pirmajos padomju laika Dziesmuvētkos "Gaismas pils" bija kora obligātā dziesma. 🌟



Prof. Jūlijs



THE BAD TONES
IS IT GOOD ENOUGH?
THE BAD TONES



CARNIVAL YOUTH
GOOD LUCK
CARNIVAL YOUTH



KASHUKS
LOST ECHO
KASHUKS



MĀRIS ŠVERNS
MADARA GRUNTMANE
"SINHRONAIS TULKOJUMS"
MĀRIS ŠVERNS



TRIBES OF THE CITY
RUST AND GOLD
TRIBES OF THE CITY



VIŅA
"MILDAS ĪSTAIS VĀRDS IR ZELMA"
VIŅA

Grupa *Pink Floyd* jau pirms gadu desmitiem radījusi muzikālo valodu, kurā sarunājoties var veidot arī jaunus teikumus, un *The Bad Tones* to turpina darīt kopš laikiem, kad abu grupu nosaukumu pirmie vārdi bija identiski, kaut nozīmēja ko citu, jo angļu grupas sākotnējam liderim Sidam Baretam Pinks Andersons gluži vienkārši bija viens no mīļākajiem blūzmeņiem, bet zilonis, kā zināms no latviešu literatūras vēstures (Miervaldis Birze), mēdz būt arī rozā. Gan jau tieši izvairīšanās no šī nepārprotamā mājiņa ir bijis vecā nosaukuma *Pink Elephant* nomainīšanās iemesls. Par to, ka šis albums nav aizķeries tikai senas pagātnes mantojuma tīklos, liecina franču filmas "Amēlija" varones pavidēšana iztēles ainās isās dziesmas *Starry Night* laikā vai Jaunzēlandes mākslinieces *Princess Chelsea* cigarešu dueta dziesmu (*The Cigarette Duet*) nepārprotami atgādināto *Moon Song* vadmotīvs, bet jebkurā gadījumā atbilde uz *The Bad Tones* jaunā albuma nosaukumā ironiski uzdots jautājumu būs "jā", jo sākumā minēto valodu grupa pārvalda tik perfekti, ka pat saksofons ieskanas tajā vietā, kur to droši vien rokās paņemt arī Deivids Gilmors. Katrā ziņā šāda jaunrade ir cienījamāka nekā tas, ko dara *Brit Floyd*, apceļojot pasauli tikai ar slaveno dziesmu kaverversijām.

Izpildījums ●●●●●● **Baudījums** ●●●●

Vērtējot šī albuma kvalitātes, kā divas galvenās lietas jāpiemin latviešu pieprasītākā producenta Gata Zaķa ieguldījums, radot kārtējo meistardarbu, par kuru varētu piešķirt pat ordeni. Visas skrūvītes saliktas pa vietām un pievilktas perfekti, bet ne par stipru, lai nenorautu vītnes. Tomēr, lai gludā brauciena laikā prasītos palūkoties arī uz līdzbraucējiem, ar gudru ziņu tiek ļauta vaļa otrajai pieminēšanas skalā svarīgākajai lietai – daudzskanņu sintezatora skaņu virpuļiem, kas ik reizi tiek labsajūtā sarauties gandrīz kā no mīļotā kaķa skrāpējumiem, kad tas it kā neprognozēti, bet tajā pašā laikā mazohistiski gaidīti izšauj savus nadziņus, līdz asinīm tomēr nesteidzīgi. Bez šīs savus noteikumus diktējošās nesen iegādātās grupas jaunās rotaļlietas *Prophet* (nosaukums precizēts pie paša tā pārvaldītāja Roberta Vanaga) brīnuminstrumenta klātbūtnes albumu nāktos vienkārši atzīt par nevainojamu produktu, kas tikpat mērķtiecīgi kā ikgadējie Eirovīzijas potenciālie sūtņi gatavots mūsu popmūzikas šibrīza karstākās eksportpreces statusam. Atliek vien novēlēt to pašu, ko viņi saka sava albuma nosaukumā: lai veicas!

Izpildījums ●●●●●● **Baudījums** ●●●●

Neierobežotās elektroniskās mūzikas iespējas jāprot izmantot sabalansēti, lai klausītājam neiestātos diskomforts un panika, ja nu tieši tāds nav bijis konkrētās mūzikas mērķis, bet Kashuks jeb Kaspars Kubeckis jau iepriekš ar saviem darbiem pratis gan noturēt interesi, gan ievērot intelektuālas gaumes robežas, veidojot remiksus arī Latvijas populārāko grupu dziesmām. Pazaudēto atbalsi veido cits no cita neatkarīgi un ļoti atšķirīgi, bet lielākoties smagnēji un nesteidzīgi skaņdarbi patumšās, tomēr uz komunikāciju aicinošās noskaņās, kuras dzirdamajos dziedājumos, kā mākslinieks priecīgs stāstīja, runājot par tikko tapušo veikumu, esot atklājis sevī arī vokālās spējas. Analogo sintezatoru tembru slāņi, šķietami haotiski perkusiju samplu zīmējumi, kas veido jaunas, neapgūtas ritmiskās struktūras, un balsis atbrīvo iztēli un ļauj gremdēties katram savās pieredzē balstītās fantāzijās, kur priekšā pateikts jeb ar karoti mutē ielikts nekas netiek. Še tev divritenis, un izdomā pats – kam tas vēl bez braukšanās varētu būt noderīgs. Cik tas būs interesanti vai nē, jau atkarīgs no katra paša.

Izpildījums ●●●●●● **Baudījums** ●●●●●●

Grupas "Baložu pilni pagalmi" lideris Māris Šverns ir tirradnis, kuram galvā nemīti rodas pašam savas dziesmas, bet teksti visbiežāk tapuši pašās beigās, un izdzied viņš tos savā no vispārpieņemtajiem standartiem emocionāli brīvajā un sakāpinātajā balsī, kas var gan patīkt, gan tieši otrādi. Jau iepriekš Māris sacerējis arī dziesmas, ņemot kā pirmavotus jau gatavus dzejoļus. Kopš Pētera Brūvera un Aigara Voitiška kopīgā darba "Stikla laivas" (2009) neatminos tādu albumu, uz kura vāka līdzās būtu gan dzejas, gan mūzikas autoru vārdi vai siluēti. Abu satikšanās, pie Māra nonākot Madaras dzejoļiem, vainagojusies deviņās jaunās dziesmās, kur Šverna rokās skan visi instrumenti (balss, ģitāra, klavieres, perkusijas), izņemot kokli vienā dziesmā. Albums noteikti patiks visiem "Baložu" cienītājiem, kuru pulks nevar samazināties, bet tikai palielināties, jo, reiz tos atradis, klausītājs ar citiem putniem tik ļoti vairs neaizraujas. Rakt tur vēl ir, cik uziet, – Šverna hitu krājumi ir neizsmejami. Un vai kāds varēja iedomāties, ka zilbes 'ska' ritmiskai atkārtošanai tituldziesmā ar šāda nosaukuma stilu var arī nebūt nekāds sakars? Bet hits sanāk tik un tā.

Izpildījums ●●●●●● **Baudījums** ●●●●●●

Šķiet, tas jau bija tik sen, kad šī grupa pieklusa, bet varbūt tā tas arī ir, jo jaunais albums uzskatāms par tikpat nozīmīgu notikumu uz Latvijas rokmūzikas skatuves kā *My Bloody Valentine* atgriešanās pasaules trokšņaināko, par ausu aizbāzņu eksistenci atgādināšo drīmpopa bandu ierindā pēc ilgus klusēšanas. Tāpēc, klausoties *Rust And Gold* (tas jādara tik skaļi, ka gāž no kājām, citādi nedarbojas – vislabāk vinilā), nemaz neprasās meklēt kādu no trim vecajiem albumiem, lai salīdzinātu, kā bija un kā ir tagad, jo vakardiens pagājusi, bet rītdiena var arī nepienākt – tās ir tikpat nesavienojamas, kā rusa un zelts. Oriģinālsastāvs gan paretinājies – palicis ritma vīrs Ints Barkāns, masīvo ģitārsienu drebinātājs Sergejs Jaramišjans un dziedātāja Ksenija, kura fiziski atrodas tik tālu, ka nepiedalījās šogad notikušajos koncertos. Zinot šo faktu, viņas balss izklausās gluži kā nākusi no citas dimensijas, albuma skanējumu padarot vēl mītiskāku un iespaidīgāku, turklāt tas aizslid kā vienā elpas vilcienā. Liekas, tik ļoti pēc *Cocteau Twins* viņi vēl nekad nav izklausījušies, bet tas, protams, ir tikai pārāk sena un piekasīga kritiķa kompliments.

Izpildījums ●●●●●● **Baudījums** ●●●●●●

Dvēt VIŅU par reperi, kā tas daudzkārt darīts, jau no paša sākuma šķita nekorekti pieticīgi, jo viņa kāpj ārpus vispārpieņemtajiem hiphopa rāmjiem gan pavadijumu stilistikā, gan ar savām rečitēšanas intonācijām, kādām līdzīgas neatrast. Reperi lielākoties arī neļūtas droši un dziedamajās partijās pieaicina viesmāksliniekus, bet Zelma ar visu tiek galā pati gluži kā slavenā Šrilankas izcelsmes supervaigzne *M.I.A.* Ši izklausās kā audiodienasgrāmata, ikdienā vienatnē pastaigājoties pa ielām, telefonā ierunājot visu, kas ienāk prātā, un šos ierakstus pēc minimālas apstrādes studijā izmantojot albumā. Ja tā ir, tad lieliska ideja, kā radīt maksimāli istu un nesamākslotu ierakstu, vieglu roku eksperimentējot ar skaņām un savu sajūtu, novērojumu, pārdomu, šaubu, bērnišķīgā naivuma utt. preparēšanu. Parasti šādi dažādos dvēseles stāvokļos dokumentēto citiem nerāda, uzskatot to tikai par melnrakstu, un tieši tāpēc šim albumam ir vērtība, jo tapšanas procesa virtuve klausītājam ir interesantāka par galaproduktu. Albumā ir gan pēc noskaņas, gan nopietnības pakāpes ļoti atšķirīgas dziesmas. Nepatīk, neklausies un eļ! Tur ir durvis, bet droši vari izmantot arī daudzstāvenes logu, metoties pakal Zelmas līdzjutībai no dziesmas *Boom*.

Izpildījums ●●●●●● **Baudījums** ●●●●●●

LATVIJAS RADIO 3 "KLASIKA" TIEŠRAIDES

26. SEPTEMBRĪ plkst. 19.00

Latvijas Nacionālajā operā
IMANTA KALNIŅA OPERA
"SPĒLĒJU, DANCOJU"

Solisti, Latvijas Nacionālās operas koris un orķestris, diriģents Mārtiņš Ozoliņš

27. SEPTEMBRĪ plkst. 21.30

Londonas Karaliskajā Svētku zālē
Jūlija Fišere (vijole), Londonas filharmoniskais orķestris un diriģents Vladimirs Jurovskis:
Olivera Nasina *Scriabin Settings*, Bendžamina Britena Vijolkoncerts un Pētera Čaikovska Sestā simfonija

30. SEPTEMBRĪ plkst. 18.00

Latvijas Radio I studijā
Maksims Novikovs (alts) un Herta Hansena (klavieres): Franča Šūberta, Karla Reinekes, Aršija Samsaminijas mūzika, Artura Maskata jaundarbs

4. OKTOBRĪ plkst. 19.00

Lielajā ģildē
Elīna Bērtiņa (klavieres), Mihails Čulpaļevs (tenors), Rihards Mačanovskis (baritons), VAK "Latvija", LNSO un diriģents Tadeušs Voichevskis: Džakomo Pučīni *Messa di Gloria* un Karola Šīmanovska Ceturtā simfonija

13. OKTOBRĪ plkst. 20.30

Barselonas Palau de la música Catalana

Vokālā grupa *Anima Solla* Eiroradio amatierkoru konkursa *Let the peoples sing 2019* finālā

14. OKTOBRĪ plkst. 18.00

Latvijas Radio I studijā
Kristīne Balanas (vijole) un Margarita Balanas (čells): Johana Sebastiāna Baha, Pētera Vaska, Morisa Ravela un Georga Frīdriha Hendeļa mūzika

17. OKTOBRĪ plkst. 21.00

Berlīnes filharmonijā
Lūsija Krova (soprāns), Floriāns Sampē (baritons), "Berlīnes filharmoniki" un diriģente Emanuela Aīma: Georga Frīdriha Hendeļa un Henrija Pērsela mūzika

25. OKTOBRĪ plkst. 19.00

Lielajā ģildē
Andrejs Osokins (klavieres), LNSO un diriģents Andris Vecumnieks: Jura Karlsona Otrā simfonija orķestrim un klavierēm, Romualda Grīnblata Sestā simfonija, Pētera Čaikovska "Frančeska da Rimini" un Morisa Ravela "Valsis"

26. OKTOBRĪ plkst. 17.00

LU Lielajā aulā
J. Vītola 6. Starptautiskā dirigentu konkursa fināls un noslēguma koncerts
VAK "Latvija", JVLMA jauktais koris un simfoniskais orķestris un konkursa finalisti

1. NOVEMBRĪ plkst. 21.30

Parco della Musica Romā
Marta Argeriča (klavieres), Romas Svētās Cecilijas Nacionālās akadēmijas orķestris un diriģents Antonio Papano: uvertūra Kārļa Marijas Vēbera operai "Eiriantē", Frīderika Šopēna Pirmais klavierkoncerts, Roberta Šūmaņa Otrā simfonija

11. NOVEMBRĪ plkst. 18.00

Latvijas Radio I studijā
Eviņa Martinsone (soprāns), Guntis Kuzma (klarnete) un Agnese Eglīņa (klavieres): Tāļivalda Ņeniņa, Alberta Jēruma un Paula Dambja mūzika

22. NOVEMBRĪ plkst. 21.00

Frankfurtes Alte Oper
Iveta Apkalna (ērģeles), Frankfurtes Radio simfoniskais orķestris un diriģents Andress Orosko-Estrada: Jozefa Haidna 83. simfonija, Frānsisa Pulenka Koncerts ērģelēm, timpāniem un orķestrim, Igora Stravinska "Ugunsputns"

29. NOVEMBRĪ plkst. 19.00

VEF Kultūras pili
"RĪGAS GREDZENS"
Solisti, sieviešu vokālais ansamblis "Rīga", instrumentālais ansamblis, Latvijas Radio koris un diriģents Sigvards Kļava

2. DECEMBRĪ plkst. 18.00

Latvijas Radio I studijā
Arta Jēkabsons (balss), Edgars Cīrulis (klavieres), Jānis Rubiks (bass), Rūdolfs Dankfelds (sitaminstrumenti) un stīgu kvartets

7. DECEMBRĪ plkst. 19.00

Milānas La Scala teātri
DŽAKOMO PUČĪNI OPERA "TOSKA"
Anna Netrebko (soprāns), Frančesko Meli (tenors), Luka Salsi (baritons), *La Scala* koris un orķestris, diriģents Rikardo Šaiji

15. DECEMBRĪ no plkst. 11.00 – 22.30

Vīnē, Kopenhāgenē, Madridē, Tartu, Helsinkos, Reikjavīkā, Rīgā, Malmē, Štutgartē, Ļubļanā un Gdaņskā
EIRORADIO ZIEMASSVĒTKU DIENA
Plkst. 17.00
Latvijas Radio 1. studijā
Jolanta Strikaite-Lapiņa (soprāns), Ieva Šablovskā (arfa), Ainars Šablovskis (saksofons, duduks), Marta Kauliņa (sitaminstrumenti), Raimonds Tiguls (hengss): Ziemassvētku dziesmu aranžijas un Raimonda Tigula jaundarbs

20. DECEMBRĪ plkst. 21.00

Milānas La Scala teātri
HEKTORA BERLIOZA ORATORIJA "KRISTUS BĒRNS"
Solisti, *La Scala* koris un orķestris, diriģents Džons Eliots Gārdiners

Latvijas Komponistu savienība



Ilonas Breģes autorkoncerts

Rīgas Latviešu biedrības nama Zelta zālē

Trešdien, 2019. gada
27. novembrī plkst. 19.00

PIEDALĀS:

Ieva Parša *mezosoprāns*
Elīna Bērtiņa *klavieres*
Darja Smirnova *vijole*
Arigo Štrāls *alts*
Aldis Liepiņš *klavieres*

Kamerorķestris
Sinfonia concertante
Diriģents **Andris Vecumnieks**

ĪPAŠIE VIESI:

Dzintra Amata
Arnolds Klotiņš
Juris Griņēvičs
Valdis Butāns

Koncertu vada
Orests Silabriedis



Bilētes: *Bilētu paradīzes* kasēs
un www.biletuparadize.lv



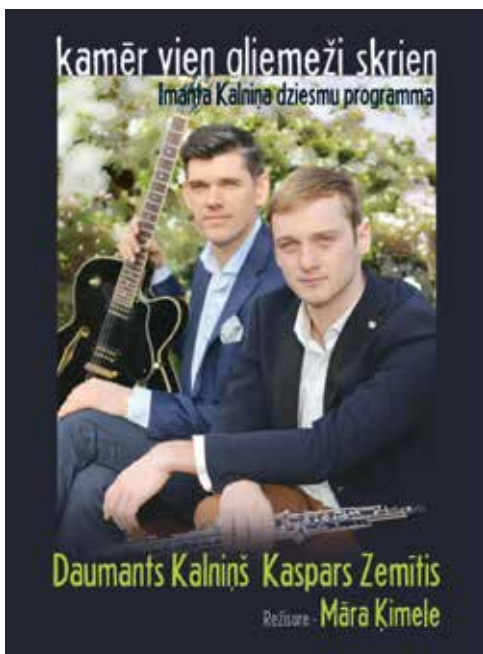


Vilis Daudziņš
Jēkabs Nīmanis

Ieva Nīmane, Artūrs Bērziņš, Ernests Mediņš

26. SEPTEBRĪ PLKST. 19.00
MŪZIKAS NAMĀ DAILE

27. SEPTEBRĪ PLKST. 19.00
VIDZEMES KONCERTĀLE CĒSIS



kamēr vien oļiemeži skrien
Imānta Kalniņa dziesmu programma

Daumants Kalniņš Kaspars Zemītis
Režisore - **Māra Kimele**

25. OKTOBRĪ PLKST. 19.00

www.dailesnams.lv
Informācija: anda@dailesnams.lv

KASPARS ZEMĪTIS AIVARS HERMANIS MĀRCIS AUZIŅŠ
AKUSTISKO ĢITĀRU TRIO
AČ 3'0



17. OKTOBRĪ PLKST. 19.00

RAIMONDS PAULS • ZIGFRĪDS MUKTUPĀVELS
ZIEMASSVĒTKOS



Klaviers **Raimonds Pauls**
Balss un vijole - **Zigfrīds Muktupāvels**

Taustiņinstrumenti un mutes harmonijas - Raimonds Macats
Basa ģitāra - Oskars Sprōģis
Sītamie instrumenti, vibrofons - Artis Orubs

11., 12., 15., 18., 19. UN 21.

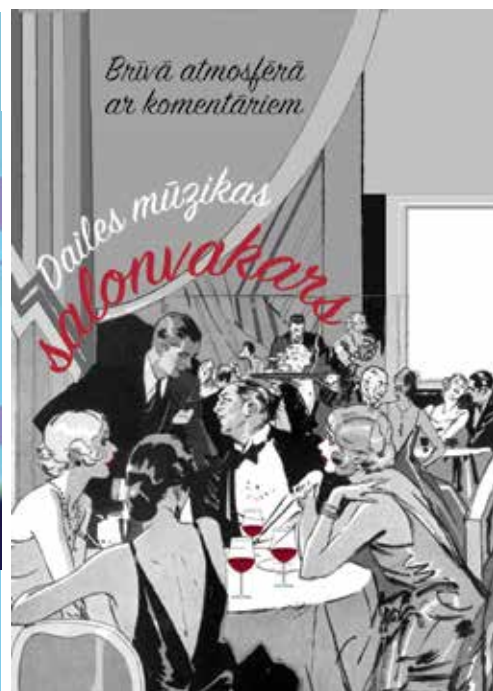
DECEMBRĪ

Veidenbaums un Veidenbaums.
Divi brāļi.



Vilis Daudziņš
Mārtiņš Meiers
Jēkabs Nīmanis

20. OKTOBRĪ PLKST. 17.00



*Brīvā atmosfērā
ar komentāriem.*

*Dailes mūzikas
salonvakars*

2019. /2020. SEZONĀ

Biletes "Bīlešu paradīzes" kasēs un
www.bilesuparadize.lv



**BALTIJAS
SIMFONISKAIS
FESTIVĀLS 2019**



LATVIJAS
NACIONĀLAIS
SIMFONISKAIS
ORĶESTRIS

PIEKTDIEN, 22. NOVEMBRĪ 19.00 LIELAJĀ ĢILDĒ

BALTIJAS SIMFONISKAIS FESTIVĀLS LNSO, MENDELSZONS, VASKS UN MĪLESTĪBAS BALSS

TRĪNA RŪBELA – vijole
**BALTIJAS SIMFONISKĀ FESTIVĀLA
APVIENOTĀIS ORĶESTRIS**
Diriģents **GUNTIS KUZMA**

PROGRAMMĀ:
Tenu KERVITSS *Tears Fantasy*
Pēteris VASKS *Vox amoris*
Fēlikss MENDELSZONS Trešā simfonija ("Skotu")

Latvija 100 

BIĻETES: LIELĀS ĢILDES KASE
WWW.BILESUPARADIZE.LV



NEIBURGS

LNT

Pastaiga



Garage

DELFI



NABA
93.1 FM

