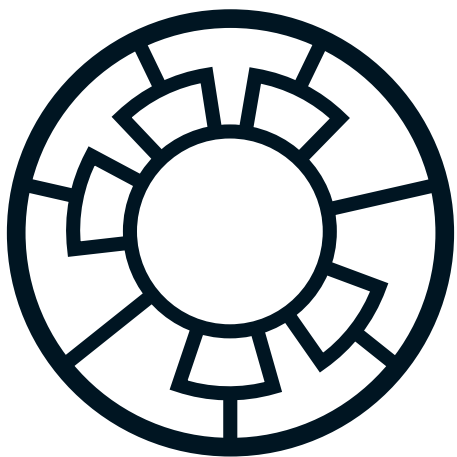




**MŪZIKAS
SAULE**

3 EIRO

Nr. 3 (103) 2020

Cilvēks un skaņa

SKAŅU REŽISORI

DJ

PADOMJU DISKOTĒKA

ELEKTRONISKAS MEITENES

JĀNIS KALNIŅŠ UN TRĪS HAMLETI

BIŠTĒVIŅŠ UN VĪTOLIŅŠ

MŪZIĶI UN ŠAHS

ISSN 1407-6969

09



9 771407 696004



2.-17. | oktobris | 2020

Rudens Kamermūzikas Festivāls



Piektdien, **2. oktobrī**, 19.00 koncertzālē "Lielais dzintars"
Sestdien, **3. oktobrī**, 19.00 Dzintaru koncertzālē

Artemis Quartet Bēthovens un Vasks

Vineta Sareika, vijole
Sujoena Kima, vijole
Gregors Zīgls, alts
Harieta Kreiga, čells

Programmā:
Ludvigs van Bēthovens
15. stīgu kvartets
Pēteris Vasks | 6. stīgu kvartets
(pirmatskaņojums)

Rudens
kameramūzikas
festivāla atklāšana



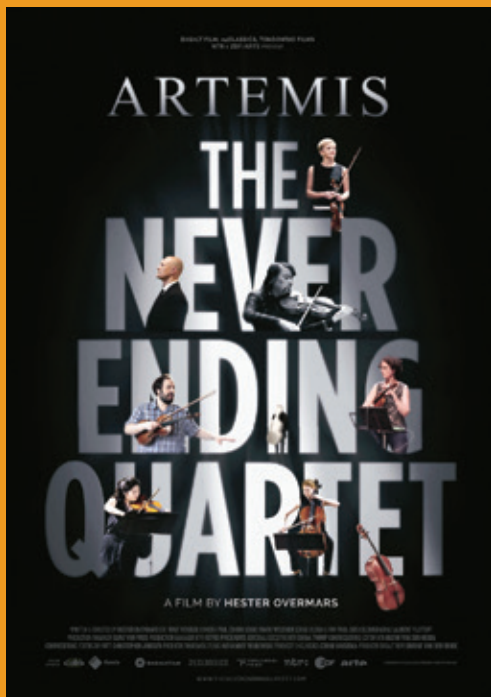
Trešdien, **7. oktobrī**, 14.00 Latvijas Mūzikas akadēmijā

Dokumentālā filma

Artemis: The Neverending Quartet (pirmizrāde Latvijā)

Pirms filmas
tikšanās ar
Vinetu Sareiku

Pārsteidzoši atklāta, līdz
aizkustinājumam tieša un
aizrautīga ir nīderlandiešu
režisores Hesteres Overmarsas
dokumentālā filma par cilvēcību
un izvēlēm, par skatuves
partneriem, kas it kā nav tava
ģimene, bet reizē ir kas vairāk
kā tikai kolēģi un draugi, par
zaudējumiem, ko pieprasa
smalkākā no muzicēšanas
formām, un laimes mirkļiem, ko
tā spēj sniegt.



Piektdien, **9. oktobrī**, 19.00 Lielajā ģildē

Bēthovena Septītā simfonija un Vēbera klarnetes koncerts

Jērgs Vidmanis,
diriģents un solists
(klarnete)

Sinfonietta Rīga

Programmā:
Kārlis Marija fon Vēbers
Pirmais koncerts klarnetei un
orķestrim
Jērgs Vidmanis | *Con brio*
Ludvigs van Bēthovens | Septītā
simfonija



Ceturtdien, **15. oktobrī**, 19.00 Mazajā ģildē

Šūmaņa iedvesmotie

Santa Vižine, alts
Guntis Kuzma, klarnete
Agnese Egliņa, klavieres

Programmā:
Roberts Šūmanis
Widmung, Adagio un Allegro,
"Paskatāsti", "Fantāzijasķandarbī"
Jērgs Kurtāgs | *Hommage R. Sch.*
Jērgs Vidmanis | *Es war einmal...*



Sestdien, **17. oktobrī**, 19.00 Dzintaru koncertzālē

Johans Sebastiāns Bahs Goldberga variācijas

Rudens
kameramūzikas
festivāla noslēgums

Reinis Zariņš,
klavieres

Programmā:
Johans Sebastiāns Bahs
Goldberga variācijas
BWV 988



festivāla
patrons

Pēteris
Vasks

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





Galvenais redaktors / **Orests Silabriedis**

Atbildīgā redaktore / **Ilze Medne**

Populārās mūzikas nodaļas redaktore / **Dace Volfā**

Redakcija / **Anete Ašmane, Anna Marta Burve, Dāvis Eņģelis, Gunda Miķelsone**

Mākslinieks / **Oskars Stalidžāns**

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 – skaņu režisors Gustavs Ērenpreiss

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

skaņu režija
Juris Griņevičs
CILVĒKS PIE KLOĶIEM

7

skaņu režija
Anete Ašmane
SKAŅU REŽIJAS CEĻŠ MŪZIKAS AKADĒMIJĀ
saruna ar Rolandu Kronlaku

10

skaņu režija
Anete Ašmane
IEPRIEKŠ NEPAMANĪTA PASAULE

Varis Kurmiņš, Normunds Slava, Normunds Šnē,
Jenss Šinemanis

15

skaņu režija
Anete Ašmane
JAUNIE SPĒKI SKAŅU REŽIJĀ
Kristaps Andris Austers, Lilita Dunska, Ausma Lāce,
Pauls Dāvis Megi, Agnese Streļča, Krišs Veismanis,
Andrejs Zarenkovs

20

skaņu režija
Liene Jakovļeva
IR TIKAI JĀDARA
saruna ar Tāli Timrotu

24

elektronika
Lena Sme
MEITENES UN ELEKTRONIKA
Sign Libra, Elizabete Balčus, Evija Vēbere, *Waterflower*
un *MNTHA*

29

skaņu režija
Aleksandra Line
ARODA SKAISTUMA UN KOPĪGĀS VALODAS
ATRAŠANAS FILOZOFIJA
saruna ar Gustavu Ērenpreisu

32

dīdžeji
Anna Marta Burve
GOD IS A DJ
saruna ar Uldi Rudaku un DJ Monsta

37

dīdžeji
Gunda Miķelsone
DĪDŽEJI. PIEZĪMES
Mixmaster AG, DJ Krii, DJ Aspirīns un Elvi Soulsystems

42

dīdžeji
Kevins K. Kārns
DISKO KULTŪRA UN RITUĀLAIS CEĻOJUMS

49

dīdžeji
Ernests Valts Circenis
RIETUMU OĀZES BADA LAIKOS
par diskotēku fenomenu padomju Latvijā

53

in memoriam
Bens Lunns
DIVI GARA MILŽI DEVUŠIES MŪŽA MIERĀ
Vītauts Barkausks un Vidmants Bartulis

54

vēsture
Armands Znotiņš
KAS IR JĀNIS VĪTOLIŅŠ UN OĻĢERTS BIŠTĒVIŅŠ?

58

vēsture
Anita Vanaga
JĀŅA KALNIŅA TRĪS HAMLETI

65

vēsture
Velga Kince
LAI LĪGOJAM, LAI SVINAM!

66

muzikologi
Orests Silabriedis
SKATS LAIKRAKSTOS: 1950–1994
Vija Briede, Vija Muške, Sofija Vēriņa

70

mūzika un šahs
Dāvis Eņģelis
MĒS TĒ CITS CITAM ZAUDĒJAM

74

ieraksti
CD VĒRTĒJUMI 74

80

ieraksti
ANSIS BĒTIŅŠ KLAUSĀS

Cilvēki, kuriem darīšana ar skaņu



Šajā MS laidienā satiekamies ar mūzikas apkalpojošo personālu – skaņu režisoriem un didžejiem. Īstenībā viņiem nav diez ko daudz kopīga, un arī tas apzīmējums ‘apkalpojošais personāls’ var šķist drusku nekorekts, taču pēc būtības tieši tā tas arī ir – gan skaņu režisori, gan didžeji apkalpo tos, kas izslāpuši pēc skaņām.

Nu jau vairākus gadus Mūzikas akadēmijā māca topošos skaņu režisorus. Katedras vadītājs Rolands Kronlaks atklāti runā par to, kas sanācis, un par to, ko varētu vēlēt. Turpat līdzās mēs satiekamies ar diviem skaņu ierakstu producēšanā rūdītiem vīriem, kas kādu brīdi bijuši pasniedzēji Mūzikas akadēmijas Mūzikas tehnoloģiju katedrā un vairs nav pasniedzēji. Runa par Latvijas mūziķu vidē augstu vērtēto Normundu Šnē un pasaules labāko atskaņotājmākslinieku aprindās labi zināmo Jensu Šinemani. Nepieskaramies tēmai, kāpēc viņi pārtraukuši pasniedzēju gaitas. Turpat līdzās citi vidējās un vairāki jaunās paaudzes pārstāvji. Dažu jauno skaņu ierakstu producentu esam pamanījuši, klausoties pēdējā laikā klajā nākušos CD, citi jaunie vēl gaida, kad atklāsim viņus.

Mazzināma un maz saprotama tā skaņu režisoru vide, taču ar šo vismaz mēģinām tuvoties tai.

Vēl sliktāk ar saprašanu, kā būt labam didžejam. Atceros Stūra mājas atklāšanu, kad mūziku spēlēja Uldis Rudaks. Neticamā vieglumā, apbrīnojamā skaņdarbu saderīgumā viņš, liekas, ar acu skatienu cilāja savas skaņuplates, un tās bezmaz pašas sēdās uz atskaņotāja, un adata maigi pieskārs tam knapi saskatāmajam celiņam platē, un viss notika kā tāda fascinējoša burvju mākslinieka (ne šovmeņa) priekšnesumā bez neviena vārda nebeidzamā mūzikas apbūrumā, kamēr nakts saudzīgi klājās pār vietu, kurā savulaik spīdzināja, pratināja, nogalināja.

Pieskaramies arī tēmai par diskotēkām padomju laikā. Jaunajam komponistam Ernestam Valtam Circenim labi līdzēja 2013. gada žurnāla “Leģendu” laidienis, kurā Ralfs Dravnieks izjautāja 70.–80. gadu diskotēku korifejus. Apzināti lūdzām tekstu par šo periodu rakstīt cilvēkam, kurš piedzimis desmit gadus pēc neatkarības atgūšanas. Likās interesanti uzzināt, par ko brīnās un ko nojauš tie, kas nedzīvoja tajā laikā, ko pieņemts bez vārda ierunas nosodīt, bet kurā tomēr jutāmiem laimīgi, jo tas bija mūsu agras jaunības laiks.

Raksta tapšanas laikā lūdzu, lai Ernests sazinās ar rakstu un zīmju meistar Uldi Beķeri – Pļaviņu vientuļnieku, kurš cēlās agri, pēc rīta kafijas ņēma otiņas, krāsas un pats pēc saviem priekšstatiem vilka smalkus rakstus. Tā vienkārši – paskatās uz lietu, parādību, vietu vai tevi un zīmē rakstu. Uldis domāja, ka viņš ir viens no pēdējiem, kas to dara tā sentēviski ar roku, un tas liekas ticami. Un jā, Ernests zvanīja Uldim 25. augustā, un neviens neatbildēja. Dažas dienas vēlāk

uzzinājām, ka tajā dienā Uldis devies citā saulē. Iztēlojos vientulības un apskaidrības salikumam, kas bija tur tajā Pļaviņu pamales divstāvu nama dzīvoklī. Paliek Ulda raksti, teksti presē un saruna Latvijas Radio 3 “Klasika” ēterā 2008. gada martā.

Ja nu reiz esam uz šī viņa, teikšu arī, ka Dāvja Eņģeļa šaha zīmē tapušais raksts ir savā ziņā piemīnās zīme diviem izcilēm mūzikas vides pārstāvjiem – ievērojamajam flautistam Vilnim Strautiņam (1939–2018) un darbīgajam trombonistam Boļeslavam Voļakam, no kura atvadījāmies 2020. gada maijā. Abi bija izcilības gan mūzikas laukā, gan šaha spēlē.

Lena Smelova mums šoreiz dod apjomīgu tekstu par elektroniskām meitenēm, un šīs meitenes ir koša Latvijas mūzikas aprites parādība, ar ko lepojamies, ja arī ne vienmēr pieņemam.

Armands Znotiņš turpina Latvijas mūzikas vēstures apskatīšanu un ķeras pie mazāk zināmiem komponistiem, un mēs esam nolēmuši šo līniju turpināt. Ir arhīvi, par kuriem nemaz īsti nezinām visu, un, kas zina, varbūt atradīsies kāds Jāņa Vītoliņa balets, kāda Oļģerta Bištēviņa partitūra vai, piemēram, Romualda Grīnblata balets “Rīga”, kas piedzīvoja sekmīgu ģenerālmēģinājumu, taču kaut kādas ideoloģiskas neatbilstības dēļ līdz pirmizrādei netika.

Balto laukumu Latvijas mūzikas vēsturē joprojām daudz, un, starp citu, tieši šie laukumi savulaik likuši Sofijai Vēriņai par savu uzmanības lauku izvēlēties Latvijas mūzikas vēsturi. Jā, mēs turpinām ieskatīties padomju laika periodikā un drusku “atdzīvināt” tos, kas apkalpoja mūzikas vēsturi pirms pusgadsimta. Šoreiz mūsu personības ir Vija Muške, Sofija Vēriņa un Vija Briede.

Bet mākslas zinātniece Anita Vanaga, kuras darbība jo sevišķi fokusējas uz scenogrāfiju, mums dod mūzikas vēsturnieka cienīgu tekstu par Jāņa Kalniņa operu “Hamlets”, kas ir viena no vislabākajām mūsu operām. Cerams, izdosies Baltajam namam pēc diviem gadiem plānotais inscenējums, taču scenogrāfam nebūs viegli, ja viņš būs uzmetis aci Herberta Likuma un Pētera Rožlapas veikumam pirms nepilna gadsimta.

Daudz nezina un aizmirsta ir ap mums, un ir liels prieks to visu atcerēties un meklēt, par to domāt un rakstīt. Paliekam kopā!

Silabrie di

“Mūzikas Saules” galvenais redaktors
Orests Silabriedis



Jau 19. reizi notiek festivāls "Arēna", un šogad akcents uz lielisku Latvijas mūziķu koncertprogrammām un vairāku latviešu komponistu jaundarbu pirmatskaņojumiem, kā arī taustiņinstrumentiem.

Festivālu ieskandinās dubultprogramma – **24. oktobrī Reformātu baznīcā** muzicēs gan akordeonistu trio dažādos žanros rūdītā Artūra Novika vadībā, gan pavisam nesen Lielajai mūzikas balvai nominētais džeza pianists Edgars Cīrulis duetā ar kontrabasistu Jāni Rubiku, publiku iepazīstinot ar savu jaunāko veikumu – programmu "Laika svars".

28. oktobrī interneta tiešraidē pirmizrādi piedzīvos Itālijā dzīvojošais latviešu komponists un audiovizuālās mākslinieces levas Klingenbergas opuss *Hic et nunc*, kura pieturpunkti ir pārdomas par skrejošo laiku, dažādiem vējiem un maskošanas, antīko kultūru mantojumu un pārļaicīgām vērtībām.

30. oktobrī Anglikāņu baznīcā ieskandinās divas spilgtas viesmākslinieces ar ārkārtīgi atšķirīgām koncertprogrammām. Vācijā dzīvojošā japāņu ērģelniece Mari Fukumoto (*Fukumoto*) eksplozivajā programmā *Sonus ex machina* ērģeļu stabulēm ļaus sabalsoties ar virkni dažādos punktos izvietotiem skaļruņiem. Savukārt austriešu mūziķe Izabela Etenauere (*Ettenauer*) grandiozajām ērģeļēm atbildēs ar variācijām par rotaļklavieru tēmu, vienlaicīgi ieskandinot pat vai-

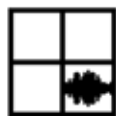
rākus šos izmērā nelielos instrumentus un priekšnesumu papildinot arī ar vokāliem un teatrāliem elementiem.

1. novembrī Reformātu baznīcā izcilā klavesiniste Ieva Saliete aizrautīgi meklēs kontrapunktus, Johana Sebastiana Baha mūziku līdznostatot mūsdienu skaņumākšlai – pasaules pirmatskaņojumu piedzīvos Gundegas Šmites zeltu apdziedošais opuss *Aurum*, baroka fūgas iedvesmotais Lindas Leimanes jaundarbs "Ģeometriskais kontrapunkts" klavesinam un elektronikai, un jaunā versijā skanēs arī Stīva Reiha leģendārais opuss *Electric Counterpoint*, kas oriģinālā rakstīts ģitāristam Petam Metīni.

3. novembrī LNB Ziedoņa zālē Reinis Zariņš spēlēs jauno koncertprogrammu "Tilti", par kuru saka: "Skatīties uz vienu, skatīties uz otru, un pēkšņi ieraudzīt kopīgo – tāds ir mans ceļš ar TILTIEM. Programmas skaņdarbi paši par sevi man ir ļoti pazīstami, bet jaunums un pārsteigums ir ieraudzītās likumsakarības, kas tos pa pāriem velk citu pie cita." Klausīsies Bēthovena, Šūberta, Kuperēna, Ligeti, Glāsa, Mesiāna un citu skaņražu klavierdarbus.

Līdzīgus tiltus savā daiļradē meklējis Bernards Benoliels (*Benoliel*), kura mūziku caurvij cieņpilnas un radošas atsauces uz vācu un franču romantisma opusiem. **5. novembrī Lielajā ģildē** pirmatskaņojumu piedzīvos viņa mūža darbs *Infinity – Edge. Transcendental Requiem* – rekviems visiem māksliniekiem, kuru dzīves izpostījušas kara šausmas. Apjomīgo opusu latviešu publikai ļoti pazīstamā diriģenta Žolta Naģa vadībā atskaņos LNSO un VAK "Latvija".

No neierastāka skatpunkta "Arēna" aicina iepazīt **Andri Dzenīti** – vairākkārt festivālā programmu krāšņojis ar spilgtiem skaņdarbiem, šoreiz talantīgais komponists publikas vērtējumam nodos dažādās tehnikās tapušus vizuālās mākslas darbus. LNB Izstāžu zālē tie būs apskatāmi no 3. līdz 7. novembrim.



SKAT(!)LOGS
LAIKMETĪGĀS KAMERMŪZIKAS
INTERPRETU KONKURSS

PIK "Nacionālā Mākslu vidusskola" Emīla Dārziņa mūzikas skola sadarbībā ar Latvijas Komponistu savienību un JVLMA 2020. gada 28. novembrī rīko jau otro kamermūzikas interpretu konkursu "Skat(!)logs".

Konkursā var piedalīties jebkurš Latvijas mūzikas vidusskolas audzēknis, sagatavojot un iestudējot programmu, kurā iekļautā mūzika sarakstīta pēdējo 50 gadu laikā un saucama par laikmetīgo akadēmisko mūziku.

Dalību var pieteikt arī ansamblis (2–6 dalībnieki). Dalībnieku sniegumu konkursā vērtē žūrija piecu mūziķu sastāvā – pārstāvji no LKS, JVLMA un EDMS, kā arī divi neatkarīgi laikmetīgās mūzikas eksperti. Laureātiem tiek piedāvāta iespēja uzstāties festivāla "decibelis" koncertā 2021. gada pavasarī. *Grand prix* ieguvējam tiek piedāvāta iespēja veidot ierakstu JVLMA skaņu ierakstu studijā.

Konkursam var pieteikties, aizpildot pieteikuma anketu un nosūtīt to uz e-pastu iveta.calite@nmv.lv līdz 2020. gada 31. oktobrim.

Konkursa nolikums un plašāka informācija: edmv.lv.



Koncertzālei "Lielais dzintars" – 5 gadu jubileja

Koncertzāles "Lielais dzintars" piecu gadu jubilejas programmā – skaists un klausītāju iemīļotais Čaikovska Vijolkoncerts ar jaunā atskaņotājmākslas ģēnija Daniela Lozakoviča solo un vēsturiski skanisks ieskaits Liepājas muzikālajā pagātnē.

Koncerta pirmajā daļā atskatīsimies uz Liepājas intensīvo mūzikas dzīvi, jau sākot ar 18. gadsimta beigām, kad Liepājā notika Kurzemes hercoga galma ilggadējā kapelmeistara Feihtnera operas "Kīrs un Kasandana" pirmizrāde. 19. gadsimta beigās Liepājā tika izveidota, iespējams, Baltijā pirmā filharmonija, un tās darbību atcerēsimies ar ievērojamā Liepājas diriģenta Hansa Hohapfela maršu par godu pilsētas 300. jubilejai un tolaik ļoti populārās Kaļiņņikova Pirmās simfonijas taktīm.

Koncerts nebūtu iedomājams bez Marisa Jansona vecāku – vijolnieka, diriģenta Arvida un operdziedātājas Iraidas piesaukšanas. Liepājas operas ziedu laikus iezīmēs arī Guno Fausta ārija (ar šo lomu Liepājā debitēja Mariss Vētra), un Jāņa Ķepiņa operas "Minhauzena precības" lappuse (pirmizrāde Liepājā). Par pilsētas ilggadēju ērģelnieku Alfrēdu Kalniņu atgādināsim ar duetu no operas "Baņuta", ko Kalniņš komponēja Pirmā pasaules kara laikā Liepājā. Pilsētas mūziķu traģiskos likteņus Otrā pasaules kara sākumā pieeminēsim ar Albēra operas "Ieleja" ievadu.

Koncerta ievadā liks Selgas Mences veltījums jūrai, pirmās daļas noslēgumā – godinājums Imantam Resnim, kura veikums Liepājas labā un ieguldījums "Lielā dzintara" tapšanā nenovērtējams.

Visu koncertu uz skatuves būs koncertzālē rezidējošais Liepājas Simfoniskais orķestris, bez kura nav iedomājama mūzikas aprīte Liepājā. Pie diriģenta pulsts – LSO galvenais diriģents Gintars Rinkēvičs.



Mūsu pastāvīgais autors Juris Griņevičs lūdz ievietot kļūdas labojumu:

"MS vasaras laidienā recenzijā par P. Vaska Klavieru kvartetu autora vainas dēļ radusies kļūda, par ko atvainojos R. Birzniekam un lasītājiem. Pareizi būtu: Tamperes orķestra ilggadējais čellists Reinis Birznieks te tiešām aizrauj ar savu emocionāli piesātināto, bet **nevis** histērisko dziedājumu."

Cilvēks pie kloķiem

Juris Griņevičs

MS vasaras laidienā muzikoloģija tika klasificēta: zinātnieki un blakusdienests jeb kungi un kalpi (raksta autors mazliet pārpratis, jo par blakusdienestu tika nosaukti gan pētošie, gan apkalpojošie muzikologi, tātad MS jāpiestrādā pie izteiksmes precizitātes – *red. piez.*). To otro visos laikos un visās jomās aizvien ir bijis krietni vairāk un arī viņu funkcijas bija sevišķi plašas. Šoreiz muzikologu ievērbai paslīdzēja garām kāda mūsdienu dzīvē sevišķi būtiska joma – skaņu ieraksti un to tehniskie veicēji, kuru darbā bez muzikoloģiskām iemaņām neiztikt: repertuāra izvēle, atbilstošu atskaņotājmākslinieku piesaistišana, izdevumu noformējums, lai, piem., vēlreiz neatkārtotos mūsu vokālistu legendārā kļūme ar Džūlio Kačīni *Ave Maria*, kas īstenībā tapusi apmēram 350 gadu pēc komponista nāves u. tml. (šajā gadījumā gan ir runa par melodijas autora, padomju ģitārspēles meistara Vladimira Vavilova apzinātu mistifikāciju, ko muzikologi uzreiz nemācēja atšifrēt – *red. piez.*). Bez tam vēl mārketinga sevišķi sīvajā konkurencē, kur norisinās cīņa uz dzīvību vai nāvi.

Šoreiz uzmanības centrā personas, kas organizē un veic skaņu ierakstus, gan apvienojot abas funkcijas, gan arī specializējoties tikai vienā jomā. Tehnikai attīstoties, mainījusies viņu darbība, turklāt gadu desmitu ilgās evolūcijas rezultātā šīs personas no tīri tehniskām pārtapušas par artistiskām un no kalpu kārtas pakāpušas kungu vietās, pat kļūstot par interpretācijas līdzautoriem.

Šī problemātika īpaši aktualizējusies Covid-19 veikto izmaiņu rezultātā – krietna cilvēces labākā daļa, pie kuras pieder nopietnas mākslas baudītāji realitātē: gan mīļotāji, gan profesionāli – mēnešiem ilgi notrulinājuši savu dzirdi attālinātos kontaktos savos mobilajos telefonos ar visām no tā izrietošām sekām. Lai cik dārgs būtu jūsu aifons, tā skanējums nav pat mp3 kvalitātē, tātad uztveram to, ko fiksējusi tehnika, piem., 30. gados. Nu laiks atkopt dzirdi, klausoties, piem., dzīvo skanējumu vai arī ierakstus augstvērtīgā kvalitātē, ko novērtēt, iespējams, palīdzēs šis ieskats.

Dižais vācu komponists un diriģents (ne tikai savā mūzikā vien) Rihards Štrauss esot izteicies, ka diriģēšanu varot iemācīties pusstundas laikā. Tāpat arī ar skaņu ierakstīšanu (šo atziņu lūdzu citēt kā manu – *aut. piez.*). Ja to attiecinām uz ieraksta vadītāja lomu pag. gs. pirmajā ceturtdaļā, tad tas nav poētisms, bet gan reāla situācija.



Freds Gaisbergs studijā

Tomēr nenoniecīnāsim sentēvu veikumu, jo viņi bija pionieri un izveidoja pamatus jau mākslai.

Tāpat kā atskaņotājmākslā, te tehniku bija daudz, viņu vārdi l. t. nav zināmi, tomēr šajā skaņuplašu lavīnā kāda personība pelnījusi sevišķu cieņu. Pateicoties viņam, skaņu ierakstos fiksēti daudzi atskaņotājmākslas korifeji, kuri nepiedzīvoja augstāku ierakstu tehnikas līmeni. Te bija jābūt apveltītam ar sevišķām suģestijas spējām, lai šīs zvaigznes pārliecinātu par nepieciešamību darboties studijā, jo toreiz mūziķu lielākā daļa skaņu ierakstus pat ignorēja. Šīs personības vārds zelta burtiem ierakstīts kultūras vēsturē – **Freds Gaisbergs** (*Gaisberg*, 1873–1951). Šī amerikāņa gaitas kopš paša 20. gs. sākuma saistījās ar Angliju, kaut arī līdz mūža beigām viņš saglabāja savu ASV pilsonību. Ierakstu ēras pašā rītausmā F. Gaisbergam izdevās studijai piesaistīt tādas leģendas kā Adelīna Pati, Nellija Melba, Frančesko Tamanjo (pirmais Otello Verdi operā), Fjodors Šalapins u. c. Tomēr trāpījums desmitniekā bija jaunā Enriko Karūzo angažēšana, kas pavēra jaunus apvāršņus gan komerciāli, gan arī jaunas muzikālās stilistikas – itāļu ekspresionisma (neprecīzi dēvē par verismu) – popularizēšanā.

Gaisberga laikā jebkuru telpu viegli bija pārveidot par studiju. Iekārta bija vienkārša. Par F. Gaisberga darba aktivitāti liecina, piem., fakts, ka 1903. gadā viņš Kalkutā viesnīcā mēneša laikā ierakstīja 270 skaņdarbu. 1921. gadā viņš kļuva par firmas HMV māksliniecisko vadītāju, un viņa uzdevums bija repertuāra veidošana un mū-

ziķu izvēle. Zīmīgi, ka, sākoties elektrisko ieskaņojumu ērai (ar mikroфона starpniecību) 1925. gadā, mūsu varonis darbību studijā pilnīgi izbeidza, aprobežojoties ar menedžmentu. Un te atkal patiesa veiksmē – viņam izdevās pārliecināt sirmo Edvardu Elgaru studijā ierakstīt sera Edvarda kompozīcijas un pat pierunāt sākt komponēt Trešo simfoniju, ko skaņradis nespēja pabeigt. Elgars nebija tik piesardzīgs, kā, piem., J. Brāms, un pirms nāves uzmetumus neiznīcināja. 21. gs. kāds no šiem krumiņiem sadiedza partitūru, iedzīvojoties islaicīgā slāvā. Dievs tomēr zina, ko dara un kāpēc Elgaram un daudziem citiem neļāva pabeigt darbus.

1925. gads tātad iezīmē robežlīniju ne tikai tehniski, bet arī estētiski. Mikrofons būtiski uzlaboja skaņuplates kvalitāti (plašāks frekvenču loks, dinamiskais diapazons u. tml.), bet reizē uzstādīja augstākas prasības ieraksta veicējam. Te vairs nevarēja iztikt ar pusstundas īso skološanas. Nu bija jāorientējas nošu tekstā, jākorrigē, piem., dinamika, jāpamana kļūmes, kādas mūziķis aizrautībā pieļāvis, to smalkjūtīgi aizrādot (darbā ar “zvaigznēm” skaņu režisoram joprojām jābūt slīpētā diplomātam). Pēc tam kopā ar mūziķi vai arī bez viņa jāizvēlas visveiksmīgākā versija. Solidāko firmu izdevumos vienmēr būs norādīts avots: matricas numurs, defise un cipars, kas nozīmē varianta numuru.

Līdzīgi akustisko ierakstu ērai, arī mikroфона laikmetam ir sava superzvaigzne – visspilgtākā personība, kurai konkurentu laikabiedru vidū nebija.

Volters Lege (*Legge*, 1906–1979) skaņu ierakstu jomā darbojās kopš 1927. gada, apvienojot to ar mūzikas kritiku. Iespējams, angļa sasniegumi menedžmentā ir pat nozīmīgāki nekā tiešais darbs “pie kloķiem”. 30. gadu unikāls projekts bija t. s. parakstāmie izdevumi, kur īpaši izcēlās Hugo Volfa dziesmas un L. van Bēthovena klaviermūzika. Kāpēc bija vajadzīgs tāds pārdošanas veids? Te visu noteica tehniskās iespējas – šellakas plates vienas puses skanējums nepārsniedz 4½ minūtes un, piem., vidēja apjoma Bēthovena sonāte prasīja 3 plates. Līdz ar to pircēju loks bija visai ierobežots un parakstīšanās garantēja finansiālu stabilitāti. Parasta apjoma opera prasīja 20–30 plates, ko spēja iegādāties tikai turīgi melomāni. Pie Voltera Leges organizatoriskajiem sasniegumiem pieder, piem., Mocarta operas “Burvju flauta” ieskaņojums angļa Tomasa Bičema vadībā, bet ar vācu orķestri un solistiem. Un tas notika nacionālsociālisma apogejā. Jāteic, ka maestro Bičems nebūt nejūsmoja par hitlerisko režīmu. S. c., viņš Legi uzaicināja par savu asistentu *Covent Garden* opereteātri, un jaunais menedžeris trupai spēja piesaistīt jo daudzus izcilus vokālistus.

Tomēr visā pilnībā Voltera Leges spējas atklājās pēc Otrā pasaules kara. Viņš ātri noreagēja uz jauno situāciju Eiropā un devās uz Vīni, kur uzvarētāju okupētajā pilsētā daudzi izcili mūziķi bija bez darba. Un atkal bija vajadzīgas sevišķas diplomātiskās spējas, lai iegūtu gan atļaujas uzstāties (ritēja denacifikācijas process), gan arī izbraukt uz Angliju. Uz Londonu uzaicināja Herbertu fon Karajanu, Irmgardi Zēfrīdi, Hansu Hoteru, Jozefu Kripsu, Elizabeti Švarckopfu (kuru Lege apprecēja 1953. gadā). Volters Lege organizēja un vadīja arī Marijas Kallasas pirmos ieskaņojumus ārpus Itālijas.

Tomēr visnozīmīgākais sasniegums bija orķestra *Philharmonia* dibināšana 1946. gadā. Šis kolektīvs drīz vien kļuva par vienu no izcilākajiem pasaulē, un Voltera Leges vadībā tika veikti neskaitāmi ieskaņojumi, aptverot gan plašu repertuāru, gan arī izcilus mūziķus.

Izdevās piesaistīt Herbertu fon Karajanu (pirms “Berlīnes filharmoniekiem”), vēlāk Oto Klempereru u. c. Ilgus gadus concerns EMI piecietā Voltera Leges neatkarīgo raksturu, pat despotiskumu. “Demokrātijā mākslai ir fatāla,” tāds bija viņa uzskats. 1964. gadā viņš no firmas aizgāja, retumis turpinot producēt savas dzīvesbiedres Elizabetes Švarckopfas albumus. Tas bija divu perfekcionistu ideāls tandēms, kur nekādi mākslinieciski kompromisi nebija iespējami. Tā, piem., leģendārajā Pučīni operas “Toska” (Kallasa, di Stefano, Gobi) pirmā cēliena finālu *Te Deum* atkārtoja gandrīz 50 reizi! Mūsdienās tā nenotiek. Vai arī Elizabete Švarckopfa kādai dziesmai ierakstīja



Volters Lege

tikpat daudzas versijas, lai gala rezultātā izvēlētos... pirmo. Zīmīgi, ka Švarckopfas divus beidzamos albumus Lege producēja nevis EMI, bet gan tā sīvākajam konkurentam DECCA.

Tieša paralēle Gaisberga un Leges starpā: abi neizjuta jaunās tehniskās iespējas, piem., jaunākais no abiem nereagēja uz stereofoniju un darbu studijā praktiski izbeidza. Tiešām, EMI ieskaņojumi Leges vadībā 50. gadu nogalē un 60. gados ir tehniski vājāki nekā konkurentiem. Tomēr Leges sniegums saistīts ar visnozīmīgākajām norisēm 40.–50. gadu atskaņotājmākslā. Ne velti kādreiz izdotajā EMI sērijā *Great Recordings of the Century* lielākā ieskaņojumu daļa veikta Voltera Leges vadībā.

Skaņu režisora loma vēl vairāk pieauga Otrā pasaules kara laikā, kad Vācijā sāka izmantot jaunu tehniku – magnētisko ierakstu, kas būtiski ļāva paplašināt gan nepārtrauktu skanējuma ilgumu, gan veikt montāžu. Ja ieskaņojumā gadījās kļūme, vairs nevajadzēja pārrakstīt visu plates pusi, pietika, piem., ar frāzi vai pat akordu. Nebija viegli to salīmēt tā, lai skanējums neciestu. Visu studiju operatoru kabīnes smaržoja pēc etiķskābes un acetona maisījuma, ar ko raksta autors vēl pats saskārās 70. gados. Tikai 70. gadu nogalē Latvijā parādījās limlente (skočs), kas tolaik bija milzīgs deficīts. Bet arī tādā tehnoloģijā visu noteica dzirde un roku veiklība.

Volteram Legem darbības pēdējā posmā tomēr nācās iemānīties jaunajā tehnikā – stereofonijā, kas skanējumam deva telpiskumu un reizē vēl vairāk sarežģīja režisora darbu. Cik vienkārša bija Freda Gaisberga dzīve!

Režisoram viena “kloķa” vietā nu bija jādabojas ar daudziem, un drīz vien režijas pulsts sarežģītībā sāka līdzināties lidmašīnas pilota kabīnei. Senās dzirdes un darba iemaņas vairs nederēja, un jauno paveikt spēja nākamā paaudze. Līdzīgi kā Freds Gaisbergs arī Volters Lege apšaubīja jaunās tehniskās iespējas, pavēstot DECCA galvenajam skaņu meistaram **Džonam Kalšovam** (*Culshaw*, 1924–1980), ka iecerēto projektu – Vāgnera tetraloģijas pirmo studijas ierakstu – neviens nepirkšot. Tieši Vāgnera cikls Džordža Šolti va-



Džordžs Šolti un Džons Kalšovs

dībā ar “Vīnes filharmoniekiem” un sevišķi spožu solistu sastāvu kļuva par vienu no gadsimta spilgtākajiem notikumiem skaņu ierakstu jomā un jau 60 gadus atrodas firmas DECCA pastāvīgajā katalogā, piedzīvojot vairākus jaunus izdevumus ar skaņas restaurāciju.

Šajos panākumos milzīga loma ir angļu skaņu režisoram Džonam Kalšovam, kurš pirmais tik prasmīgi un artistiski izmantojis stereofonijas iespējas. Protams, tas nav vienīgais šī skaņu režisora darbs, tomēr citi ieskaņojumi, kaut arī lieliskā kvalitātē, ar šo spilgto šedevru nespēja sacensties. 1967. gadā Kalšovs no DECCA atvadījās un sāka strādāt BBC TV. Visus trīs meistarus – Gaisbergu, Legi un Kalšovu – vieno īstena cilvēkmīlestība – pēc iespējas plašākiem sabiedrības slāņiem darīt pieejamus mūzikas šedevrus visaugstākajā mākslinieciskajā kvalitātē.



Glens Gūlds

Kad ģeniālais kanādiešu pianists Glens Gūlds savas mizantropiskās ievirzes dēļ izbeidza koncertdarbību un aprobežojās ar darbu ierakstu studijā, savus vēlinākos darbus (arī TV) viņš producēja pats, tātad veica skaņu režisora funkciju.

Nākamā būtiskā izmaiņa skaņu režisora darbā saistīta ar digitālās tehnoloģijas ienākšanu 80. gadu vidū, kas gan paplašināja mākslinieciskās iespējas, gan arī prasīja jaunas prasmes. Viens gan kļuva vienkāršāks: vairs nevajadzēja graizīt un līmēt magnetofona lentes, vairs nebija šīs lentes trokšņa. Dators samontēja ideāli. Nesen *YouTube* noskatījos ķīniešu pianistes Judzjas Vanas iespēlētu Šopēna programmas reklāmas klipu. No muzikālā viedokļa tas ir absurds un tā radītāji lemti elles liesmām, jo poļu ģenija darbi

nežēlīgi sagraizīti, tomēr tas paveikts tehniski ideāli, un tikai tas, kurš tiešām zina attiecīgo kompozīciju, varēs konstatēt šīs briesmīgās “kupiras”.

Arī digitālajā tehnikā ne jau tā ieraksta skaņējumu, bet gan cilvēks, kurš šo aparāturu vada, tur savās rokās/pirkstu galos?/“klošus”. Labam skaņu režisoram jābūt pārcilvēkam ar milzīgām zināšanām mūzikā, tās stilistikā, maksimāli saasinātu dzirdi, pie tam ne tikai skaņas augstuma ziņā, prasmi lasīt vissarežģītākās partitūras. Arī te ar ideāliem sastopamies reti, kaut gan kopumā (slimnīcas vidējā temperatūra...) līmenis ir augsts un pat ļoti augsts, vismaz nozīmīgākajos apgādos. Visbiežāk arī mūsdienās sniegums ir korekts, bet retumis – vājš, neprofesionāls. Tomēr te grūti atrast kādu absolūtu lideri, jo visbiežāk arī skaņu režisoru vidū ir izteikta specializācija – kāds ieskaņo klavieres, cits – vokālo mūziku, vēl cits – orķestri u. tml. Teicams sniegums nav retums, bet arī te tomēr labāk, ja šo režijas darbu nepamana, lai tas nebūtu uzkrītošs.

Latvijā par tiešām profesionāli augstvērtīgu skaņu režisora darbu pasaules līmenī var runāt tikai beidzamajos gados. Zīmīgi, ka 60.–70. gados, kad pasaulē valdīja stereofonija, mūsējie joprojām (protams, ne jau savas gribas dēļ) darbojās mono režīmā. Lai radītu augstvērtīgu skaņu ainavu, nepieciešama kvalitatīva aparatūra, tāpēc, piem., pasaules labākās firmas vienmēr norāda ierakstā izmantoto aparāturu – firmu un modeli visos tā komponentos. Man personīgi vislielāko gandarījumu sagādā Normunda Šnē un Sigvarda Kļavas sniegums, pie tam ne tikai viņu pašu darbības jomā. Te nu lieti noder smalkā dzirde un milzīgā muzikālā pieredze. Vai Mūzikas akadēmijā skolotie skaņu režisori būs nopietni profesionāļi studijā, rādīs laiks.

SKAŅAS RESTAURĀCIJA

Šī problēma aktualizējās pēc 1950. gada, tātad jau ilgsplēdošo plašu ērā. Pusgadsimta laikā tika sakrāts prāvs skaņu ierakstu klāsts, ko veikuši atskaņotājmākslas dižgari, jo tikai slaveni vārdi varēja nodrošināt noietu. Sākotnēji kvalitātei vēribo nepievērsa, proti, darbojās princips 1:1 atbilstoši oriģinālam, tomēr, paplašinoties konkurencei un pieaugot pieprasījumam, sāka pievērst vēribo kvalitātes aspektam. Iespējas toreiz nebija lielas un arī risinājumi šodienas ausīm liekas pat paradoksāli, piem., mākslīgā stereofonizācija. Pats process bija tīri tehnoloģisks un īpašs artistiskums te nebija nepieciešams. Būtībā situācija nedaudz atgādināja vispārējo stāvokli akustisko ierakstu ērā.

Būtiskākas pārmaiņas sākās 80.–90. gados, lielā mērā pateicoties digitalizācijai. No vienas puses, kļuva pat vieglāk un darbu varēja veikt arī pamatskolnieks. Tomēr

tā ir šķietamība. Līdzās tehnikai te radās estētiskas problēmas, g. k. – cik tālu var iejaukties oriģināla skaņējumā. Pilnīgi pareizs ir Mērfija kunga laikiem pāri stāvošais konstatējums, ka katrs risinājums radot jaunas problēmas.

Te jāatgādina izcilā poļu pianista Krištiāna Cimermana vairākus gadus ilgušais tiesas process ar apgādu *Deutsche Grammophon* par to, ka viņa ieskaņojumu atkārtota izdevuma gadījumā oriģināla kvalitāti nedrīkst mainīt. Pianists procesu uzvarēja.

Tiešām, te ir sevišķi dziļa loģika, jo ne viens vien atskaņotājmākslinieks savu interpretāciju pielāgo aktuālajām tehniskajām iespējām. Tāpēc arī milzīgajā restaurēto ierakstu klāstā ir tik atšķirīga kvalitāte, un arī te līdzās istiem māksliniekiem ir ne tikai labi, bet arī pavāji amatnieki.

Daži no tiem būtu jānosauc. Manā dzirdējumā absolūtais lideris ir amerikānis Vords Mārstons (*Marston*, 1952). Viņa gadījumā sasniegtā nozīmīgumu vēl izceļ fakts, ka mākslinieks kopš dzimšanas ir neredzīgs. Mārstons ieguva pianista un ērgelnieka kvalifikāciju, neilgu laiku pat darbojās kā džeza pianists. Viņa darbība saistīta ar apgādiem *Biddulph*, *Pearl*, *Naxos*, *Romophone*, bet kopš 1997. gada – *Marston Records*. Mārstons visaugstākajā mākslinieciskajā kvalitātē restaurējis Rahmaņinova, Hofmana, Kreislera, Toskanīni, Karūzo, Šaļapina u. c. ieskaņojumus, turklāt pievērsies arī vissenākajiem ierakstiem, kas veikti vēl uz Edisona cilindriem.

Labākie mūsdienu restauratori veic milzīgu darbu, izvēloties oriģinālu apstrādei. Ne vienmēr oriģinālmātrīca ir labākais avots, tad jānoklausās dažādi komercizdevumi, piem., Amerikā vai Eiropā. Biežāk Vecās Pasaules sniegums ir labāks. Protams, svarīga arī plates kondīcija – uz kāda aparāta un cik daudz tā spēlēja.



Vords Mārstons



Marks Oberts-Torns

Mārstonam līdzīgu kvalitāti savās restaurācijas sasniedz cits amerikānis Marks Oberts-Torns (*Obert-Thorn*, 1956), kurš g. k. saistīts ar apgādu *Pristine*, kas specializējas lielāko tiesu mūsdienās gandrīz aizmirstu mūziķu snieguma izdevumos. Oberts-Torns uzskata sevi par mērenu, cenšoties saglabāt oriģinālskaņējuma auru. Viena no viņa vīrsotnēm ir Elgara Vijoļkoncerts ar jauniņo Jehūdi Menuhinu un paša komponista vadībā.

Pie nozīmīgākajiem meistariem pieņem arī koncerta EMI galvenais speciālists Džons Hedens (*Hadden*), kura ceļš šajā mākslā radikāli atšķiras no kolēģiem (pareizāk, konkurentiem). Sākotnēji viņš ieguva fiziķa un datorīka specialitāti, tad sāka mācīties mežragu (!) un seno muzicēšanu. EMI katalogam viņš restaurējis vairāk nekā 500 ierakstus.

Protams, tehnika strauji attīstās, un tas, kas mūs sajūsmīna šodien, rīt jau būs vēsture. Tirgus nerimsies un pieprasījums būs. Pērciet jaunās restaurācijas!

SKAŅU IERAKSTU KRITIKA

Te domāta snieguma analīze, nevis žurnālistiska informācija. Pirmie speciāli skaņu ierakstiem veidoti izdevumi tapuši vēl 20. gados, un šodien tā ir plaši izvēsta darbības joma visā kultūras pasaulē. Bet “skaitās” tikai tās recenzijas, kas nodrukātas *Gramophone*, *BBC Music Magazine* un vēl dažos vadošajos izdevumos, kuru vidū MS pagaidām neietilpst. Tās tad mūziķi ievieto savos CV.

Latvijā šo rindu autors muzikālajā formā atrodas izvērsta koda posmā, radot iespējas citiem. Bet tas prasa gadu desmitiem ilgu pieredzes krāšanu. Kaut ko jēdzīgu uzrakstīt fertilā vecumā diez vai izdosies, ja vien pie ieņemšanas dalību nav ņēmuši zīlie vīriņi no kosmosa dzilēm. Tā ir niša jums, jaunieši. Izmantojiet! 🌟

Skaņu režijas celš Mūzikas akadēmijā

Anete Ašmane

SARUNA AR ROLANDU KRONLAKU



Jau gandrīz desmit gadu Jāzeps Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā var apgūt skaņu režiju. Pēdējos pāris gadus ir iespēja to studēt arī maģistrantūrā. Lai gan programma laika gaitā mainījusies un nu lielā mērā apmierina gan mūzikas industrijas, gan studentu vēlmes un vajadzības, turpmākajos gados tā piedzīvos dažādas pārmaiņas, lai kļūtu vēl konkurētspējīgāka un profesionālāka – studentiem būs iespēja specializēties konkrētā jomā, iespējams, klāt nāks vēl jaunas iespējas un virzieni.

Visus šos gadus Mūzikas tehnoloģiju katedru, kas realizē skaņu režijas studiju programmu, vada Rolands KRONLAKS. Sarunā mēģinājam paskatīties no malas, kritiski izvērtēt to, kas bijis, un ieskicēt to, kas vēl priekšā.

Pastāsti, kā viss sākās!

Patiesībā ideja par skaņu režijas programmu radās kopā ar JVLMA ēkas bēniņu rekonstrukcijas ideju. Neatceros, kādā sakarā bija pieaicināts uz plānošanas sēdi, bet bija zināms, ka tāds projekts būs, un akadēmijai bija ideja, ka uz tā pamata varētu attīstīt ko jaunu. Ierosināju domāt par skaņu režijas virzienu, jo redzēju tai praktisku pielietojumu Latvijā. Kopā ar Andri Ūzi strādājām pie studiju programmas, ar Irēnu Baltābolu – pie profesijas standarta. 2011. gadā programma tika palaista, gada beigās dabūjām pirmo aparāturu, kas arī tika pirktā par bēniņu projekta naudu no ES.

Kā veidojāt studiju saturu? No kurienes jums bija saprašana, kas un kā studentiem būtu jāapgūst?

Programmas izveidošanā viens no obligātajiem punktiem bija tās salīdzināšana ar ārvalstu programmām. Mēs par pamatu ņēmām Hāgas konservatorijas un Sarejas Universitātes (Lielbritānijā) programmas. Man mazāk atmiņā palicis pats veidošanas process, labāk varu izstāstīt, kur mēs nošāvām greizi. Tas, ka šī programma līdz galam praksē nedarbojas, bija skaidrs jau pēc pirmā gada. Pakāpeniski sākām mainīt vairākas lietas, bet dažiem pirmajiem kursiem tomēr sanāca mācīties pēc vecā modeļa.

Kāds bija tas modelis?

Vispirms bija teorija, tad prakse. Mēs gribējām vispirms iedot kārtīgu teorētisko zināšanu bāzi, lai pēc tam praksē studenti to var pielietot. Tagad man grūti saprast, kāpēc mums bija tāda doma, jo visas modernās programmas tiek veidotas tā, ka sākumā teoriju iedod pavisam nedaudz, lai cilvēki var praktiski sākt strādāt, un tad, kad viņiem jau ir kaut kādas praktiskās iemaņas



un saprašana, var atgriezties pie teorijas un to padziļināti apgūt, izprast. Tā mums bija diezgan pamatīga kļūda, jo iedot pirmajā kursā smagu teorijas blāķi par digitālajiem signāliem un elektroniku ir mazliet par šerpu, un tas arī nosita studentu interesi par šo jomu. Ja nav praktiskas pieredzes, ir grūti teoriju saprast un ar kaut ko sasaistīt. Ātri sapratām, ka tas jāmaina.

Otrs, kas gadu gaitā mainījies, ir sākotnējā iecere, ka programma paredzēta toņmeistaru izglītošanai, liekot lielāko akcentu uz klasiskās mūzikas ierakstu veikšanu. Realitātē sapratām, ka, pirmkārt, viena daļa studentu nav pietiekami izglītoti mūzikā, lai varētu to darīt augstā līmenī, otrkārt, darba tirgus nepieprasa tik daudz klasiskās mūzikas ierakstu producentu, treškārt, mums ir uz vienas rokas pirkstiem saskaitā-

mi studenti, kas stājas akadēmijā ar skaidru domu, ka grib strādāt klasiskās mūzikas laukā, tāpēc arī no pašiem studentiem bija vēlme vairāk uzsvērt likt uz džeza un populārās mūzikas ierakstu veikšanu, apskatīšanu utt.

Tas ir saprotami, jo ar džeza un populārās mūzikas "apkalpošanu" var sevi realizēt darba tirgū. Vai jums, programmas veidotājiem un īstenotājiem, šis pārmaiņas nāca viegli?

Jā, ļoti organiski. Mums nāca arī klāt jauni pedagogi, piemēram, Ivars Ozols, kas ir pilnībā saistīts ar neakadēmisko mūziku. Daudzas idejas deva Kārlis Auziņš – varbūt visai mazpazīstams cilvēks plašākai auditorijai, bet vienu laiku kā skaņu režisors viņš strādāja ar *Framest*, tagad gan laikam vairs nav šajā biznesā, bet ir studējis mūzikas tehnoloģijas Hadersfeldas Universitātē Lielbritānijā. Viņš deva daudz interesantu ideju, kā mūsu programmu uzlabot. To vispār varu uzsvērt, ka daudz pedagogisko ideju un uzlabojumu nāk no cilvēkiem, kas paši to ir studējuši. Viena lieta ir, ja tu esi mācījies kā mūziķis vai inženieris un skaņu

režiju pilnībā vai daļēji apguvis pašmācības ceļā, praksē. Cita lieta, ja tieši skaņu režiju esi studējis. Nav runa par to, ka mūsu speciālisti būtu slikti kvalificēti kā profesionāļi, bet tieši pedagogiskajā ziņā, tajā, kā apvienot teoriju un praksi, kā to izkārtot un pasniegt studiju kursa saturā, vieglāk ir, ja pats esi to salīdzinoši nesen mācījies.

Tu gribi pateikt seno patiesību, ka labs praktiķis ne vienmēr ir labs pedagogs? Ir grūti iemācīt un izskaidrot kādam to, ko pats esi apguvis pašmācības ceļā bez konkrētas metodikas un struktūras?

Tas varbūt būtu par skaļu teikts, bet jā, viņiem noteikti ir mazāk elastības šajā ziņā. Krišjānim Geidānam, tagad arī Gustavam Ērenpreisam ir daudz vieglāk strādāt ar studentiem un mācīt, jo viņi paši ir studējuši to.

Tātad jaunie speciālisti jau dod savu pieņemumu programmas attīstībā. Kādas ir nākotnes vīzijas?

Sākumā teicu, ka toreiz, pirms vairāk nekā desmit gadiem, viens no variantiem bija vairāk fokusēties uz elektroakustisko mūziku, un, lai arī tad man tas nelikās tik aktuāli Latvijas kontekstā, tagad mans skats ir mainījies. Redzu, ka var veidot arī kaut ko jaunu šajā virzienā, varbūt uz skaņu režijas programmas bāzes, kur pirmie divi gadi varētu būt visiem kopā, bet trešajā un ceturtajā gadā varētu būt izvēle – veidot elektroakustisko mūziku, skaņas dizainu vai praktizēties kā skaņu režisoram.

Vai tas šobrīd ir viens no reāliem attīstības scenārijiem?

Domāju, ka skaņu režijas jomā mēs patlaban esam tuvu optimālajam studiju programmas variantam. Skaņu režijas izglītība praktiski nekur nav organizēta tā, lai apgūtu tikai mūzikas industrijai nepieciešamās zināšanas. Par valsts naudu tas nenotiek gandrīz nekur. Ja skatās, piemēram, uz Sibēliusa akadēmijas mūzikas tehnoloģiju nodaļu, tur ieraksti ir tikai viena no daļām, viņi māca arī modulāros sintezatorus, dažādas eksperimentālas tehnoloģiju lietas, improvizāciju. Uzdevums un jēga ir radīt interesantu cilvēku, mūzikas tehnoloģiju speciālistu, kurš pēc tam māca citus, veido savu mākslu, dažādo pasauli, nevis rada vēl vienu tādu pašu cilvēku, kurš darīs to pašu, ko citi. Tā ir viena no pieejām pasaulē, un man tā ļoti patīk, tas ir līdzīgs virziens, kā strādājam kompozīcijas katedrā. Kādam jau jāstrādā arī ar koncertu apskaņošanu un ierakstiem.

Protams, bet, ja mēs skatāmies uz cilvēkiem, kas apskaņo, viņi 90% gadījumu to apgūst praksē, nevis izglītības iestādē. Viņi ir sākuši kā asistenti, tehniskie darbinieki, pakāpeniski mācījušies un apguvuši skaņošanas iemaņas. Mūzikas izglītība ir reti kuram. Es runāju ne tikai par Latvijas, bet arī par pasaules pieredzi.

Bet, apmācot jaunu skaņu režisoru izglītības iestādē, ir iespēja viņam iedot tādas prasmes ātrākā laika periodā. Un varbūt arī iedot apziņu un spējas nākotnē ierakstīt tādas tehniskas lietas, kas patlaban vēl nemaz neeksistē.

Mēs šobrīd runājam par dažādām lietām. Ja skatāmies uz toņmeistaru izglītību, nav šaubu, ka tā ir vajadzīga un daudzās valstīs tiek atbalstīta no valsts. Ja runājam par mūzikas industriju, piemēram, par populārās mūzikas ierakstiem – tāda izglītība gandrīz nekur netiek atbalstīta no valsts budžeta. Mēs savā skaņu režijas programmā pakāpeniski esam gājuši industrijas virzienā, bet, no otras puses, negribētos to pārvērst par programmu, kur māca tikai industrijai nepieciešamās lietas.

Vai Latvijā ir nepieciešami katru gadu vairāki jauni toņmeistari, kas darbotos tikai ar mākslu un klasisko mūziku?

Tāpēc jau mēs neesam palikuši šauri tajā nišā, jo Latvijas situācija pieprasa daudzveidību. Uzskatu, ka programma ir ļoti labi sakomplektēta. Mēs iemācām ierakstīt klasisko un džeza mūziku, bet varbūt mums vajadzētu studiju perioda otrajā pusē ļaut izvēlēties specializāciju, vairāk izdalīt tos virzienus, lai diplomeksāmens būtu vienā žanrā.

Vai tas būtu, piemēram, tā, ka students var izvēlēties – gribu strādāt ar klasiskās mūzikas ierakstiem, vai tieši otrādi – ar neakadēmiskās mūzikas koncertu apskaņošanu?

Mūsu doma ir, ka ieraksti (vienā vai otrā jomā) tomēr būtu galvenā līnija, otrā plānā būtu vēl viena līnija, piemēram, dzīvā skaņa, skaņas dizains, filmu skaņa vai kas tāds. Šie ir tie varianti, pie kuriem mēs tūlīt sāksim strādāt, jo šobrīd ir iespēja izveidot jaunu programmu, kura turpmākajos gados tiks licencēta un akreditēta. Nākamajā studiju gadā sanāks darba grupa, izvērtēs pašreizējo programmu, tās rezultātus un strādās pie jaunās. Bet skaidrs, ka ieraksti paliks kā galvenā līnija.

Kāpēc tā ir galvenā līnija? Koncertu taču ir daudz vairāk, nekā ierakstu.

Koncertu apskaņošanu kā specialitāti pasniedz ļoti nedaudzās mūzikas augstskolās, to vairāk māca tehnikumos, koledžās, zemāka līmeņa izglītības iestādēs, kur lielāks akcents ir uz tehnisko pusi. Mēs to darām, jo to pieprasa darba tirgus un līdz ar to arī studenti. Bet pasniegt to akadēmijā ir visai sarežģīti – nodrošināt prakses nav viegli. Ierakstu praksi nodrošināt ir vieglāk, ir pieejamas akadēmijas zāles, mūziķi. Dzīvās skaņas prakse nav tik viegli organizējama, jo neviens mūziķis negrib, lai viņa koncerts ir mācības kādam, viņš apskaņošanu grib kā profesionālu pakalpojumu.

Jā, atceros, kad skaņu režijas studenti kārtoja savu diplomeksāmenu, apskaņojot džeza katedras studentu kvalifikācijas koncerteksāmenus, mūziķi nebija apmierināti.

Tieši tā, paši mūziķi ir nervozi pirms sava eksāmena, un, ja pa vidu vēl ir kāds, kas mācās, ir sarežģīti. Mēs esam to izrunājuši un sapratuši, ka tā nav labvēlīga situācija ne vienam, ne otram. Tomēr organizēt tādu praksi citā veidā arī nav viegli.

Vairākus gadus pēc bakalaura programmas izveidošanas radās iespēja studijas turpināt maģistrantūrā. Kāpēc bija pauze?

Mēs no sākuma nezinājām, vai maģistrantūru vispār gribam veidot, tāpēc arī bija neliela pauze starp bakalaura un maģistra studiju programmu izveidi. Šobrīd maģistri it kā mācās to pašu, tikai padziļināti – ieraksta lielākus sastāvus, apgūst dažādus inovāciju kursus par sistēmu uzskaņošanu un tādām lietām.

Kad tiks ieviesta jaunā sistēma ar izvēles iespējām, vai tas attieksies arī uz maģistrantūras studijām?

Maģistros jau tagad var izvēlēties apgūt apskaņošanu vai ierakstus. Ierakstu daļa šobrīd balstīta klasiskajā mūzikā – iestājoties jau ir jāuzrāda portfolio ar kameramūzikas un orķestra ierakstiem.

Ja skatāmies uz paveikto, vai vari pateikt, cik studentu beiguši šo programmu?

Precīzi neesmu skaitījis, varētu būt ap divdesmit.

Kāda ir skaņu režijas darba tirgus aina – vai visiem absolventiem ir iespēja strādāt šajā nozarē?

Domāju, ka ar šo profesiju saistītā darbā strādā vairāk nekā puse absolventu. Man nedaudz jūk kopā tie, kas pabeiguši studijas šeit, un tie, kas iestājušies, bet pēc tam aizbraukuši studēt kaut kur citur. Katrā ziņā daudzi, faktiski lielākā daļa, ir nodarbināti kā dzīvās skaņas inženieri – kultūras pili “Ziemeļblāzma”, VEF kultūras pili, Rīgas Mākslas telpā un citās Rīgas domes kultūras iestādēs. Vēl mūsu absolventi ir Leļļu teātrī, Latvijas Radio korī, Latvijas Televīzijā, arī Drēzdenes Operetes teātrī ir mūsu absolvents.

SKAŅU REŽIJAS JOMĀ PATLABAN ESAM TU VU OPTIMĀLAJAM STUDIJU PROGRAMMAS VARIANTAM

Sākotnējos gados uz budžeta vietām bija visai paliels konkurss. Kā ir tagad?

Tas mainās no gada uz gadu. Protams, tāda pieplūduma kā pirmajā gadā vairs nav. Toreiz bija aptuveni 20 cilvēku uz četrām vietām, tagad ir apmēram divi trīs cilvēki uz vienu vietu. JVLMA kontekstā tas joprojām ir liels konkurss, mēs laikam pieprasījuma ziņā esam otrajā vietā aiz vokālās katedras.

Tu vadi katedru kopš tās izveidošanas, kaut arī esi komponists, nevis skaņu režisors. Interesanti, jo parasti vokālo katedru vada dziedātāji, diriģēšanas – diriģenti utt. Vai tu vienmēr vari izprast skaņu inženierijas problēmas? Varbūt tas nāk par labu – skats no malas?

Šī ir mūzikas tehnoloģiju, nevis skaņu režijas katedra. Tas nozīmē, ka katedras kompetencē ir arī studiju kursi, kas tiešā veidā uz skaņu režijas specialitāti neattiecas, piemēram, elektroakustiskā mūzika, ko es pats pasniedzu.

Bet citādi tas ir sarežģīts jautājums. Var teikt, ka dažbrīd tas, ka neesmu skaņu režisors, ir trūkums, dažbrīd priekšrocība. Piemēram, sadarbība starp katedrām festivālā “deciBels”. Tas būtu ļoti sarežģīti realizējams, ja es nebūtu ar vienu kāju kompozīcijas, ar otru – mūzikas tehnoloģiju katedrā. No vairākiem pedagogiem esmu dzirdējis, ka viņi to redz vairāk kā labu lietu. Kā alternatīvu es redzētu variantu,

ka katedru vada skaņu režisors, kas tad arī uzņemtos lielāko atbildību un lielāko daļu lekciju, viņam būtu kārtīga slodze kā specialitātes pedagogam. Ja atrastos šāds cilvēks, kas to gribētu darīt, tā būtu laba alternatīva esošajam modelim, kad ir diezgan daudz pedagogu un katram neliels stundu skaits. Būsim godīgi, JVLMA atalgojums nevar izkonkurēt piedāvājumu profesionālajā darba tirgū, līdz ar to mūsu pedagogi negrib strādāt lielu slodzi, tas neatmaksājas. Vēl jau arī jāņem vērā, ka tam cilvēkam, kas to dara, labi jāorientējas studiju procesa jautājumos. Tam, ka es vadu katedru, ir savi plusi un minusi, bet cita varianta šobrīd īsti nav.

Pēc aptuveni gada šī katedra un studiju programma svinēs savu pirmo desmitgadi. Vai šajā laikā tu esi domājis un sapratis, kas ir labs skaņu režisors?

Tas būtu tas pats, kas pajautāt – kas ir labs komponists. Es nevaru pateikt kādus objektīvus kritērijus. Protams, viņam jābūt ar ārkārtīgi izteiktu dzirdes priekšstatu par to, kā ir tad, kad skan labi. Tas ir pats galvenais.

Vai jūs to mācāt?

Es tā ceru. (*smejas*) Caur analīzi, piemēriem, caur kļūdām un to analīzi.

Vēl labs skaņu režisors noteikti ir cilvēks ar izkoptām komunikācijas spējām, ar inteligenci un erudīciju mūzikā.

Skaņu režisors ir vairāk tehnisks vai māksliniecisks cilvēks?

Atkarībā no izvēlēta darbības žanra. Pārsvārā abi divi. Dzīvās skaņas sistēmas izveide pieprasa tehniskas zināšanas, bet pats skaņošanas process – mūzikas izpratni. Klasiskās mūzikas ieraksti pieprasa ļoti augstu muzikālo kultūru, tur ļoti svarīga ir mākslinieciskā puse.

Ne velti dažreiz dzirdēts joks, ka labs skaņu režisors pat ne tik labu ierakstu var padarīt klausāmu un baudāmu.

Klasisko mūziku cenšas rakstīt iespējami tuvu pietuvinātu dabiskajam skanējumam, tāpēc ir svarīga laba zāle, akustika, aparatūra, piemērota mikrofonu tehnika, kas atklāj gan telpiskumu, gan detaļas, jo pēcspārde ir minimāla. Citās mūzikas jomās, protams, tas ir izteiktāk, tur skaņu režisors ar dažādiem paņēmieniem var ļoti daudz ko mainīt. Tikko otrajam kursam bija uzdevums – pasniedzējs Kristofers Šulcs brauc mašinā, dzied un svilpo melodiju, un no tā studentiem bija jāuztaisa māksla, jāparāda, ko viņi ar tehniskajiem līdzekļiem var izdarīt, lai tas skanētu baudāmi. Kristofers bija lielā sajūsmā par rezultātu. 🎧

Iepriekš nepamanīta pasaule

Anete Ašmane

Būsim atklāti – cik daudzi no mums godīgi var teikt, ka zina un saprot, ar ko nodarbojas skaņu režisors? Man personīgi vienmēr bijis priekšstats, ka tas ir cilvēks, kas nokrāvēs ar vadiem un mikrofoniem, mēģinot pirms koncerta vai ieraksta tos izvietot tā, lai katra skaņa un virsskaņa tiktu uztverta, bet vienlaikus mūziķi, ejot uz skatuves, nespītos vadu mudžeklī. Tad viņš apsēžas pie datora ekrāna (parasti vairākiem), pie skaņu pults ar neskaitāmi daudzām podziņām un slēdzišiem un gudru, nopietnu seju klausās un regulē, klausās un regulē. Un pēc ieraksta no vairākiem desmitiem iespēlēto variantu izveido vienu ideālo, kas tad arī tiek darīts pieejams plašākai publikai.

Tas, protams, ir ārkārtīgi primitīvs priekšstats par skaņu režijas pasauli, bet ticu, ka tieši tik virspusīgs un nezinošs tas bijis ne man vienai. Un, sākot kaut tikai nedaudz vairāk par to domāt, skaidrs, ka tas ir kas daudz vairāk par vadu saslēgšanu, taču nekā vienkārša vai viegla tajā visā nav. Ne velti profesijas nosaukumā ir vārds ‘režisors’ – tāpat kāds, kas vada radošu procesu, ir atbildīgs par visu iesaistīto pušu mierīgu līdzaspastāvēšanu un vēlmju līdzsvarošanu, lai galarezultāts būtu veiksmīgs. Un lūk – skaņu režisors, lai arī reti kad redzams priekšplānā, beigās izrādās viens no galvenajiem ieraksta veidotājiem.

Šo pasauli, ko iepriekš nebijām pienācīgi pamanījuši un novērtējuši, lūdzu atklāt neatkarīgajam skaņu ierakstu producentam Normundam ŠNĒ, Latvijas Radio 3 “Klasika” skaņu režisoriem Varim KURMIŅAM un Normundam SLAVAM, un savu viedokli sniedza arī Jenss ŠINEMANIS.

Kā nonācāt skaņu režijā?

Varis Kurmiņš: Es ļoti gribēju! Dārziņskolā 7. klasē pēc balss lūzuma pirmajā diriģēšanas stundā sapratu, ka negribu būt diriģents. Domāju, kas es varētu būt. Diriģents ir kā skaņu režisors un otrādi, abas profesijas man likās ļoti saistītas. Tā kā Dārziņskolas zēnu korim ieraksti bija būtiska darba sastāvdaļa, kaut kas zināms par skaņu režiju bija, Radio studijā vienmēr nez no kurienes skanēja Jāzepa Kulberga balss, nevarējām saprast, kur viņš vispār atrodas. Reizēm gan varējām pie viņa pasēdēt un redzēt, kā viss notiek, man tas likās ļoti interesanti.

Tālākais ceļš gan nebija viegls. Kad Dārziņskolā beidzām 8. klasi, pārgājām uz humanitāro novirzienu, kur eksaktos priekšmetus nemācīja vispār. Bet skolas vadība bija ļoti pretimnākoša un noorganizēja, ka mums no RTU nāca skolotājs un mācīja fiziku principā manis dēļ.

Tālāk arī – lai gan Mūzikas akadēmijā toreiz bija skaņu režijas programma, kurā gribēju studēt, tieši tad, kad man bija jāstājas, to likvidēja. Iestājos mūzikas pedagogu nodaļā, lai kaut kur mācītos, dziedāju kori *Ave Sol*, un toreizējais rektors Imants Kokars zināja par manu vēlmi studēt skaņu režiju. Prorektors Luste atbrauca no Berlīnes un teica, ka tur ir šāda nodaļa, kas mani labprāt ņemtu pretī. Tā ka izglītību ieguvu tur.

Normunds Slava: Tas bija ļoti sen! (*smejas*) Man ir muzikālā izglītība – sāku mācības Emīla Dārziņa mūzikas vidusskolā, kora klasē, kur arī bija pirmā sastapšanās ar ierakstiem kā zēnu kora dalībniekam. Tur bija daudz pogu, un zēniem jau tas interesēja. Vēlāk pārgāju uz pušaminstrumentu nodaļu, arī Mūzikas akadēmiju beidzu kā trompetists. Pēc pirmā kursa akadēmijā aizgāju armijā, kad atgriezies, akadēmijā ieraudzīju paziņojumu, ka var pieteikties fakultatīvam kursam skaņu režijā pie Jāzepa Kulberga, kurš strādāja Radio. Tas mani uzrunāja, es sāku to apmeklēt.

Tālāk jau tas tā pats no sevis aizgāja. Es jau trešajā kursā sāku strādāt – pirms tam vasarā biju praksē Radio un, kad atbrīvojās vieta, jo Uģis Prauliņš vairāk gribēja pievērsties radošajam darbam, sāku te strādāt. Kad beidzu akadēmiju, mani aicināja strādāt LNSO, bet, tā kā jau strādāju Radio, nolēmu te arī palikt un iet šo ceļu. Tas likās interesanti, jo bija saskare ar dažādiem mūzikas stilēm, cilvēkiem. Tajā laikā tas bija arī diezgan prestiži – jaunam cilvēkam jau tas ir svarīgi.

Normunds Šnē: Tas laikam sākās kaut kad tiņu gados, kad es Jelgavā mācījies vidusskolā un pamazām iesaistījies mazāk nopietnos pasākumos – tas viss sākās ar estrādes orķestri “Gamma”, kas darbojās Jelgavas kultūras namā, un viņiem bija vajadzīgs skaņu režisors koncertu apskaņošanai. Tas ir ļoti atšķirīgi, ja skatāmies, kā tas ir šodien, – toreiz bija kastīte ar četrām podziņām, jo uz skatuves bija četri mikrofoni, nevis 400, kā mēdz būt mūsdienās.

Mani interesēja mūzikas un tehnoloģijas saistība, bet, protams, galīgi bērnišķīgā līmenī toreiz, taču tas vīruss laikam no turienes sākās. Un visus studijas gadus Jelgavā un pēc tam Mūzikas akadēmijā biju saistīts ar populārās un rokāmūzikas ansambļiem – “Saulē”, “Pērkons”, “Sīpoli”. Tā tas pamazām attīstījās, un tad bija ilgu laiku krietna pauze.

90. gadu beigās sāku interesēties par skaņu režiju, par skaņu ierakstiem. Mūzikas akadēmijā bija iespēja fakultatīvi mācīties pie Jāzepa Kulberga, es tur pāris reizes aizgāju, bet tā viss arī beidzās, lāgā nesācies. Vēl tajā laikā vairākas reizes tikos ar Aleksandru Grižu, kas vadīja Vissavienības skaņu ierakstu nama “Melodija” filiāli Rīgā, viņš neapšaubāmi bija kolosāla, interesanta persona ar milzīgu pieredzi un brīžiem fantastiskām idejām, kas, iespējams, piebēra papildu vitamīnus šim manam vīrusam, lai gan tiešā veidā es nenodarbojos ar to.

Kad galvā bija pietiekama pieredze kā mūziķim un diriģentam, prātā ienāca, ka varbūt varu daudziem cilvēkiem palīdzēt studijā realizēt sapņus un idejas. Tas ļoti dabīgi notika. Gribēju pamēģināt un domāju, ka varbūt nav man ko tur list, bet tiešām ar to aizrāvos. Sākumā nopirku šādu tādu aparatūru, kas beigās izrādījās ļoti laba, un es, protams, to turpinu – naudu te var izgrūst bezgalīgi. Līdz šim brīdim tā tas viss notiek, man vēl joprojām tas interesē, jo katrs

ieraksts ir citāds, un pieredze krājas, un katra diena atšķiras, jo repertuārs ir cits, zāle ir cita un mākslinieki citi, tāpēc vēl joprojām ir ļoti interesanti.

Sanāk, ka pašizpētes procesā, eksperimentējot un rokoties dziļāk, sapratāt arī visādas tehniskas lietas?

NS: Gan, gan, jo, protams, mūsdienās informācija ir pieejama par absolūti jebko, ja jums ir interese, jūs varat atrast pilnībā visu. Ir uzrakstītas vairākas diezgan labas grāmatas par ierakstiem, to nav daudz, tāpēc ir viegli izlasīt un apgūt, bet, protams, šī teorētiskā puse ir viena lieta, jo jūs nevarat vienkārši paņemt bildīti un cerēt, ka tas pats arī skanēs.

Man šķiet, ka pats galvenais ir jūsu smadzenēs panākt kaut kādu priekšstatu par to, ko jūs gribat dzirdēt, un pēc tam visiem iespējamajiem līdzekļiem to meklēt. Protams, mikrofonu novietojums ir ļoti svarīgs, bet vēl ir ļoti daudz lietu, ko darīt, lai tas skaņētu kā nākas.

Visupirms ir mūzika un izpildījums, interpretācija, tie ir divi galvenie aspekti. Bet pēc tam nākamais ir telpas akustika, kādā zālē jūs to darāt, jo tas ir tas, ko pēc tam izlabot ir ļoti grūti vai neiespējami. Tikai pēc tam nāk visi dzelži, mikrofoni un vadi, visa tehniskā puse. Galvenais ir tā māksla un emocija, ko mēģinām notvert.

Bet es esmu dzirdējis nenormāli daudz ierakstu gan savā tiešajā darbā, klausoties jaunu mūziku, gan arī interesējoties, kāpēc kaut kas labi skan, kur ir tas noslēpums. Daudz ko var arī pats izdomāt, saliekot kopā teoriju, ko var izlasīt grāmatās un atrast tīmeklī, visādas interesantas bildītes, forumus, kur var atrast meistarus, kas par baltu velti gatavi dalīties zināšanās.

Faktiski šī nav raķešu zinātne, tas nav tik sarežģīti, bet ir svarīga iekšējā skaņas priekšstata sajūta, tas modelis, ko jūs gribat panākt, un, protams, ausis, lai varat adekvāti reaģēt.

Kas, jūsu prātā, ir skaņu režisora galvenais uzdevums? Kāds ir viņa iespējama piesūcesums un kādas iespējas vispār ir viņa arsenālā?

NS: Palīdzēt mūziķim ieraksta laikā sasniegt maksimāli labāko rezultātu, kāds ir iespējams. Netraucēt. Savu viedokli izklāstīt ļoti uzmanīgi, mēģināt sastrādāties, atrast kopīgu valodu, lai mēs vienoti ietu uz mērķi. Jāmēģina saprast mūziķi – ko viņš grib, kāds ir viņa stils, kāda ir viņa personība kā cilvēkam. Katrs cilvēks ir atšķirīgs, katram nepieciešama sava pieeja – kādam der, ja pasaka stingrāk, kādam tā nedrīkst, jo cilvēks var aizvērties, un tad ir vēl sliktāk. Galvenā misija ir pārnest akustisko skaņējumu uz vēlāk atskaņojamu formātu, maksimāli saglabājot akustiskās skaņas burvību, pie sliktiem akustiskiem apstākļiem to pat uzlabojot.

Praksei ir ļoti liela nozīme, jo iemācīt skaņu režiju īsti nav iespējams. Tāpat kā dzejniekus – viņus var mācīt, bet iemācīt rakstīt dzeju nevar. Varbūt nav līdzvērtīgs salīdzinājums, bet radošam darbam tā ir. Lai cilvēks spētu darīt šo darbu, ir jābūt daudzām svarīgām īpašībām, ko nevar iemācīt, piemēram saskarsme, komunikācija ar cilvēkiem. Spēja sastrādāties, saprast otru. Ja ir labs kontakts, tas ir pamats, lai mūziķis atvērtos un jūs kopā varētu sasniegt labu rezultātu. Ja tā nav... Kaut ko jau var ierakstīt, kāds varbūt neko sliktu nepamanīs, bet māksliniekam nav īsta prieka.

NS: Man šķiet, ka pats svarīgākais, lai mans darbs un mana ideja nenonāk pretrunā ar mūziku – tas ir pats svarīgākais plānošanas periodam, izvēloties ieraksta telpu, jo diez vai mēs Arvo Pertu varētu ierakstīt Spīķeru koncertzālē vai stīgu kvartetu dziesmusvētku estrādē. Tas ir pats galvenais – atrast piemērotu vietu, kur akustika palīdz uzziedēt un atvērties šim skaņdarbam.

Protams, Latvijā mēs neesam pārāk izlutināti ar labi skanošu akustisku telpu klāstu. Vislabākā vieta simfoniskajai mūzikai ir GORS, mums ir lieliskas baznīcas ērgelēm, korim. Citur ar orķestriem ir ļoti grūti, jo Lielā gilde ir ļoti maza, Cēsis neliela zāle, katrai savas problēmas, bet šis ir ļoti svarīgi.

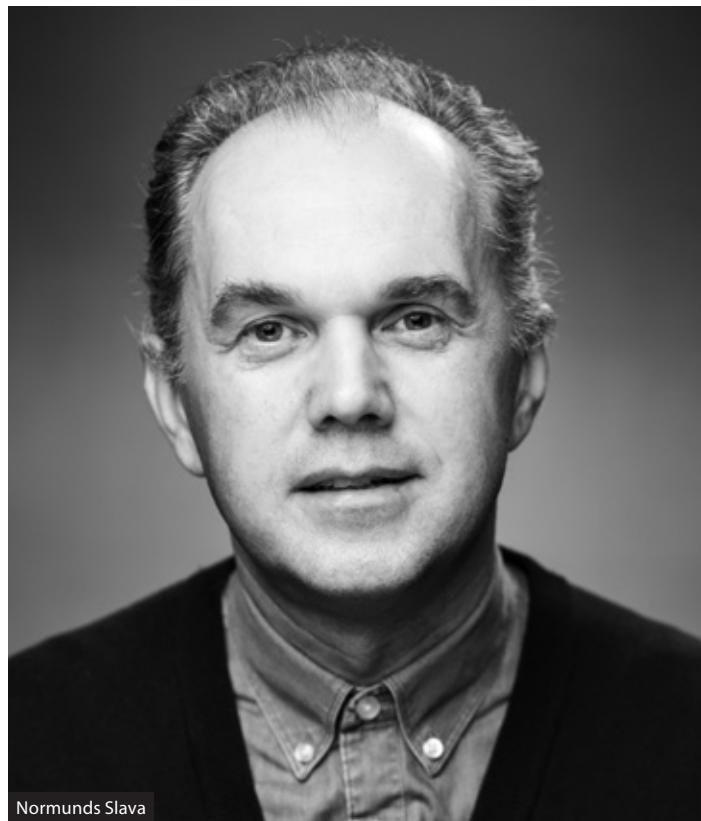
Otra svarīgā lieta šajā darbā ir maksimāli atbalstīt izpildītāju, tas ir mans producenta pamatzdevums – nejaukties viņa interpretācijā, bet saprast, ko viņš grib darīt, un palīdzēt. Tas ne vienmēr ir

vienkārši, tīri psiholoģiski un arī radoši tas prasa elastību, iejūtību, pacietību, vēsu prātu, humora izjūtu, kas ir neatsverams palīgs.

Ir ļoti viegli savilkt notis mīnusiņus un teikt – tas jums nesanāk, tas ir garām! Tā grūtākā lieta ir radīt gaisotni, kurā šie mīnusiņi pārvēršas par plusiem, kad viss ir labi un kārtībā. Domāju, radīt mūziķim šo komforta sajūtu ir pats galvenais uzdevums, jo pats esmu spēlējis daudzus ierakstus, diriģējis, un es jums varu pateikt – neviens cilvēks studijā nejūtas komfortabli no pirmās minūtes. Ir jātiek no tā nost. Pajet kaut kāds laiks, iekams mēs varam atbrīvoties un sākas normāls muzicēšanas process, jo apziņa, ka tas ir faktiski vienīgais, kas paliks no mūsu gaistošās mākslas, kaut kādā veidā bloķē mūs.

VK: Viss atkarīgs no tā, kas tiek ieskaņots. Reizēm kaut kas ir jāietekmē, reizēm jāpastāv malā. Jāsaprot, ka dažbrīd visam vienkārši jāļauj plūst. Tā ir galvenā saprašana – kurā brīdī pielikt roku, kurā paklusēt. Ja ieraksti filmu vai seriālu, svarīgi, lai aktieriem visi mikrofoni būtu kārtībā un pareizi. Ja tā nav, tad skaņu režisoram jāiejaucas. Bet mūzikā ne vienmēr tas jādara – dažbrīd var defektu pārvērst par efektu, un jo īpaši nevajag iejaukties džeza mūzikā, improvizācijās.

Vai, pašam esot mūziķim, dažbrīd negribas dot padomus māksliniekiem, kas veic ierakstu? Varbūt labāk no tā distancēties?



Normunds Slava

NS: Nē, tas ir viens no skaņu režisora uzdevumiem. Bet ar to jābūt ļoti uzmanīgam, jo tu nedrīkst neko lauzt. Jāsaprot, vai tas konkrētajam cilvēkam derēs. Tas ir ļoti būtiski. Man ir bijis tā, ka kaut ko pasaku, cilvēks mēģina izpildīt, bet es jūtu, ka tas ir mākslīgi, nav priekš viņa, un tad tam nav jēgas. Bet ir arī mūziķi, kas grib, lai skaņu režisors vairāk vada ieraksta procesu, ir priecīgi, ja tu pasaki ko tādu, ko viņš pats nav pamanījis.

NS: Producēšana ir cilvēkresursus patērējošs process, koncentrēšanās limenis ir salīdzināms ar orķestra diriģēšanu, varbūt reizēm pat vairāk. Protams, cilvēki ir dažādi, bet man vēl nekad nav bijis tā, ka mana mūziķa pieredze man traucētu. Es, protams, ar to neuzbāžos, jo vienmēr cenšos sajūst, cik daudz es kaut kādu savu domu varu pievienot tam visam, vai tas palīdzēs vai tieši otrādi – cilvēkam radīs kaut kādu negatīvu sajūtu. Taču ir kaut kādi brīži ierakstu procesā, kad vai nu nogurums, vai ir kāda epizode, kas vairākas reizes jāatkārto, un tad varbūt es varu nākt ar kādu piedāvājumu, kā no šī strupceļa tikt ārā, un man ir prieks, ja tas izdodas, jo mūsu mērķis

ir viens – aiziet mājas ar sajūtu, ka mums cietajā diskā ir viss, kas vajadzīgs, un atliek tikai rediģējot to labi salikt kopā.

VK: Skaņu režisoram noteikti jābūt mūziķim, vismaz kādreiz bijušam. Ar mūziķiem ir jāspēj runāt viņu valodā. Jāprot lasīt partitūru, arī ļoti sarežģītu. Jāprot ātri pieņemt lēmumu, jo simt cilvēku simfoniskā orķestra ierakstā negaidīs. Jābūt psihologam, jāsaprot, ko teikt skaļi visam orķestrim, ko tikai diriģentam, solistiem. Jābūt diezgan fleksiblām. Bet ar savu viedokli par muzikālām interpretācijas lietām uzmākties ne vienmēr vajag.

Viena lieta ir pats ieraksta process, bet pēc tam sākas otrais darba cēliens, kad tieši skaņu režisors ar mūsdienu tehnoloģiju palīdzību var ietekmēt ļoti, ļoti daudz.



Normunds Šnē

NS: Laikam jau nevienam nav noslēpums, ka mūsdienās ieraksta galversijas tiek veidotas pēc ierakstīšanas procesa, jo reizēm tiek ierakstīti tiešām ļoti daudzi varianti, bet reizēm arī nē, tas var būt ļoti dažādi, un pēc tam ir tā saucamās pēcprodukcijas apstrādes – rediģēšana, miksēšana, kur izveidojas galarezultāts. Viss atkarīgs no tā, cik uzmanīgi tu esi strādājis ieskaņojuma laikā, jo ir lietas, kas pēc tam vairs nav maināmas. Tāpēc brīdis, kad notiek ieraksta veikšana, ir pats, pats svarīgākais, tas prasa maksimālu koncentrēšanos un bezkompromisu pieeju.

Pēc tam mēs mēģinām labākos variantus savienot kopā, cenšoties izveidot pēc iespējas nemanāmu, tādu kompaktu, vienotu līniju skaņdarbā, vienu ideju, lai neviens nenojaustu, ka stingri ņemot, mazliet notiek šmaukšanās vai, kā mana sieva to sauc, muzikālās bilžu mīklas likšana. (*smejas*) Bet, protams, tā ir iespēja izvēlēties tiešām vislabākās versijas dažādām varbūt piņķerīgām, neērtām epizodēm, kuras orķestrim vai solistam nav tik viegli nospēlēt, un censties radīt ideālo atskaņojumu. Tas, protams, pēc tam jāpārrunā ar māksliniekiem, tāpēc reizēm notiek failu sūtīšana šurpu turpu, dažādu viedokļu apmaiņa, tas turpinās diezgan ilgi – ja ir iesaistīts diriģents un vairāki solisti, viedokļi reizēm ir diezgan pretrunīgi, tad notiek diskusija, un šādos gadījumos nekad nepalīdz steiga, ir vajadzīgs laiks, lai tas mazliet nogulstas un saliekas pa plauktiņiem.

Tad, kad ir salikti šie foršie varianti, seko nākamais posms, kas ir miksēšana, balansa izveidošana, akustika, dažādas nianšes. Jo ļoti bieži, tas nav noslēpums, mūs neapmierina dabiskā akustika, kas ir telpā, mums nākas izmantot mākslīgo reverberāciju, šodien tādi aparāti pieejami, principā tie ir labāki par telpām, tādas telpas dzīvē neeksistē, kādas tur var izveidot. Man viena tāda kaste pieder, un tas ir kaut kas fenomenāls, jo neviens nevar noteikt, ka akustiskā vide izveidota mākslīgi, visi saka, ka tas ir kaut kas fantastisks.

Tad vēl nākamais posms ir visādu nevēlamu blakustrokšņu izņemšana, jo, piemēram, Lielajā gildē var dzirdēt, ka turpat uz ielas krogā kāds spēlē, tad atbrauc rokeris ar motociklu vai no rīta atved un aizved tukšo taru no tā, kas tur Vecrīgā izdzerts. Tas sevišķi svarīgi, ierakstot tādu mūziku kā, piemēram, Pētera Vaska darbi, kas ir uz klusuma robežas, visi šie blakustrokšņi kristu klausītājiem uz nerviem, tāpēc pēc tam mēs to visu mēģinām aizvērt, jo skaņas digitāla apstrāde dod iespēju darīt tiešām brīnumus. Tas ir ļoti laikietilpīgi, bet rezultāts ir tiešām tā vērts. Tad mēs to visu sapakojam vienā kopīgā failā un sūtām uz rūpnīcu ražot.

VK: Ir mūziķi, kas paši labi orientējas šajās visā, tāpēc saprot, ja kaut ko vajag izgriezt vai mainīt. Parasti jau ieskaņojuma laikā vienojamies, ko un kā darīsim, jo pēc ieraksta bieži vien ir simt un vairāk variantu, no kuriem izvēlēties ir ļoti grūti. Protams, arī montāžā parādās detaļas, ko iepriekš varbūt nepamanījām.

NS: Ja nav simfoniskais orķestris, tad ir vienkāršāk – jau ieraksta laikā mūziķi paklausās, mēs vienojamies par variantiem, ar kuriem strādāšu. Ar orķestri ir sarežģītāk, orķestra mūziķi negaida, kamēr diriģents nāks klausīties kaut ko, un man atbildība ir daudz lielāka, lai nekas netiktu palaists garām, viss tiktu precīzi ierakstīts.

Ierakstu process tāda nedaudz mānīšanās tomēr sanāk, jo no daudziem variantiem tiek izveidots viens ideālais, kāds dabā nemaz nav eksistējis. Cilvēki koncertā, šķiet, nekad nedzirdēs tik tehniski perfektu variantu, kā tas iespējams ierakstā.

NS: Jā, ieraksts nu jau ir tik tālu aizgājis, ka faktiski koncertos diez vai ir iespējams dzirdēt tādu kvalitāti un tik augstu izpildījuma līmeni, kā tas ir ierakstos. Šī brīža ieraksta standarts ir tik augsts, ka principā tur nevar būt nekādu kļūdu, neprecizitāšu. Ja kaut kas ir atstāts, tas tas nozīmē, ka vai nu nav bijis laika, vai izpildītājs to tiešām nav varējis izpildīt, vai producents ir neļēģis un nav varējis to izmainīt, jo skaņas apstrādes datori ir visaugstākajā līmenī un tehnoloģiski ļauj mums to visu izdarīt.

Jautājums, vai šādā veidā no ieraksta netiek izredīgēta arī visa dzīvība un visas emocijas? Tāpat kā diriģējot orķestri, šeit jāiziet cauri vairākiem posmiem. Savas skaņu ieraksta producenta darbības sākumā uzskatīju, ka mans mērķis ir panākt pilnīgu perfekciju, dienām un naktīm sēdēt pie vienas nots, bet nu esmu nonācis līdz atziņai, ka daudz svarīgāk ir saglabāt mūzikas garu un emocionālo atdevi. Man šķiet, ka tas ir pats, pats galvenais, un var pieļaut kaut kādu mazu neprecizitāti vai kaut kādu troksni, bet, ja jūs likvidējat mūzikas dzīvīgumu un izpildītāja personību, tad nav vērts vispār veidot ierakstu, tērēt lielu naudu un izdot disku, jo tas nevienam nebūs vajadzīgs. Izpildītāja, mūzikas un gara vislabākajā nozīmē klātbūtne – tas ir tas, kāpēc ir vērts nodarboties ar ierakstiem. Tas, ka tehnoloģija atļauj, nenožīmē, ka to visu vajag izmantot, jo tehnoloģija ļauj arī uzspriecināt pasauli. Bet šajā gadījumā mums ļoti uzmanīgi jāizmanto tās iespējas, ko sniedz dators un skaņas apstrāde, lai mēs neizmainātu cilvēcisko, kas ir mūzikas pamats, lai to nepārvērstu par digitālu produktu.

Jā, jo dators jau var arī nospēlēt šo skaņdarbu.

NS: Jā, precīzi, tāpēc ir jautājums, kāpēc vispār to darīt. Bet tieši šī emocionālā, cilvēciskā siltuma klātbūtne ir tas, ko obligāti jācenšas saglabāt.

NS: Jā, iespējams, tā ir šmaukšanās, bet jautājums, kas vienmēr ierakstos tiek apspriests, – vai nepazūd muzikālā doma un dzīvība? Tas nāk ar pieredzi. Ja mūziķis pirmo reizi atnāk uz ierakstu, viņš, protams, ir uztraucies un grib nospēlēt visu tehniski precīzi. Protams, ka gribas abas lietas – nospēlēt tehniski precīzi, nepazaudējot muzikālo domu. Ir bijuši visādi gadījumi, arī tādi, kur rakstīts pa divām, trim taktīm, tad līmēts kopā. Ieraksts tad ir sliktāks no tā viedokļa, ka tu vienmēr dzirdēsi kļūdu, ja tāda būs. Saprotu mūziķus, kas negrib atstāt nevienu netīru noti, jo ieraksts, kāds tas beigās būs, tieši tāds arī tiks atskaņots desmitiem un simtiem reižu. Ja ir kļūda, tā būs nepareiza simt reižu.

VK: Jā, reizēm tiešām ir jautājums, kāds tad īsti ir ieraksta mērķis... Bet klasiskajā mūzikā, īpaši orķestrī, būs ļoti grūti izmainīt



Varis Kurmiņš

intonāciju, jo ir mikrofonu signālu pārklāšanās – ja mainīšu intonāciju obojai, tā izmainīsies visam. Popmūzikā gan to dara bieži. Tempu gan mēdz mainīt arī klasiskās mūzikas ierakstos – varbūt pārāk lēni iespēlēts, varbūt mūziķi ieraksta beigās jau ir nedaudz noguruši.

Jā, tā it kā ir mānīšanās. Bet, ja mēs aiziesim uz mākslas muzeju un paskatīsimies uz Purvīti no attāluma, mums tas liksies ļoti skaisti, savukārt, pieejot tuvāk, redzēsim tikai atsevišķus triepienus. Te ir kaut kas līdzīgs.

Varbūt tad vajadzētu izdot vairāk koncertierakstu, kur tikai ar nelielu skaņas pēcapstrādi, atbrīvojoties no nevēlamiem blakustrokšņiem un līdzsvarojoit balansu, iespējams saglabāt mūzikas dzīvību, patiesumu?

VK: Parastam klausītājam ieraksts pavērs ko jaunu. Diezin vai, klausoties simfonisko orķestri koncertā, klausītājs *tutti* vietā dzird arfu. Bet ierakstā, ja mēs arfai pieliekam mikrofonu, tā ir dzirdama. Līdz ar to mūzika iegūst ko tādu, kas koncertsituācijā nav pamatnāms un dzirdams.

NŠ: Jā, tur ir vairāki aspekti. Daudziem tiešām pasaulslaveniem mūziķiem ir problēma ieiet studijā, kur neviens viņus neklausās, un spēlēt, atklāt savu ieceri kaut kam, kā tur tajā brīdī nav, spēlēt bez adresāta. Producenti aiz stikla bieži vien ir vienīgais klausītājs. Zinu, ka čelliste Natālija Gūtmane aicināja savus studentus uz ierakstu sesijām, lai viņa būtu publika un kontakts, un viņai, iespējams, ir pilnīga taisnība.

Koncertierakstu izdošanu vienā ziņā diktē finansiālie apsvērumi – ASV, manuprāt, ierakstu sesiju veidā vispār neko neraksta, jo tas ir ārpātīgi dārgi, it īpaši simfoniskajam orķestrim, nemaz nerunājot par operu. Eiropā vēl ir saglabājušās studiju sesijas, kur mierīgā garā var atkārtot, domāt, strādāt. Koncertierakstiem neapšaubāmi ir savs šarms, jo tur izdodas noķert un saglabāt mūzikas nervu, elektrību.

NS: Kas atšķir ierakstu no koncerta – ierakstā vienmēr var paklausīties, kā konkrētā vieta tika nospēlēta, bet koncertā tas nav iespējams, tāpēc par to nav jāuztraucas, pat ja kaut kas nedaudz nav izdevies precīzi. Ierakstā ir grūtāk sasniegt koncerta pirmreizējo burvību, īpaši tāpēc, ka mūziķis mēģina koncentrēties uz tehnisko precizitāti. Tāpēc ļoti daudzi uzskata, ka koncertieraksti ir muzikālā ziņā daudz vērtīgāki. Pat ar visām tehniskajām neprecizitātēm, kas tur mēdz būt.

Vai redzat, ka nozarē ir kādas problēmas?

VK: Mainās ierakstu industrija kā tāda, bieži vien tiek ierakstīti atsevišķi skaņdarbi, un nav skaidrs, kādam mērķim mēs to rakstām. Mēdz būt tā, ka ieraksts tiek uztaisīts, iziet mums no rokām, un mēs nezinām, kas ar to tālāk notiek. Ieraksti nonāk pie citiem cilvēkiem, kas ne vienmēr saprot, kas tur bijis domāts, līdz ar to rezultāts ne vienmēr ir labs. Tas ir aktuāli, ja runājam par televīziju.

NS: Tehniskās iespējas mūsdiānos ir tādas, ka var izdarīt jebko – samontēt, labot intonāciju, tempu. No vienas puses, tas ir labi, no otras – slikti, jo mūziķis, to zinot, dažreiz nav tik labi sagatavojies, viņš paļaujas uz tehniku, kas visu salabos. Bet tā nav īsti skaņu režijas problēma, tā vairāk ir mūziķu problēma. (*smejas*)

Problēma varbūt arī tāda – ja tu sāc mācīties šo profesiju uzreiz pēc vidusskolas un tev nav muzikālās izglītības kā pamatizglītības, tad tu nemaz nezini, kas skaņu režija īsti ir. Ideāli būtu, ja pašam būtu muzikāla izglītība. Ja tev kā skaņu režisoram jāstrādā ar pieredzējušu mūziķi, kam ir maģistra grāds un kas visu mūžu mācījies mūziku, – ko tu tur vispār vari dzirdēt? Kā viņš var ticēt tam, ko tu saki par interpretāciju? Tev nav tiesību par to īsti runāt.

Ir variants, ka tu esi mūziķis un kādā brīdī aizej uz skaņu režiju – tādu gadījumu nav daudz, bet tādi ir. Vēl ir variants to darīt paralēli. Ja tu strādā ar orķestri, tev pašam kādu reizi būtu jāpasež orķestrī, lai zinātu, kā jūtas mūziķis, ar kuru tu strādā. Tev jāzina tā drēbe arī no otras puses. Tad uzticība pret tevi būs lielāka, mūziķis zinās, ka tu saproti. Bet atnākt pēc vidusskolas un vadīt ierakstu procesu kā skaņu režisoram ir diezgan grūti.

Latvijā arī nav daudz iespēju, kur strādāt, ja gribi nodarboties ar klasisko mūziku.

NŠ: Problēma savā ziņā ir speciālistu pārprodukcija. Es nerunāju par Latviju, bet pasaulē ir ļoti daudz speciālistu, viņi nevar sevi realizēt. Ir augstskolas, kas sagatavo daudz speciālistu, bet cik gan daudz mūsdienās ir vajadzīgi, piemēram, klasiskās, akustiskās mūzikas ierakstu producenti? Tas mērogs sen vairs nav tāds kā kompaktdisku iznākšanas ziedu laikos vai stereo ēras sākumā. Tad notika tādi ieraksti, par kādiem mēs šodien pat nevaram sapņot.

Problēma arī tā, ka ir aizvien mazāk naudas un laika. Ir ļoti grūti panākt situāciju, kad iespējams mierīgs, līdzsvarots darbs, kur nav jāskatās pulkstenī.

Vēl viena lieta ir skaņu režisoru sagatavotība un kvalifikācija. Strādājot Mūzikas akadēmijā, centos pateikt jaunajiem cilvēkiem, cik daudz šis darbs prasa no mums pašiem – cik daudz jāzina mūzika, kādām jābūt zināšanām, cik daudz jā klausās! Ka jābūt pieredzei un gatavībai palīdzēt māksliniekiem. To ne visi saprata, un tas droši vien arī noteiks to, vai viņi varēs nākotnē darīt šo darbu vai nē.

Ticu, ka jaunībā droši vien ir grūti ielīst otra ādā, mēģināt saprast, ko otrs vēlas, jo jaunībā mēs visi vēlamies apliecināt paši sevi, savu ego. Tāpēc man šķiet, ka šai profesijai nepieciešams zināms briedums, lai paša ego neizvirzās priekšplānā. Profesionālistu un augstās prasības jāspēj savienot ar ārkārtīgi humānu, cilvēcisku un ļoti, ļoti pozitīvu attieksmi.

Skaņu režisors – tas ir māksliniecisks vai tehnisks cilvēks?

VK: Gan, gan. Ir kino skaņas veidotāji, apskaņotāji, ierakstu veidotāji. To pašu sportu ir ļoti grūti apskaņot, ja paskatāmies olimpiskās spēles, kur ir ledū iekausēti mikrofoni, speciāli mikrofoni slēpotājiem, bobslejam utt. Tur ir daudz nianšu. Ļoti grūti ir rakstīt dabas trokšņus, piemēram, reklāmām. Tā ir vesela pasaule. Tas mēdz būt pat grūtāk par simfoniskā orķestra ierakstīšanu.

NS: Mums ir problēma ar dalījumu – skaņu režisors (producents) un skaņu inženieris. Latvijā vienam cilvēkam bieži vien nākas apvienot abas šīs lomas, tāpēc sanāk būt gan radošam, gan tehniskam. Tomēr aizvien biežāk mēģina atdalīt šīs jomas, īpaši lielos projektos. Līdz ar to skaņu režisors ir vairāk radošs, māksliniecisks darbs.

NŠ: Visu tehnisko pusi var iemācīties ļoti īsā laikā. Ja jūs neesat ar īpašu uztveri un esat draugos ar datoru, pa pusgadu principā varēsiet iemācīties visu tehnisko minimumu. Bet, ja jūs neesat mākslinieks, iemācīties būt par mākslinieku būs ļoti grūti. Ja neesat mūziķis, tekoši nelasāt partitūru, ja ir problēmas ar iekšējo dzirdi, tas būs ļoti grūti. Es teiktu, ka ierakstu producēšana ir 90 procenti mākslas un 10 procenti tehnikas.



Jenss Šinemanis

Jenss ŠINEMANIS*:

Skaņu režisora galvenais uzdevums ir to, ko mākslinieki dara uz skatuves, pārnest uz citu platformu, citu mediju. Kad cilvēki atnāk uz koncertu, viņi ne tikai klausās, bet arī skatās.

Klausoties audioierakstu, liela daļa no koncertā saņemtas informācijas nav pieejama, ir tikai skaņa, kam jāsniedz tās pašas emocijas, dramaturģiskā arhitektūra, ko mākslinieki snieguši ierakstu studijā. Tāpēc ierakstam jānodod tāds iespaids, it kā jūs būtu bijuši klāt tā tapšanas brīdī.

Ideālā gadījumā tas nav sarežģīti, jo mēs strādājam kopā ar mākslinieku, nevis pret viņu. Mūsdienu tehnoloģijas un iespēja ierakstīt vienu un to pašu atkal un atkal ir iespēja sasniegt izcilāko rezultātu, atrast vispiemērotāko dinamisko risinājumu, tempu u. tml. Var ierakstīt, kopā paklausīties, analizēt, atkal ierakstīt, klausīties, vai tas, kas atskan, atbilst tam, ko vēlaties paust. Ja neatbilst, kopīgi meklēsim risinājumu.

Ideālā gadījumā ieraksta procesa galarezultāts, kaut arī ir montēts un rediģēts, reprezentē mākslinieka ideju, skatījumu. Koncertā turpreti ir dažādi blakusapstākļi, kas var pašā pēdējā brīdī ietekmēt atskaņojumu – traucējoši trokšņi publikā, neērta koncertzāle, problēmas ar akustiku. Koncerts ir unikāls apstākļu kopums, kas var realizēties tikai vienā konkrētā brīdī. Daži mākslinieki tieši to arī meklē, bet daudzi, ierodoties ierakstu studijā, ir laimīgi beidzot tikt vaļā no visiem traucējošajiem apstākļiem, lai paši saprastu, kas tad ir tas vēstījums, ko viņi ar mūziku vēlas nodot.

Veicot ierakstu, esmu galvenais kritiķis tam, ko dzirdu. Man ir jāizsaka savs viedoklis, jākomentē, lai mēs beigu beigās nonāktu pie iespējami labākā variantā. Bet ir svarīgi to veikt psiholoģiski pareizi – motivēt, nevis aizvērt mākslinieku. Ja māksliniekam būs sajūta, ka nekas no tā, ko viņš dara, nav labi un pareizi, ieraksts izgāzīsies.

Ļoti svarīgi, kādu gaisotni skaņu režisors rada. Ideālā gadījumā mākslinieks aizmirst, ka atrodas ieraksta procesā un ka ir ierobežots laiks un finansiāli līdzekļi. Viņš atbrīvojas, lai sniegtu labāko, ko spēj. Domāju, ka skaņu režisoram tās ir ne tikai konkrētas rakstura īpašības, bet arī sava veida talants. Jābūt lielai abpusējai uzticībai. Tas ir privāts un personisks process, tāpēc lielākoties notiek bez publikas.

Skaņu režisoram jāpārzina partitūra, mūzika, citādi viņš nevar labi veikt savu darbu. Viņš nebūs noderīgs ierakstā. Jūs taču nedotu labot savu datoru cilvēkam, kurš nekad nav darījis neko saistībā ar datoriem. Tomēr tas nenozīmē, ka skaņu režisoram obligāti jābūt ar oficiālu muzikālo izglītību, grādu, viņš var darīt savu darbu arī tad, ja apguvis mūziku pats, padziļināti interesējies par to. Svarīgākais ir tas, lai viņš saprastu, par ko runā un visus apstākļus, kas veido labu ierakstu un izpildījumu. Ir jābūt lielai klausīšanās pieredzei – jāklausās daudz, dažādi sastāvi, lai varētu dot padomu par, piemēram, pareizu balansu.

Lielākoties jebkura skola var iemācīt tikai pamatus. Skaņu režija nav nekas tāds, ko var iemācīties, lasot grāmatas. Šī profesija ir drīzāk tāda kā amatniecība – prasme, ko tu attīsti, praktizējot vēl un vēl. Jāattīsta klausīšanās, analīzes spējas, jāmēģina pieņemt lēmumus, balstoties tajā, ko dzirdi.

Katra ieraksta vieta ir citāda, tāpēc nav vienas receptes, kā izveidot labu ierakstu. Ir akustikas pamatprincipi, ko var visai ātri saprast un iemācīties, bet tas uzreiz nenovedīs pie rezultāta. Ir jāiegūst liela praktiska pieredze. To teicu arī studentiem, kad devos prom no JVLMA, – diemžēl nav tāda profesora, kas jums visu iemācīs. Vērtīgākais laiks ir nevis lekcijās ar profesoru, bet laiks starp lekcijām, kur studenti paši praktizējas, domā, analizē, saprot, ko vēl vēlas noskaidrot.

Kā ierakstu režisors parasti mēģinu strādāt komandā kopā ar skaņu inženieri un dažreiz pat inženiera asistentu, ja tas nepieciešams. Domāju, ka tas ir labs modelis, jo četras ausis var sadzirdēt daudz vairāk un labāk, nekā divas. Daudzviet pasaulē pie ierakstiem strādā komanda, lai arī ne tik liela kā kādreiz, jo visiem jācinās par budžetu. Protams, ir jautājums, vai, ierakstot, piemēram, Bēthovena klavieresonātes, būtu nepieciešams četras dienas algot skaņu inženieri, kura galvenais uzdevums ir pirmajā dienā uzlikt klavierēm mikrofonu. Mana atbilde – ja viņš visas četras dienas klausās, dod padomus, komentē, tad viņam ir jābūt klāt. Taču, ja viņš uzskata, ka, uzliekot mikrofonus, viņa darbs ir padarīts, tad viņš tiešām var iet mājās.

Ierakstu process nekļūst lētāks, ir arvien mazāk līdzekļu, ko veltīt ierakstiem. Nav viegli saglabāt augstu ierakstu kvalitāti. Protams, vēl joprojām ir lieli skaņu ierakstu nami, kur tu vari atļauties pievērst uzmanību vissīkākajām detaļām, bet tādu kļūst aizvien mazāk. Situācija šajā ziņā kopš 2000. gada ir pasliktinājusies, jo pirms tam ierakstu industrija tiešām bija ļoti pelnoša. Tagad, kad internets ir katrā mājā un katram kabatā, situācija ir citāda. 🌐

* Jenss Šinemanis (*Schünemann*) ir skaņu ierakstu producents un skaņu režisors. Studējis Berlīnē un Parīzē. Kopš 1994. gada skaņu ierakstu meistars brīvmākslinieks. Strādājis ierakstu namiem *Deutsche Grammophon*, *Sony*, *Warner*, *EMI* u. d. c. Skaņojis TV un tiešsaistes pasākumus, ierakstījis DVD. Kopumā kā skaņu ieraksta producents strādājis pie 250 CD. Saņēmis balvas: *Grammy*, *Gramophone*, *Edison Klassiek*, *Midem*, *ICMA*, *Echo Klassik*, *Diapason d'Or*, *Excellence*, *Supersonic*, Vācu skaņu ierakstu kritiķi balvu u. d. c. Strādājis ar Zubinu Mehtu, Danielu Bärenboimu, Andri Nelsonu, Dmitriju Kitajenko, Mirgu Gražinīti-Tilu, Saimonu Retlu, Kurtu Mazūru, Martu Argeriču, Lanu Lanu, Lisu Batiašvili, Kristiānu Teclafu, Tabeu Cimmermani, Londonas SO, Vācu SO, Berlīnes Valsts operas SO, Cīrihes operas SO, *Orchestre de Paris*, u. d. c.

Anete Ašmane

Jaunie spēki skaņu režijā

Jauni, daudzpusīgi, radoši, profesionāli, augsti kvalificēti, elastīgi, uzņēmīgi, aizrautīgi – tā var raksturot skaņu režisoru jauno paaudzi, kas sevi jau pierādījusi un turpina to darīt kā vietējā, tā starptautiskā mērogā. Mācījušies šeit un citur, apguvuši plašo skaņu režisora amata instrumentu klāstu un izpausmes iespējas, katrs izvēlējies vai nejaušības kārtā nonācis sev vistuvākajā žanrā. Kāds vēl tikai meklē īsto ceļu, mēģinot izvēlēties no plašā piedāvājuma klāsta. Ikdienā Latvijas koncertdzīvē un ierakstu procesā redzam Agnesi STREĻČU, Paulu Dāvi MEGI un Krišu VEISMANI, ārvalstīs patlaban mācās un strādā Ausma LĀCE, Lilīta DUNSKA, Andrejs ZARENKOVs un Kristaps Andris AUSTERS. Pienācis laiks iepazīties.

KĀPĒC SKAŅU REŽIJA?

Kā jaunam cilvēkam ienāk prātā studēt skaņu režiju? Katrs līdz šādas profesijas izvēlei nonācis pa savam, tomēr vienojošais, protams, ir mīlestība pret mūziku.

“Pirmais skaņu režisors, ar kuru iepazinās, bija Pāvels Mališkins, kurš toreiz, 2008. gadā, strādāja Mihaila Čehova Rīgas Krievu teātrī par skaņu režisoru muzikālajās izrādēs, kādu tur ir daudz. Es redēju viņu darbā pie pulsts, man tas likās ļoti svarīgi un atbildīgi. Kaut gan līdz galam nesapratu, ar ko Pāvels tur nodarbojas, man viņš likās kā galvenais un neaizvietojamākais cilvēks šajā pasākumā. Man bija 21 gads, tas bija laiks, kad nezināju, ar ko īsti gribu nodarboties, bet noteikti zināju, ka saistīt dzīvi ar mūziku man būtu liela veiksmē. Tajā pašā laikā teātra klubs “Austrumu robeža” meklēja cilvēku, kurš pildītu skaņu režisora, apgaismotāja, skatuves tehniķa pienākumus. Izlaižot garu stāstu par to, kā uzzināju par šo vakanci, es pieteicos un mani pieņēma. Tomēr ilgi tur nenoturējos, jo pēc nedēļas totāli izgāzos Ievas Akurateles, Ilzes Gruntes un Raimondas Vazdikas



Andrejs ZARENKOVs

Skaņu režisors Drēzdenes Mūziklu un operetes teātrī. Piedalās dažādos ierakstos gan kā skaņu inženieris, gan kā producers.

“Mana kaislība vienmēr bijusi klasiskā mūzika, tāpēc cenšos piedalīties ierakstu projektos, cik vien iespējams. Neteikšu, ka sanāk ļoti daudz, jo šis tirgus ir ļoti noslogots ar ierakstu producentiem un inženieriem, bet, kad ir piedāvājumi, vienmēr ar prieku tos pieņemu. Pašlaik strādāju pie Mendelszona-Bartoldi Trešās simfonijas “Minsteres filharmoniku” koncertizpildījumā. Bet arī teātrī, kur tagad strādāju, mēs bieži veicam ierakstus. Mūziklos jāapskaņo orķestris, bends, solisti un kori, tāpēc esam pāros, katrs pie savas pulsts – viens miksē orķestri un bendu, otrs – balsis. Operetēs visbiežāk apskaņojam tikai balsis.”

muzikālajā izrādē, jo ne par skaņu, ne par tehniku nebija ne mazākās nojausmas, un mani izmeta ārā. Pāris mēnešus vēlāk uzzināju, ka Rīgas Ebreju kopiena meklē cilvēku, kurš varētu kopienas koncertzālē strādāt par skaņu režisoru, gaismotāju u. tml., mani tur pieņēma, bet šoreiz ļoti palīdzēja toreizējais Mihaila Čehova teātra skaņu nodaļas vadītājs Aleksejs Mitričevs, kurš kļuva par manu pirmo mentoru. Strādājot tur, izlēmu, ka vēlos nodarboties ar skaņu režiju, un sāku domāt par studijām Dānijā, bet, kamēr mācījos daļu valodu, uzzināju, ka arī mūsu Mūzikas akadēmijā varēs studēt skaņu režiju,” par savu pirmo pieredzi stāsta Andrejs.

Vairāki atzīst, ka skaņu režija uzrunājusi, jo, kaut arī mūzika sirdij ļoti tuva, nav bijis vēlmes publiski uzstāties.

“Daudzus gadus mācījos klavierspēli pie Māra Švinkas, un mūsu nodarbības bieži vien neaprobežojās tikai ar spēlēšanu, daudz par mūziku uzzināju no skolotāja stāstiem un anekdotēm iz dzīves. Bieži vien tika pieminētas ierakstu sesijas, jo viņš strā-

dāja Latvijas Radio par skaņu režisoru, un šie stāsti mani ārkārtīgi ieinteresēja. Uzreiz pēc vidusskolas beigšanas parādījās jauna programma Latvijas Mūzikas akadēmijā. Izlēmu, ka jāpamēģina. Man ļoti patika spēlēt klavieres, bet ļoti nepatika uzstāties. Bez jebkāda rūgtuma nonācu pie secinājuma, ka nestāšos pianistos, toties zināju, ka ļoti gribu darboties mūzikā, būt starp mūziķiem, un skaņu režijas studijas likās kā radītais man,” teic Lilīta.

Skaņu režijas studijas kā veids, kur apvienojas mākslinieciskā un tehniskā puse, uzrunājis Paulu Dāvi, kurš izlēma likt malā iepriekš apgūtu čellu; arī Krišs, kam tuva dažādu žanru mūzika, šo atzinis par perspektīvu jomu, kurā varēs sevi realizēt, bet Ausma saistīja iespēja strādājot radīt ko paliekošu un būt daļai no lielākas komandas.

Kristapu Andri vilinājis nezināmais: “Bridī, kad labu daļu laika jau biju pavadījis, iepazīstot gan muzikālo, gan ne tik muzikālo manas toreizējās pasaules daļu, sapratu, ka man vienmēr interesējās tas, kas

abām šīm daļām pa vidu. Tas šķita absolūti maģisks, tur notiek kas tāds, kas man un acīmredzot arī visai pārējai pasaulei palīdz saprast un just mūziku. Iedomājos, ka tas taču ir darbs, kura vēlāmais rezultāts ir pastiprināt kāda cilvēka mākslinieciskās ieceres spēju komunicēt – šķita dikti simpātiski to procesu tad arī uzņemties izzināt.”

Pavisam nejausi skaņu režijas pasaulē ienāca Agnese: “Dienu pirms uzņemšanas termiņa beigām nejausi ieraudzīju ziņu par skaņu režijas studiju programmu un nākamajā dienā steidzu iesniegt dokumentus. Sirreāli, ja tā padomā. Nebija pat attālas nojausmas, kas tas būs un ko sagaidīt; man bija vajadzīgs tikai viens atslēgvārds – skaņa. Ir autonomas matērijas, kas spēcīgi un nozīmīgi caurstrāvo un kaut kādā mērā arī definē mani, un bez patosainas pārspīlētības varu teikt, ka skaņa man ir viens no šiem ļoti būtiskajiem elementiem.”



Agnese STREĻČA

Latvijas Radio kora skaņu inženiere, Latvijas Leļļu teātra darbiniece. Strādājusi pie kinofilmu skaņas, dažādos starpdisciplināros, multimedialos projektos, mākslas festivālos, performansēs.

“Visskaistāk, patiesāk un pilnīgāk manī rezonē klasiskā un laikmetīgā mūzika – ārpus profesijas akadēmiskā mūzika ir tas, kas mani kopš bērnības ir tik tīri, īsteni uzrunājis un aizrāvis. Tāpat mani interesē tas, kā skaņa/instruments/mūzika dzīvo akustiski: man ir īpaši svarīgi just, iemācīties un saprast telpu – kā tā skan, elpo, kā atbild impulsam. Cita starpā mani aizrauj skaņas fenomenoloģiskie un kognitīvie aspekti. No apskaņošanas bēgu. Fiziski neciešu skaļumu, arī tad, ja koncepts un estētika to attaisno. Bet, ja kāds piedāvā laikmetīgu formātu (vai tas būtu teātris vai elektroniskā mūzika), kur skaņa un skaļums eksistē kaut kur starp delikātu dinamiku, garšīgām faktūrām un intriģējošu konceptu, ar lielāko prieku iesaistos.”

PIEKŠSTATI UN ATZIŅAS PAR REALITĀTI

Sākot darboties jomā, ar kuru iepriekš nav bijis pilnīgi vai gandrīz nekādas saistības, nākas saskarties ar pārsteigumiem un jaunām atklāsmēm.

“Līdz studiju uzsākšanai man nebija absolūti nekāda priekšstata – nebiju nedz interesējusies, nedz nejausi attapusies situācijās, kas ieskicētu šīs profesijas noteiksmes. Pat mikrofonu nebiju turējusi rokās. Man tas viss bija pilnīgi sveigs, neapjausts un mulsinošs. Lielākoties to izjutu kā milzīgu priekšrocību – tīri profesionāli nebija dogmatisku aizspriedumu vai gaidu. Varēju kaut kur fonā pārējiem veidot pati savu izjūtu un veidu, kā tam nezināmajam pietuvoties, daudz vairāk koncentrējoties uz klausīšanās pieredzi un izvirzot to kā prioritāti. Joprojām sevi tajā visā atrodu tieši caur šiem klausīšanās un abstraktiem skaņas kā fizikāla fenomena vērošanas impulsiem,” studiju sākumu atceras Agnese.

Laika gaitā jaunajiem profesionāļiem veidojusies izpratne par izvēlēto profesiju un nākusi apjausma par to, ko tad īsti nozīmē būt par skaņu režisoru. Viņu atziņas ir dziļas un varētu pat teikt – profesijas būtību raksturojošas.

Pauls Dāvis saka tieši: “Sākot darba gaitas, jābūt gatavam peldēt pat tad, ja to neproti. Laiks ir nauda, tā vienmēr trūkst, tāpēc jābūt gatavam izdarīt neiespējamo jau vakar. Ilūzija, ka sēdēsi studijā un darīsi tikai to, kas patīk, ātri izgaiss, jo vispirms jāasmērē rokas. Mūzikas industrija mainās ļoti strauji, un mums jāspēj mainīties ar to kopā.”

“Šajā profesijā jāsaprot, ka skaņu režija eksistē tikai tāpēc, ka eksistē mūzika un mūziķi (kaut gan mūzika kļūva daudz pieejamāka publikai, pateicoties skaņu režijai). Bez mūziķiem skaņu režisors ir tukša vieta. Mūsu uzdevums ir pārnest ierakstā mūziķu idejas, palīdzēt tās realizēt. Šeit ir nepieciešamas diplomātiskas, muzikālas un tehniskas prasmes, bet mūziķim ir tiesības uz pēdējo vārdu. Lai cik fantastisku montāžu tu neuztaisītu, lai cik brīnišķīgi ieraksts neskanētu – ja mūziķis vēlas ierakstā dzirdēt citu variantu, tās ir viņa tiesības,” uzskata Andrejs.

Ar iepriekšējo priekšstatu maiņu saskāries arī Krišs: “Pati galvenā atziņa laikam ir šī – tas, kā skan apskaņots koncerts vai ieraksts, ir lielā ziņā gaumes jautājums, jo skanēt labi var ļoti dažādi. Šajā jomā, tāpat kā klasiskās mūzikas interpretācijā, nav viena objektīvi pareiza varianta. Pirms sāku studēt un strādāt, likās, ka rezultāts, ko var paveikt skaņu režisors, it sevišķi apskaņošanā, ir daudz vairāk ietekmējams, nekā tas bieži ir iespējams patiesībā. Kādreiz nesa-pratu arī, ka tas, kā koncerts skan publikai, ļoti atkarīgs no mūziķiem pašiem, no viņu spēlēšanas kvalitātes, manieres, viņu skatuves balansa u. tml. To viegli novērot festivā-

los, kur pie tiem pašiem instrumentiem un ar to pašu aparātūru un miksu stājas dažādi mākslinieki – atšķirība var būt grandioza.”

“Pirms sāku mācīties, biju iedomājusies, ka skaņu režisors ir cilvēks, kas tikai un vienīgi strādā ar māksliniekiem, vada ieraksta sesiju un koncentrējas tikai uz mūziku, savukārt visa tehniskā daļa ir kāda cita komandas locekļa atbildība. Tāda lomu sadale noteikti eksistēja agrāk un ir vērojama arī šodien, taču ļoti reti. Mūsdienu skaņu režisoram jābūt ar muzikālām un tehniskām zināšanām. Sākotnēji nedaudz no tā nobijos, un likās, ka dažu pasniedzēju attieksme arī šķiet skeptiska, kad pirmajās lekcijās ieradās meitenes, jo tas taču ir “tehnisks darbs ar dzelžiem”. Skaidrs, ka dzimumam ar skaņu režisoru spējām nav nekāda sakara, taču šis stereotips kādu laiku vilkās man līdzī ne tikai skolā, bet arī praksē, lai gan pēdējā laikā arvien retāk un retāk,” atklāj Lilita.



Lilita DUNSKA

Skaņu režisore Nīderlandes Nacionālajā operā Amsterdamā, kā pedagoģe piedalās Hāgas konservatorijas projektos, Grammy godalgotā skaņu režisora Gvido Tihelmana (*Tichelman*) asistente. Piedalās projektos, kas saistīti ar skaņas dizainu, kompozīciju, filmu skaņu.

“Covid-19 krīzes pašā augstākajā punktā viena baznīca Amsterdamā man palūdza izveidot sistēmu, kas varētu katru dienu translēt dievkalpojumus dzīvajā kopā ar video. Tai esot jābūt ļoti vienkāršai, jo uz vietas nav neviena, kas kaut ko saprot no skaņas. Man nebija ne mazākās jausmas, ar ko vispār sākt, bet pēc pāris nedēļu rakšanās internetā un saziņas ar kolēģiem viss bija gatavs, un sistēma darbojas vēl šobrīd. Laikam arī neliela drosme vajadzīga šajā profesijā, bet visvairāk tomēr, lai cik tas klišejiski neskanētu, mīlestība pret mūziku.”

DOMĀJOT PAR IDEĀLU STUDIJU PROCESU

Par to, kādās proporcijās apgūt teoriju un praksi, cik daudz uzmanības veltīt mākslinieciskām, cik – tehniskām zināšanām, viedokļi dalās.

Viena “nometne” priekšplānā izceļ prakses nozīmi, īpaši studiju sākumposmā: “Mācību iestādēs diemžēl ļoti bieži tiek likts uzsvars tieši uz teoriju, labākajā gadījumā prakse ir vēlāk vai, ja paveicas, nedaudz paralēli teorijai. Manuprāt, prakse ir ļoti svarīga, it sevišķi jauniem cilvēkiem, kas tikko sākuši apgūt šo profesiju. Prakse ieinteresē teorijā, lai saprastu dziļāk, ko darām praktiski,” atklāj Krišs, un viņam pievienojas Ausma: “Gan teorija, gan prakse ir ļoti svarīga, bet es personīgi visvairāk iemācījos darot un ļoti daudz laika pavadot studijā, protams, arī mācoties no savām kļūdām! Ļoti vērtīga ir asistēšana kādam jau pieredzējušam skaņu režisoram, jo daudz var iemācīties, vērojot citus.”

Lilita ir līdzīgās domās: “Skaņu režiju nevar iemācīties no grāmatām! Skaidrs, ka zināšanas noteikti noder, bet brīdī, kad esi ierakstā, svarīgākais ir tavas ausis, tava muzikālā jūtība un tas, kādu atmosfēru tu radi. Un to var iemācīties tikai darot.”

Citi, piemēram, Pauls Dāvis, teorijas un prakses svaru kausus studiju sākumposmā sver otrādi: “No studentiem jūtams, ka daudzi vēlas skriet, pirms ir spējīgi staigāt. Tehniskā puse ir visa pamatā, uz tā vēlāk būvējam mākslu. Par to vēl vēl vairāk jāpārliecinājos, redzot, kā šis priekšmets tiek pasniegts Somijā. Ja nebija stabila tehnisko zināšanu, pirmo kursu pabeigt nevarēja. Tur pasniedzējs pielīdzināja skaņu režiju instrumenta spēlei. Lai spēlētu ģitāru, ir jāzina, kā to pareizi turēt, uzskatīt un pārējās pamata lietas, pēc kurām seko mākslinieciskā daļa. Ar skaņu režiju ir tieši tāpat. Mikrofonu, telpu, aparātūru ir mūsu instruments, kur katrs sikums un niķis ir jāzina, pirms varam doties pretī mākslai, tādēļ teikšu, ka bez teorētiskām zināšanām neiztikt.”

Agnese viņam piekrist: “Protams, ir grūti ievietot balansu starp teoriju un praksi kaut kādos procentos: gan akadēmiskā, gan praktiskā bāze šajā profesijā ir vienlīdz svarīga, un tomēr ikdienā nemitīgi izjūtu – ja teorētiskā platforma ir vāja vai pat neesoša, praktiskas pamatlīnijas nemitīgi jāizvelk intuitīvi, un vairumā situāciju tas neliecina par profesionalitāti.”

Ideālo balansu atrast nav viegli, bet skaidrs, ka gan teorija kā pamats, gan prakse kā savu individuālo spēju izkopšana ir vienlīdz svarīgas.

“Mācoties klavierspēli, nevar iztikt bez zināšanām solfedžo, harmonijā, bet vienīgais veids, kā iemācīties spēlēt instrumentu, ir spēlēt instrumentu. Šeit ir tas pats. Lai iemācītos veidot skaņas koncepciju un

to realizēt, ir jāveic ieraksti. Tāpēc studiju procesā no paša pirmā mēneša jābūt gan mūzikas disciplīnu nodarbībām, gan tehniskiem priekšmetiem, gan regulārai praksei ar pasniedzēja atbalstu,” uzskata Andrejs. Arī Kristaps Andris: “Ideālas studijas, manuprāt, piedāvā iespēju, jebkuru apgūto teorētisko informāciju pielietot praksē. Vēlams nekavējoties. Tajās atvēlēts laiks, kurā saprāta robežās eksperimentēt un apstrīdēt, meklējot jaunus muzikālus, radošus risinājumus.”

Domājot par veiksmīgu studiju procesu, Agnese uzsver, ka “nedrīkst aizmirst elementus, kas kopj un veido studentā estētisko un cilvēcisko dimensiju – studijās jābūt arī impulsiem, kuros iespējams pieskarties ierakstu izpētei un interpretāciju analīzei. Ārvalstu pieredze man ir iedevusi to lielo, garšīgo sajūtu, cik daudz sniedz kopīga ierakstu klausīšanās un jēgpilnas, auglīgas sarunas ar pasniedzējiem vai mentoriem par dzirdēto – gan apspriežot iespējamus tehniskos aspektus, gan reflektējot par interpretācijām. Un, kas vēl jo svarīgāk, studiju programmai nav jācenšas būt piekāpīgai, radot pliekānu, viduvēju enerģētiku. Studiju procesam jāspēj definēt izcilību, tam jābūt jaudīgam un prasīgam.”

STUDIJU PIEREDZE ĀRVALSTĪS

Daļa no šajā rakstā uzrunātajiem skaņu režisoriem studiju gaitas JVLMA sāka 2011. gadā – pirmajā gadā, kad programma tika atvērta. Līdz ar to, kā to atzinis katedras vadītājs Rolands Kronlaks, viņiem nācās piedzīvot Latvijas profesionāļu un mācībspēku pirmo mēģinājumu šādas programmas īstenošanā, kas nebūtu uzskatāms par vienlīdz veiksmīgu visās izpausmēs. Laika gaitā studiju programma un process ir stipri mainījies, tiek plānotas arī vairākas jaunas izmaiņas tuvākajā pāris gadu nākotnē, tāpēc var lieti noderēt studentu pieredze ārvalstīs, kur skaņu režijas studijas ir ilgus gadus briedinātas un ar stabilām tradīcijām.

Vairāki skaņu režisori, lai arī mācības sākuši Rīgā, vēlāk par savu studiju vietu izvēlējušies Hāgas konservatoriju Nīderlandē.

“ERASMUS apmaiņas programmā nokļuvi Hāgas konservatorijā, kur nolēmu palikt un pabeigt studijas. Skaņu režijas katedra Hāgā darbojas jau vairākus gadu desmitus un ir ar salīdzinoši lielu pieredzi, līdz ar to studiju kursi – gan tehniskie, gan teorētiskie – tika veiksmīgāk pielāgoti jaunajiem skaņu režisoriem, kā arī man ļoti interesēja eksperimentālā elektroniskā mūzika un turpat bija Sonoloģijas institūts, kurā apmeklēju dažas lekcijas, satiku jaunus draugus un domubiedrus. Hāgā man pietrūka nopietnākas pieejas mūzikas teorijai un solfedžo, bet, tā kā daudziem studentiem nebija klasiskās mūzikas skolas izglītības, lekcijas nācās pielāgot tā, lai visi tiktu līdz,” stāsta Lilita.



Ausma LĀCE

Koncertu ierakstu koordinatore Banfas Centre for Arts and Creativity Kanādā. Lielākoties strādā pie klasiskās mūzikas ierakstiem, bet pēdējos pāris gadus pievērsusies arī neakadēmiskās mūzikas ierakstiem. Interesējas par skaņu filmām.

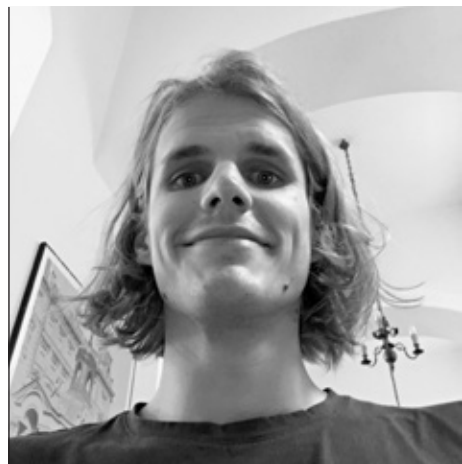
“Vissvarīgākā prasme, kas jāapgūst, ir klausīties un spēt analizēt dzirdēto. Tas noteikti prasa laiku un pacietību, bet spēja ātri reaģēt uz dzirdēto ir ļoti svarīga ieraksta tapšanas procesā.”

Arī Ausma bakalaura grādu ieguva Hāgā: “Lielākā atšķirība starp programmām JVLMA un Hāgas konservatorijā droši vien ir tā, ka studentiem Hāgā trešajā studiju gadā jāizvēlas kāda no specializācijām – koncertu apskaņošana, klasiskās vai džeza mūzikas ieraksti vai producēšana. Atšķirās arī piedāvātie studiju kursi, daudz vairāk bija individuālās nodarbības.”

Krišs studijas JVLMA uzsāka pirmajā gadā, kad programma tika izveidota, bet, neieguvis cerēto, pēc pirmā studiju gada pameta Latviju un iestājās Hāgā: “Konservatorijā mums I kursā uzreiz bija nodarbības, kurās mācīja rakstīt popa/roka ierakstus pa celiņiem uz 16 kanālu lentes un lietot studijas mikseri. Uz šīm stundām nācām pa pāriem, tāpēc ar katru no mums pasniedzējs varēja strādāt individuāli, izskaidrot, atbildēt uz jautājumiem utt. Viņš lika mums strādāt uz maiņām – vienam spēlēt instrumentus, otram ierakstīt, vai arī spēlēja pats un lika mums ieskaņot. Līdztekus viņš stāstīja par aparātūru, ko izmantojam, par lenšu magnetofonu darbības principiem, mikrofoniem, kompresoriem un mikseri, viņš deva dažādas praktiskas zināšanas, kā pēc novieto mikrofonus konkrētās vietās, kā notīrīt lenšu magnetofona galvas utt. Vēl laba pieredze Hāgas konservatorijā bija asistēšana vecākiem studentiem dažādos projektos konservatorijā un ārpus tās. Tas kulminēja ar to, ka specializācijas pasniedzējs (mana specializācija bija “Akustiskais

ieraksts – džeza mūzika”) no III kursa sāka ņemt mani līdzī uz dažādiem ierakstu vai apskaņošanas projektiem. Tā bija lieliska pieredze un iespēja redzēt darbu profesionālā vidē ar pasaules klases džeza un laikmetīgās mūzikas izpildītājiem.”

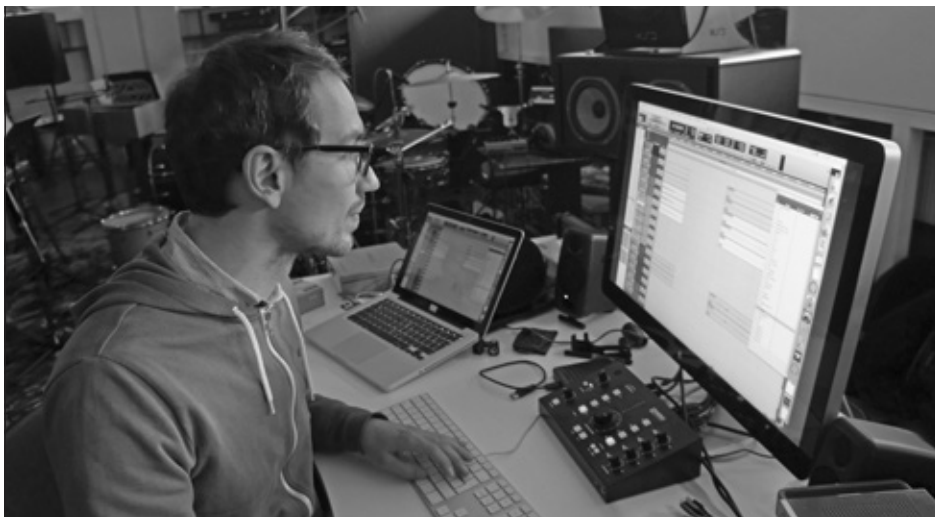
Kristaps Andris pēc viena studiju gada Rīgā pārcēlās uz Vīni, kur studēja toņmeistara prasmes Mūzikas un atskaņotājmākslas universitātē: “Jutu, ka Vīne spēs piedāvāt vairāk nezināmā, vairāk izaicinājuma, arī labākus apstākļus nozares iepazīšanai. Jau toreiz tiku informēts par universitātes bagātību pieejamo telpu ziņā, iespēju piekļūt studijas telpām arī nakts laikā, skaņas ierakstu ekipējuma bezmaksas nomas iespēju, kas ļauj veikt ierakstus arī ārpus universitātes. Programma šeit ir intensīva, pirmos divus studiju gadus tiek apmeklētas mūzikas vispārīglokojošās lekcijas – solfedžo, mūzikas vēsture, instrumentācija, harmonija, paralēli tām arī nozares specifiskās lekcijas, kurās tiek pārrunāti un izziņāti gan tehniskie pamati, gan arī tas, kā tehniskās zinības pielietot muzikāli. Šie pirmie divi gadi tiek noslēgti ar vairākas dienas ilgu visaptverošu eksāmenu, kā rezultātā iespējams turpināt studijas, izvēloties vienu no četriem piedāvātajiem virzieniem – mūzikas ierakstu producēšana, filmu skaņa, apskaņošana, radio. Izvēlējos pirmo. Studijas ilgst vismaz piecus gadus, vairums studentu izvēlas studēt krietni vien ilgāk, arī es esmu viens no tiem. Domāju, tas saistīts ar faktu, ka pirmos četrus gadus lekciju saraksts vairāk atgādina skolu – 8 līdz 10 nodarbības dienā, piecas, dažreiz sešas dienas nedēļā. Tā rezultātā kļūst ārkārtīgi sarežģīti atrast laiku paša organizētiem ierakstiem – risinājums



Kristaps Andris AUSTERS

Nodarbojas ar klasiskās mūzikas ierakstu veidošanu un pēcapstrādi. Strādājis ar *Alban Berg Ensemble Wien*, *Amarcord Wien* un kontrabasistu Dominiku Vāgneru.

“Studijas sāku ar nodomu iepazīstināt sevi ar klasiskās mūzikas ierakstu veidošanas procesu, jutos to arī paveicis. Tomēr manī vienmēr bijusi vilkme pēc neakadēmiskās mūzikas, plānoju tai pastiprināti veltīt laiku.”



Krišs VEISMANIS

Darbojas ierakstu, miksēšanas un apskaņošanas jomās visdažādākajos projektos. Šobrīd strādā ar trio “Auziņš – Čudars – Arutyunyan”, grupu “Akvalande”, apskaņo koncertus, strādā Latvijas Nacionālajā operā.

“Mani visvairāk interesē neakadēmiskās mūzikas ierakstīšana, gan akustiskas (džezs), gan popa un rokmūzikas ieraksti, tas man ir visinteresantākais no darba procesa viedokļa. Bet, strādājot jebkurā no šīm jomām, ir savi plusi un mīnusi, tāpēc tas, cik ļoti man patīk katrs no šiem projektiem, atkarīgs no daudziem faktoriem, visvairāk no tā, cik patīkami ir cilvēki, ar kuriem jāstrādājas, vai arī no tā, cik intensīvs ir darbs, jo pat ar vispatīkamākajiem cilvēkiem, strādājot 16 stundu darbadienas milzīgā steigā, prieks var pazust.”

ir vai nu veikt ierakstus lekciju laikā, vai arī nodarboties ar praksi brīdī, kad visas galvenās lekcijas jau ir absolvētas. Šīs studiju plāna defekts ir atzīts, tuvākajā nākotnē tiks piedāvāta jauna studiju programma. Izvēljos ar praksi nodarboties studiju beigās un patlaban gatavojos studijas noslēdzošam eksāmenam, kurā ir jādemonstrē spējas ieraksta vadīšanā, jāprezentē līdz šim paveiktais, kā arī jāiesniedz diplomdarbs.”

Andrejam, kurš bakalaura un maģistra grādu ieguvis JVLMA, bijusi iespēja papildināt zināšanas Berlīnes Mākslu universitātē: “Latvijā atrast mūziķus ierakstiem bieži bija liela problēma. Man vienmēr licies, ka iespēja ierakstīties mūziķim ir kaut kas ļoti pozitīvs, ka JVLMA studenti paši meklē tādu iespēju. Tomēr mēs, skaņu režijas studenti, ļoti bieži saskārāmies ar to, ka mūziķi vienkārši negrib rakstīties. Tas ir ļoti atšķirīgi no manas pieredzes Berlīnē, kur ir vesela rinda ar studentiem, kuriem vajag ierakstus. Skaņu ieraksti ir mūzikas industrijas neatņemama daļa, un šeit ir nepieciešami ne tikai izglītoti toņmeistari, bet arī pašiem mūziķiem jābūt ar saprašanu un pieredzi šajā jomā. Muzicēšana tukšā zālē pie mikrofoniem, kad vienīgais klausītājs atrodas kaut kādā citā telpā un sarunājas ar mūziķi caur *talkback* skaļruni, ir ļoti atšķirīga no muzicēšanas koncertā. Šī pieredze būtu jāiegūst, mācoties akadēmijā. Skaņu režisori un mūziķi iegūtu ļoti daudz, ja mūziķiem būtu arī ierakstu prakses kurss. Vēl viena atšķirība ir attieksme pret ierakstu veikšanu. Rīgā regulāri saskāros ar problēmu, ka JVLMA saimniecības daļa neļāva izmantot Lielo zāli ierakstam,

kā arī izmantot tehniku ārpus akadēmijas. Tas ir ļoti atšķirīgi no prakses Berlīnē, kur sistēma ir korekti sakārtota tā, lai students bez šķēršļiem varētu izmantot universitātes ierakstu tehniku un telpas, lai regulāri veiktu visdažādākos ierakstus dažādās Berlīnes un citu Vācijas pilsētu zālēs. Man bija nenovērtējama iespēja veikt ierakstu Berlīnes filharmonijas Mūzikas instrumentu muzeja zālē, arī Luīzes baznīcā (*Luisenkirche*), piedalīties ierakstā Berlīnes *Konzerthaus* zālē, nerunājot par dažādām universitātes zālēm.”

Agnesei bijusi iespēja studēt Friderika Šopēna Mūzikas universitātē Varšavā, Polijā, un Banfas *Centre for Arts and Creativity* Kanādā: “Varšavā bija skarba un ārkārtīgi skaista pieredze. Tur pirmo reizi saskāros ar to, ko nozīmē īstena skaņu režijas studiju programma, kuras prioritāte ir izcilība un augstas klases jaunu profesionāļu veidošana. Man bija brīnišķīgi pasniedzēji, un apgūstamo lietu vērienīgums bija kaut kas tāds, uz kā balstos vēl šodien. Tā bija pirmā vieta, kur pa īstam redzēju, kā akadēmiskā vidē “notiek lietas”. Otrs aizraujošais, pārbagātais un auglīgais laiks bija pērn Kanādā. Prātam neapptverams, maģisks, kosmisks laiks, kuru vēl šodien grūti ielikt vārdos. Pār pasaulīgu pieredzi, ko caurstrāvoja patiesa milestība pret skaņu pasauli un cilvēkiem.”

Arī Ausma studijas turpina Kanādā, Monreālas Makgila (*McGill*) universitātē: “Protams, uzsākot studijas maģistra programmā, no studenta tiek sagaidītas priekšzināšanas un kaut kāda pieredze. Tā kā pamatzināšanas jau ir, studenti daudz vairāk

tiek mudināti eksperimentēt un atklāt kaut ko jaunu. Liels uzsvars likts uz daudzkanālu ierakstiem (*surround sound*). Universitāte piedāvā arī doktorantūras studijas, tā ka regulāri notiek dažādi pētījumi, kuros iesaista arī magistrantūras studentus. Atmosfēra šeit noteikti ir krietni akadēmiskāka.”

KĀDS IR LABS SKAŅU REŽISORS?

“Grūti izcelt kaut kādu galveno prasmi, bet ir dažas, par kurām gribas pateikt atsevišķi. Tās noteikti ir diplomātiskās prasmes. Skaņu režisors profesionālajā dzīvē vienmēr ir kontaktā ar mūziķiem un māksliniekiem, kuri bieži ir ļoti emocionāli cilvēki, un saruna par viņu paveikto darbu var būt uztraukumu pilna, katrs neapdomāts vārds var būt sāpīgs. Veiksmīgam darbam, labam ierakstam nepieciešama pozitīva, mierīga, silta gaisotne, ko var sasniegt tikai ar smaidu, sarunā, ar skatienu. Jāmāk pateikt, ka ierakstītais fragments ir neveiksmīgs, tā, lai mūziķis vēlētos mēģināt vēl,” uzskata Andrejs.

Skaņu režisora kā svarīga gaisotnes radītāja spējas izceļ arī Ausma: “Labs skaņu režisors vispirms domā par mūziķu labajūtu un dara visu iespējamo, lai sasniegtu vislabāko māksliniecisko rezultātu ieraksta tapšanas procesā. Ļoti svarīgi arī, ka mūziķi tev uzticas un augstu vērtē tavu viedokli, un labam skaņu režisoram arī jāmāk saglabāt mieru un skaidru prātu, ja kaut kas noiet greizi!”

Krišs savukārt uzsver, ka tam jābūt cilvēkam ar plašām zināšanām par mūziku un skaņu, pieredzi, labu dzirdi, cilvēkam, kam rūp un kas dara labāko, lai konkrētais projekts skanētu maksimāli labi, paralēli uzturot saprotošu un laipnu attieksmi pret visiem iesaistītajiem.

Pēc Kristapa Andra domām, labs skaņu režisors ir “cilvēks, kuram piemīt spēja iekšēji dzirdēt to, kas vēl neskan, spēja iztēloties vēlamo rezultātu, atrast labāko ceļu līdz tam. Mācēt un mācīties strādāt ar cilvēkiem, censties atpazīt cilvēku rakstura iezīmes, temperamentu, spēt ar to strādāt, spēt panākt veiksmīgu, labu rezultātu veicinošu komunikāciju starp sevi un mūziķi, kā arī citām procesā iesaistītām personām. Nepieciešams ļaut sev pieņemt radikālus lēmumus ātri gan ieraksta procesā, gan pēc apstrādē. Svarīgi spēt plānot laiku, analizēt paveikto, ļaut vaļu jaunām idejām, neatkārtot kļūdas, just, kad darbs ir pabeigts.”

“Ja nav uzticības un kontakta, ieraksta process, manuprāt, nevar būt veiksmīgs. Ieraksts nav kaut kas ierasts un dabisks mākslinieka dzīvē, tas prasa pilnīgi citu mentalitāti, koncentrēšanos un enerģiju, nekā spēlējot mājās vai koncertā. Ir mūziķi, kas atnāk šķietami sagatavojušies, ir spēlējuši repertuāru neskaitāmas reizes, bet ierakstā vienkārši nespēj nospēlēt

pāris taktis, jo izrādās, ka parasti tām taktim esot pārskrējuši pāri un koncertā tās tāpat neviens īsti nepamana un neatceras. Bet ierakstam piemīt tāda īpašība kā atkārtojamība – to var atskaņot neierobežotā daudzumā un līdz ar to kļūdām, neprecizitātēm vai intonācijai ir pilnīgi cits svars. Galu galā skaņu režisors ir atbildīgs par to, ka viss materiāls ir ierakstīts un nekas nav palicis nepamanīts, jo otrās iespējas visbiežāk nav. Tu noteikti nevēlies atrasties situācijā, kad kopā ar mūziķi ej cauri ierakstītajam materiālam un saproti, ka neesi pamanījis, piemēram, to, ka nav neviena ieraksta ar tīru pēdējo skaņu,” saka Lilita.

Pauls Dāvis uzskata, ka par augstas klases profesionāli runā viņa darbi: “Viņš spēj radīt produktu, kuru patērējot lielākā daļa ir apmierināta ar galarezultātu. Visiem izpatikt nav iespējams, un tas arī nav nepieciešams, jo vienmēr uzradīsies kāds ar problēmu, vajag tikai pajautāt.”

Agnese papildina: “Man tas nozīmē mīlestību pret skaņu, mūziku un arī pret cilvēkiem, ar kuriem tajā mirkli dalos tīri enerģētiski. Svarīgi, lai to visu caurstrāvo tu miers, pacietība, sirsnība un aizrautība. Pavisam noteikti tās ir arī alkas būt pašā procesā. Un, protams, augstas tehniskās zināšanas ar tādu kā *a priori* eksistējošu sajūtzināšanu impulsu, kas ļauj definēt, kādam jābūt galarezultātam un kāds būs pats process.”

SKAŅU REŽISORS – TEHNISKS VAI MĀKSLINIECISKS CILVĒKS?

Ņemot vērā visu iepriekš teikto, pārspriesto un saprasto, kā tad galu galā ir – vai skaņu režisors savā būtībā ir tehniskajai vai mākslinieciskajai pasaulei piederošs? Pie māksliniekiem – pārliecināts Kristaps Andris, bet pārējie atzīst – kaut arī gribētos par skaņu režisoru domāt kā par māksliniecisku personu, bieži vien nākas darīt tīri tehniskas lietas.

“Skaņu režisors teātrī ir drīzāk tehnisks darbinieks, kurš daudz biežāk lodē vadus, saslēdz mikrofonus, atbild par komutāciju un pilda citus tehniskos pienākumus. Nedaudz iepazinos ar radio skaņu režisora darbu, tas arī ir drīzāk tehnisks darbs, kur arī daudz jāstrādā pie skaņas programmatūras, pie skaņu pults, bet darbinieks atbild drīzāk par līmeņiem, lai viss būtu labā skaļumā, par to, lai viss laicīgi noskanētu, par džingliem, par komutāciju, signālu plūsmu,” atklāj Andrejs, un viņam piekrīt Krišs: “Bieži vien darbs mēdz paredzēt tikai to, ka nevajag sabojāt mākslu, ko veido mūziķi, vien tehniski kvalitatīvā veidā nodot to tālāk.”

Pauls Dāvis akcentē, ka jomu saplūšanu diktē industrija: “Budžeti kļūst mazāki, bet projekti lielāki, un tas saliek mūsdienu skaņu režisoru, kurš ir skaņu inženieris (tehniskā puse) un bieži arī producents (mākslinieciskā puse), vienā cilvēkā, jo tā lētāk. Tik



Pauls Dāvis MEGĻ

Strādājis ar *DaGamba*, *Very Cool People* ierakstiem, apskaņojis “Pusnakts šovu septiņos ar Jāni Skuteli”, strādājis festivālā *Positivus*. Patlaban piedalās studijas ierakstos un apskaņo koncertus.

“Dievinu ierakstīt mūziķus un vēlāk darboties ar šo ierakstu pēc apstrādi (miksēšanu). Esmu strādājis arī dzīvo pasākumu lauciņā, bet jāatzīst, ka neesmu fans. Esmu viens no tiem, kam nepieciešama kontrole visā, ko daru, un dzīvie pasākumi man ir pārāk stresaini. Pārāk daudz mainīgo, pār kuriem faktiski nav kontroles. Ierakstu process ar pēc apstrādi bieži ir ļoti kontrolēts un sakārtots. Protams, bez stresa nekādi neiztikt arī šeit, bet tas ir citāds, vairāk pielīdzināms randiņam, kur nezini, ko sagaidīt, tomēr viss ir kontrolēts.”

lielākos projektos sanāk sadalīt šos divus pienākumus starp diviem vai vairākiem, kas ir patiesi patīkami, jo nav jāuztraucas par divām kontrastējošām pasaulēm, kur viena ir strikta un pakļauta fizikai, bet otra pilnīgs pretstats bez noteikumiem.”

Lilita un Ausma atzīst, ka skaņu režisora pienākumi atšķiras dažādos žanros un situācijās.

“Ir ļoti daudz jautājumu, kam jārod atbildes katrā projektā, un tie ir gan mākslinieciski, gan tehniski, līdz ar to jābūt kompetencei abās jomās. Un, protams, atsevišķs stāsts ir pēc apstrāde, kur atkal no svara ir gan tehniskās, gan muzikālās zināšanas,” saka Lilita.

Agnese rezumē: “Idejiski un arī tas, uz ko pati cenšos kaut kā spēcīgāk tiekties, pilnveidoties, ir tehniskais aspekts. Manuprāt, tehniskā puse ir absolūti neatsverama. Domāju, katrs skaņu inženieris radošo sevi sajūt atšķirīgi, bet tas pavisam noteikti ir vienmēr klātesošs, vitāls un ārkārtīgi nozīmīgs impulss. Tas laikam ir primārais dzinulis ikvienam, kurš ar šo lietu nodarbojas – dzīvā pulsācija, ka tieši šī **skaņu** pasaule rada jūsmu un aizrautību. Profesijas virskārta noteikti ir tehniska un izteikti racionāla, bet tai neapslāpējami piemīt un to visu caurstrāvo šī sonorā juteklība.”

Ir tikai jādara

SARUNA AR TĀLI TIMROTU

Liene Jakovļeva

Vecrīgas sirdī gadsimtiem senajā Reformātu baznīcā ir vieta un māja skaņai. Tur jau kopš 1967. gada top ieraksti, tur savas balss un savu instrumentu skaņu gadu desmitos iemūžinājuši neskaitāmi mūziķi. Un šīs teju leģendārās telpas par savām otrajām mājām sauc arī viens no pieprasītākajiem Latvijas skaņu režisoriem Tālis TIMROTS. Tur pie skaņu ierakstu pults tiekamies un runājam par profesiju, kas pat radio ikdienā strādājošam un ar ierakstiem dažādos kontekstos saistītam iztaujātājam aizvien tomēr šķiet mazliet mīklaina, noslēpumaina un neizzināta.

Žurnāla galvenais redaktors Orests Silabriedis, rosinot mani intervijai ar Tāli Timrotu, lūdza parastu sarunu ar neparastu cilvēku. Diez vai kāds tā viegļu sirdi atzīsies, ka ir gauži neparasts cilvēks. Bet noliegt, ka esat publicitātei visai noslēgta personība, gan laikam nevarēsiet – timekli intervijas ar jums neaizņemas, smalkajās aprindās negrozāties. Jūs spītīgi tam turaties pretī vai vienkārši darāt savu darbu, daudz par to nerunājot?

Tas, ka neesmu *facebook*, ir tiesa, bet tā nav poza. Ir divas cilvēku kategorijas – vieni, kas sevi nenormāli pozicionē, reklamē, pat ar totālām galējībām mēģinot iegūt atpazīstamību. Un ir otri, kas cenšas dzīvot savu dzīvi, darīt darbus un daudz par to nestāstīt. Un tādu jau katrā profesijā ir ļoti daudz.

Mūsu tikšanās vieta ir Reformātu baznīcā. Gribētos īsti saprast, kas apdzīvo šo ēku un kāds ir jūsu statuss šeit.

Situācija ir visai sarežģīta, bet tā nav negatīva. Es joprojām esmu Rīgas Skaņu ierakstu studijai piederīgs – patiesībā tajā patlaban palikuši vien pāris cilvēki. Tas ir šeit augšā, kur runājamies. Lejā ir *Mints Music* studija, par ko es oficiāli maksāju īri. Tehnika tajā ir privāti gādāta un piederīga. Abas studijas ir saistītas, un darbi notiek abās vietās.

Tātad jūs esat drīzāk sadarbības partneri, nevis konkurenti.

Jā, uz tādiem noteikumiem tas viss šeit ir būvēts.

Bet tad vēl jūsu biogrāfijā figurē *Sound Division Studios*, kas dibināšanas laikā 2004. gadā medijos tika skaļi pieteikta kā pasaules līmeņa skaņu ierakstu studija. Un Tālis Timrots kā galvenais studijas skaņu inženieris.

Jā, ar tādu attieksmi viss tika veidots, un starts tieši šāds arī izskatījās. Tikai ir tā, ka strādā jau cilvēki, nevis dzelži. Tur apakšā ir privātā nauda, kas diktē noteikumus, un pēc zināma laika es šos nosacījumus vairs nespēju pieņemt. Mani vairāk interesē, lai lietas attīstās un notiek. Nu pēc padsmītiem gadiem tas rezultāts tur diemžēl ir redzams. Biju atbildīgs par tehniku, pats atradu to vietu, piedalījos, darīju, bet diemžēl viss aizgāja citu ceļu. Šādā studijā ir ļoti daudz jāinvestē un visas tehniskās lietas jāuztur perfektā kārtībā. Tur nebija īsta saimnieka, un kaut kā nesanāca...

Tomēr man tā bija ļoti laba pieredze īstenot savus sapņus un ambīcijas, kuras es nekad nespētu citādi realizēt, jo, pirmkārt, man nekad nebūs tāda finansējuma. Bet pamēģināt, kā tas viss veidojas un arī kādu laiku tur strādāt – tā bija izcila pieredze. Viens no *top* punktiem man šajā laikā bija "Prāta vētras" albums "Četri krasti" un lielā tūre. Tolaik mēs tur studijā burtiski nedēļām dzīvojāmies. Tas ir laiks, ko patīkami atcerēties. Un arī rezultāts bija labs.

Pieņemot ambīcijas un sapņus. Kādi tie ir skaņu režisoram?

Jebkurš skaņu industrijā strādājošs cilvēks gribētu strādāt uz *top* pultīm pasaulē, piemēram, SSL. Tas ir neapspriežams augstākā līmeņa brends – *Solid State Logic*. Tā skanējumu es dzirdu, jūtu un atšķiru starp visiem citiem. Pēc tam, kad esi izbaudījis darbu ar šo aparātūru, ir ļoti grūti atsākt strādāt ar zemākas klases tehniku. Alegoriski izsakoties, tas būtu izbaukt ar glaunu autiņu un pēc tam iekāpt vecā lūznī. Mums jau gan tolaik nebija tik lielas pieredzes un informācijas, daudzas lietas tika pirktas, tikai lasot komentārus, atsauksmes. Taču tas ir neapstrīdams – piedāvājums ir milzīgs, bet augstākās klases lietas ir tikai dažas.

Tas bija mazliet kā ar kažķi maisā?

Jā, bet īstenībā tika trāpīts.

Bet arī ar izcili labu tehniku jāprot labi strādāt. Ar supermašīnu taču arī visupirms jāprot braukt.

Ja jūs nopērkat veļasmašīnu, tai klāt taču ir instrukcija, un, ar to iepazīstoties, cilvēks iemācās rīkoties ar veļasmašīnu. Tas pats attiecas arī uz citām tehnikām, pamatlietas ir izlasāmas. Tās jau ir "sešas pogas" – jāsaprot, kā ar kuru rīkoties.

Nu jā... Bet arī vijolei ir četras stīgas, klavierēm astoņdesmit astoņi taustiņi, alfabētā ir trīsdesmit trīs burti. Jautājums – kā un vai mēs katrs to protam izmantot.

Skaidrs, ka, lai vijoles stīgas dabūtu pie dzīvības, ir krietni vairāk jāmācās. Bet, ja runājam par tīri objektīvām lietām... Kā Zazerskis [Edmunds Zazerskis, *UBS* jeb “Universālās Baltijas skaņas” vadītājs – *aut. piez.*] saka – samiksēt skaņu var jebkurš amatieris. Nākamais solis ir dabūt plānus tālumā un ja vēl sabūvēt plašumā... Tā, lūk, jau ir augstākā pilotāža.

Skatoties uz profesionālu gleznu vai fotogrāfiju, varbūt desmit procenti no visiem skatītājiem sajūtīs 3D dimensiju, kas tajā veidojas. Līdzīgi ir mūzikā – tā arī ir sava veida glezna vai bilde, kurā var panākt dziļumu, plašumu.

Tikai – cik daudzi no mums to uztver un saprot.

To var nesaprast, bet nevar nesajust. Protams, nekas šajā jomā nav pareizi vai nepareizi. Taču apkārt ir ļoti maz individu, ar kuriem varu komunicēt par šīm lietām. Ja cilvēks vakarā iet iedzert glāzi vīna, viņš grib, lai ir forša kompānija, lai ir ar ko sarunāties un veidojas laba atmosfēra. Arī komunicējot par darbu ir līdzīgi – es ļoti reti piedalos šādās diskusijās, jo ir maz cilvēku, ar kuriem varu par šīm lietām runāt. Negribu tērēt laiku, lai kādu pārliecinātu. Vienam patik tāda mūzika, otram citāda.

Ir svarīgi, ka tu izvēlies vidi, kurā gribi dzīvot, un sabiedrību, kurā gribi uzturēties un pavadīt savu laiku. Strādājot ne vienmēr tas ir iespējams, bet brīvajā laikā es cenšos noslēgties. Darbā sabiedrības tāpat ir pārāk daudz. Turklāt es teiktu, ka skaņu inženieris ir arī psihoterapeits, tāpēc reizēm tu tik ļoti nogursti no cilvēkiem, kas ir tik atšķirīgi, kuriem ir savs viedoklis, kuri visu zina. Un tad ir jādoma, kā kategoriski nepateikt “tu esi muļķis”, kā transformēt viņa viedokli, kā izmainīt to, ko viņš vēlas, tā, lai tas nebūtu jūtams. Tas ir sarežģīti.

Pati jūs iepriekš it nemaz nepazinu, arī darba attiecībās nekad mūsu ceļi nebija krustojušies. Tāpēc lūdzu klasiskās mūzikas lauciņa kolēģus, kuriem ar jums bijuši un aizvien ir kopīgi darbi, jūs dažos vārdos noraksturot. Miklas neminēsim – tie ir leva Parša, ar kuru joprojām tapšanas procesā ir viņas mūzikas albums “Es domāju uz Tevi”, Armands Siliņš, kura izlolotajam festivālam “Sansusi” jūs esat galvenais skaņuvīrs, Latvijas Radio kora diriģents Kaspars Putniņš, ar kuru kopā daudz darīts. Un te izkristalizējas atslēgas vārdi – skaņu režisors-mākslinieks ar absolūti savu skatījumu, mazliet alternatīvs un izcili profesionāls, nekautrējas piedāvāt savus variantus, izvēlas ne pašus vieglākos un bieži pat riskantākos ceļus.

Hm... Interanti. Vispār dzīve novedusi pie tā, ka man vairs nav īsti saistoša komercmūzika. Kaut gan, no otras puses, – ja esi izvēlēties šo profesiju, tu vari pateikt vienu reizi kādam “nē”, otru reizi, bet īsti pareizi tas tomēr nav. Zobārsts taču arī nesaka pacientam – tu man īsti nepatīc, es tev zobus nelabošu.

Bet man pašam interesantākais, svarīgākais un intriģējošākais patlaban ir tas, ka tu sastopies ar ko neordināru un tev ar to jātiek galā. Nu, piemēram, “Sansusi” festivāls. Tad arī ir vislielākais gandarījums.

Tomēr pastāv taču iespēja izvēlēties, ar ko kopā strādāt?

Man laikam ir ļoti paveicies, jo darbi un cilvēki mani atrod paši. Un tie tiešām ir ļoti interesanti piedāvājumi. Pašreiz mani savā varā pārņēmusi laikmetīgā mūzika. Tiesa, es gan reizēm mēdzu skeptiski skatīties uz to, kas tiek atskaņots, jo pasaule jau sevi ir izsmēlusi un cilvēki sāk izdomāt lietas, kas varbūt nemaz īsti par mūziku nav nosaucamas.

Bet, piemēram, pieredze ar Annas Ķirses “Koku operu” Somijas mežos bija unikāla. Neviens jau mežā operu nebija taisījis, tāpēc viss bija jāreķina, jāprognozē, jāizveido neapgūtā vietā tā, lai skan kā viens vesels – uzdevums bija ļoti sarežģīts. Šo notikumu es no pieciem sešiem gadījumiem savā pieredzē atceros kā vienu no jau digākajiem. Un īpaši to sajūtu ar laika distanci.

Kas pasaka priekšā, ar ko sākt un ko darīt, nonākot mežā, kur jātop operai? Pieredze, intuīcija, profesionalitāte?

Viss minētais, un vēl es pievienotu labu komandu, kurai tu simtprocentīgi uzticies. “Koku operā” tie bija skaņu sistēmas inženieris Māris Liepa no *UBS* un Gints Pelbergs, kuru es cenšos piesaistīt projektos kā tehnisko inženieri. Ja esi pie pulsts, tad jābūt šim tehniskajam inženierim, kurš izstaigā vietas, izkontrolē skaņu, Tādās situācijās ļoti vajadzīgs kāds, uz ko var pilnībā paļauties.

Ja koncertā vai pasākumā kaut kas ar skaņu būs ne tā, visi skatīsies uz to, kurš sēž pie pulsts, un atbildību prasīs no viņa.

Bet tomēr interesanti – nesen kādā sarunā uzzināju, ka, pētot koncerta apskaņošanas kvalitātes kritērijus, skaņu inženieris ir tikai apmēram sestā pozīcija tajā rindā, no kā ir atkarīgs skanējums.

Jo īpaši jau laikam popzvaigznes sajūt skaņucilvēka svarīgumu – citādi lielā stadiona koncertā viņi ir tikai mazi cilvēciņi tur tālumā un viņus pie labākās gribas nevar sadzirdēt.

No skaņu režisora ir daudz kas atkarīgs, bet to novērtēt ļoti maz cilvēku. Jo tu jau turpini to ideju, kas ir uz skatuves. Protams, ir vesela komanda, kas palīdz radīt šovu, – ir gaismas, tāpat *stage manager* jeb skatuves menedžeris, kas ir tēvs un māte vienā personā un par visu rūpējas.

Jums ir nācies strādāt arī augstākajā līgā.

Tie bija divpadsmit gadi ar “Prāta vētru”. Tas ir līdzīgi kā lielajā sportā – tev ne par ko nav jā rūpējas, viss nodrošināts, tikai nepārtraukti jābūt maksimāli labākajā formā. Tiklīdz tā nav, tu momentā esi ārā no sistēmas. Tā ir nenormāla pieredze, bet kaut kādā brīdī sāk dumpoties veselība. Tāpēc arī mēs šķīrāmies.

Tā ir rutīna, slodze un pilnīga sevis dedzināšana, kas nereti var aiziet tik tālu, ka sākas atkarības. Un tas nav izlaidības dēļ... Šis dzīvesveids nav nekāda leiputrija, kā daudziem varētu šķist. Bet patiesībā jau jebkurš darbs, ja to dara no sirds, no cilvēka prasa milzīgus resursus.

Bet ne jau visi nokļūst augstākajā līgā. Kāds bija jūsu ceļš līdz tai? Un kur ir pats tā sākums?

Sākums bija Ogre, mūzikas novirziena klase, kur, līdzīgi kā mūzikas skolā, astoņus gadus mācījies visu, arī dziedāju korī un spēlēju akordeonu. Un tas viss ir ļoti noderīgi, jo notis manā profesijā tomēr būtu vēlams pazīt. Otrajā dienā pēc 8. klases eksāmena gan es akordeonu pārdevu, jo tas man bija totāli apnicis. Un tad iestājās trīs gadu pauze.

Pēc tam nopietni aizrāvos ar radiotehniku. Sekoja trakais armijas periods. Un pēc atgriešanās sākās meklējumi, kas Latvijas Radio



Latvijas Radio koris Annas Ķirses “Koku operas” izrādē Somijā

saveda mani kopā ar Gustiņu [Latvijas Radio ilggadējais skaņu inženieris Augustīns Delle – *aut. piez.*]. Nezinu kāpēc, bet bija vajadzīgs laiks, lai sakārtotu lietas un varētu sākt strādāt Latvijas Radio, un tad no citas puses ceļi krustojās ar Māri Lāci, kurš savukārt tolaik darbojās šeit, Reformātu baznīcā. 1986. gada 23. februārī sāku strādāt Rīgas skaņu ierakstu studijā.

Tātad jūsu skolotāji ir dzīves pieredze un meistari līdzās?

Jā. Bet mūslaikos es noteikti brauktu kaut kur mācīties. Protams, daudzo skolu vidū ir tādas, kur viss notiek vairāk teorētiski, tāpēc krietni lielāku pieredzi var gūt, ja tu trāpies blakus kādām sesijām, ierakstu procesam, kur var mācīties no “lielajiem puikām” un pamazām pārbaudīt viņu darīto uz savas ādas.

Kas jums trāpījās blakus?

Man savulaik ļoti paveicās, kad uz Latviju sāka braukt lielās ārzemju grupas. Tādos gadījumos UBS mani diezgan bieži aicināja par tā saucamo *baby sitter*. Tas nozīmē, ka pēc saņemta raidera tu sagatavo pulti un visu pārējo, tad atnāk skaņu režisors un var strādāt. Tu visu laiku esi blakus, mācies, asistē, esi gatavs palīdzēt un lēnā garā uzsūc informāciju, saproti visas svarīgās sīkās lietišas.

Jūsu pieredzē ir vairāk ierakstu vai tomēr koncertu apskaņošanas?

Laikam sanāktu puse uz pusi. Tās ir divas pavisam atšķirīgas lietas, kas viena otru labi papildina. Studijā tu zini signālus, saproti, kas ar tiem notiek, vari eksperimentēt un lēnām izprast. Apskaņojot koncertus, viss jādara milzu tempā, ātri jāuzbur bilde. Tie, kas strādā abās jomās, iespējams, panāk labākos rezultātus. Un tagad jau daudzi tā dara, kaut gan pasaulē viena daļa skaņu režisoru kategoriski atsakās jaukt šīs lietas. Ir jau tā, ka te, studijā, tu sēdi siltumā, tev ir laiks cīnīties, toties, ja tu studijā izdari vienu kļūdu, tā paliks uz visiem laikiem. Koncertā ir vienkāršāk, ja vien tas netiek fiksēts – kā smejamies, stunda kauna, un tu esi mājās.

Mūzikas spektrs, ar kuru jūs strādājat, ir ļoti plašs.

Kaut gan pasaulē tomēr daudz populārāk ir koncentrēties uz vienu mūzikas virzienu. Un tā ir pareizāk, jo tad cilvēkam ir iespēja sevi vairāk vēltīt jaunumiem un aktualitātēm konkrētajā nozarē.

Jūs tā darāt ziņkāres dēļ?

Tā vienkārši sanācis. Atceros, 90. gados pāris gadu strādāju pārsvarā ar šlagermūziku, kas tolaik plauka un zēla, līdz pajautāju pats sev – kāpēc man to vajag? Pēc tam nāca smagā metāla ēra.

Bet patiesībā viss sākās ar pirmajiem ierakstiem, kas bija “Jauna mēness” vinila plate “Aizlaid šaubas negaisam līdzī”. Par šo arī tiku pie tajā laikā prestižās Raimonda balvas par skaņu ierakstu. To man pasniedza Jāzeps Kulbergs – ko gan vēl tādām iesācējam kā man vairāk vēlēties!

Biju klāt pašos pirmsākumos grupai “Odis”. Man svarīga ir alternatīvās mūzikas plate “Ienāc ausīs” – tā bija pirmā, ko arī producēju, un tolaik, 90. gados, šādu mūziku oficiāli ierakstīt profesionālā skaņu ierakstu studijā nebija vienkārši.

Bija arī sadarbība ar grupu “Marana”, kurā tolaik muzicēja tādi profesionāļi savos mūzikas lauciņos kā Normunds Šnē, Raimonds Macats, Valts Pūce. Tad pamazām sākās koncertu apskaņošanas darbība Latvijā, arī pirmie ceļojumi. Kā jau praksē notiek, pēc veiksmīgas sadarbības studijā bieži vien seko uzaicinājums piedalīties koncertu apskaņošanā. Patiesībā lielie festivāli dod milzu rūdiju, jo grupas ir ļoti atšķirīgas, jāmāk zibenīgi apmest kažoku, lai viss izklausās labi. Būtībā ir jāpārvalda visi mūzikas virzieni un žanri, jāzina pamatlietas un standartprincipi. Jāsaprot, ko ar katru instrumentu var darīt, kā to pielāgot situācijai. Tā arī veidojas tas skaņas modelis.

Bet vai nav tomēr tā, ka, strādājot dažādās mūzikas jomās, veidojas interesantāka dzīve? Tas taču ir aizraujošāk nekā divdesmit piecus gadus kalpot tikai vienam mūzikas virzienam.

Manā skatījumā nav sliktas un labas mūzikas. Arī mūzikas klausīšanās ziņā. Ar interesi varu klausīties jebko, tomēr mūzikas klausīšanās arvien biežāk man paliek otrajā plānā. Ir gan daži mīļi ieraksti, ko reizēm uzlieku, vadoties pēc noskaņojuma un sajūtām.

Kuri?

The Cure, New Order, Ian Brown, Triakel – tās joprojām man ir mīļas grupas un mūziķi. Arī vecais amerikāņu džezs, piemēram, Benijs Gudmens.

Tas skan mašīnā?

Laikam jau tiešām mūziku visvairāk tagad klausos mašīnā. Un tad vēl varbūt trīsreiz gadā uzlieku vinila skaņuplates. Piemēram, Ziemassvētkos.

Plates kā modes lieta vai ne tikai modes lieta? Tas, protams, neizbēgams pieskāriens tēmai, runājot ar ierakstu speciālistu.

Bet ja mēs tā godīgi pajautātu vinila plašu faniem – cik bieži viņi tās klausās? Nu ir jau kaut kāds šarms tajās platēs, tāpat kā grāmatās. Bet patiesībā tu divdesmit piecas minūtes klausies, tad celies no sava divāna, griez plati uz otru pusi... Nu nezinu.

Pēdējā laikā man vairākkārt nācies māsterēt skaņu tieši platēm. Jā, vinils skan citādi. Un sava veida modes lieta tā arī ir. Bet otra galējība ir visi šie digitālie formāti. Neko jau šodien nevar noliegt, bet skaidrs, ka šiem formātiem viss tiek ar pamatsignālu būvēts. Un tas skan saspīesti un nedzīvi. Jā, protams, es arī esmu spiests tam pielāgoties, tāpat nesu mājās ierakstus, klausos datorā, bet...

Jūs noteikti arī jebkurā ierakstā vai koncertā dzirdat ik sīkāko niansi.

Te ir stāsts. Savulaik man bija ļoti mīļa grupa *The Wedding Present*. Viņi ilgi nebija koncertējuši, es speciāli aizbraucu uz Mančestru viņus klausīties. Starp citu, uzskatu, ka festivāli jāpameklē tikai Anglijā, kur tie ir kā mums dziesmusvētki. Un tā tad ir *The Wedding Present* koncerts, un no profesionālā viedokļa viņi skanēja tiešām visai draņķīgi. Bet, kad iznāca solists, kurš ir leģenda, un kad visi dziedāja viņiem līdzī, man burtiski skrēja skudriņas. Un, lūk, tas ir tas svarīgākais, nevis gausties, ka nebija labi un bija problēmas.

Tas par koncertiem. Bet kā ir ar mūzikas un kļūmju dzirdēšanu ierakstos?

Būšu godīgs – man mašīnā bieži skan Latvijas Radio 1. Tur ir nepieciešamā informācija, nu jā – arī mūzika. No pirmajām taktīm jūtu, vai tā nākusi no aizokeāna, vai tas ir šeit veikts ieraksts.

Bet, ja dzirdu mūziku, kas saistās ar labām atmiņām, tad vispār neiedziļinos profesionālās niansēs, man tas absolūti nav svarīgi.

Starp citu, ļoti grūti apvienot klasisko mūziku ar folkloru. Tur ir intonācijas un ritma problēmas. Klasiskā mūzika balstīta uz perfekcionismu, kas man vispār ļoti patīk. Taču tad tu sāk sevi bendēt ar to, ka vajag vēl un vēl perfektāk.

Bet vispār – ja ņemam visu pasauli, daudz kas skanējuma atkarīgs no mentalitātes.

Kā skan latvieši?

Par klasisko mūziku neuzdrošināšos spriest, bet lielā daļā rokmūzikas un popmūzikas diemžēl diezgan nikulīgi.

Vai skaņu režisoram ir savs rokraksts?

Es noteikti atpazītu lielāko daļu savu Latvijas kolēģu. Mēs jau arī neesam tik daudzi.

Kaut gan mūslaikos – ja tev ir dators un tu strādā virtuvē pie ledusskapja, tad tu jau pretendē uz to, ka esi skaņu režisors un tev ir studija. Patiesībā līdz tam tomēr ir stipri tālu. Izveidot kārtīgu studiju ir ļoti dārgi. Un nav nekādas atšķirības, vai tā ir Amerika vai Latvija. Katrs dzelzis un katrs labs mikrofons maksā vairākus tūkstošus. Tad ir jautājums, kā to atpelnīt. Vai nu vecmāmiņas bagātības, vai milzīgs fanātisms. Bet visi, kas nāk uz ierakstu, protams, grib to labāko. Tikai reizēm piemirstas, ka par to jāmaksā.

Ja teātrī sanāk neveiksme, pie visa vainīgs režisors. Vai arī pie sliktas dziesmas vaino skaņu režisoru?

Ļoti daudzi tā darītu, tāpēc psiholoģiskā ziņā šī profesija ir diezgan nepateicīga. Jo pa ausīm dabūjam diezgan bieži un daudzreiz nepamatoti.

Kāds būtu ideālais skaņu režisora pienesums ierakstā un koncertā?

Klasiskās mūzikas koncertā tas noteikti būtu tāds, ka apskaņošanu nedrīkstētu dzirdēt un sajūst. Rokkoncertā gluži pretēji – tur jābūt

tā, ka bikses plīvo. Kokteiļvakarā jājūt pavisam kas cits. Visās šajās situācijās skaņu režisors palīdz veidot gaisotni.

Es cildinu šo profesiju, un man dzīvē reāli bijuši divi gadījumi, kad zinu – tieši pateicoties sadarbībai skanējuma ziņā, māksliniekiem pēc tam izteikti nozīmīgi pasūtījumi.

Bet vai negribas kādreiz vairāk novērtējuma tieši jūsu padarītajam?

Katram cilvēkam ir būtiski pateikt otram paldies.

Taču diez vai skaņu režisors būs pirmais, kuram pēc koncerta pieies klāt un pateiksies. Vispirms būs mūziķi, režisors, vizuālā tēla veidotāji...

Nepiekritīšu. Man ir tā bijis. Un arī Latvijā. Šajā ziņā nejutos apdalīts. Domāju, ka cilvēki mūsu darbu tomēr novērtē.

Arī jūsu lauciņā ienāk jauni cilvēki. Ko rāda šī aina?

To pašu ko visos laikos. Jaunie nāk un maina iekārtu. Kad sāku strādāt, priekšā bija Jāzeps Kulbergs, Kārlis Pinnis. Un mēs tieši tāpat sākām, un mūs neatzina. Līdz ar to es uz jaunajiem skatos citādi.

Paaudze ir nomainījusies, jaunie nesaprot analogo sistēmu, kas patiesībā ir daudz pārskatāmāka. Bet jaunie skaņu jau sākotnēji būvē aipodam – tas ir cits redzējums par skaņu, tā ir graudaina, nav akustiska. Un mums atliek to pieņemt vai nepieņemt. Tāpēc es šajā lauciņā neēju, jo tas nav mans. Man patīk strādāt ar akustiskajiem instrumentiem un veidot tādu skaņu.

Redzu mūziķus, kas nāk uz ierakstu ar savu inženieri. Skatos un domāju – nu kāpēc tu tā dari?! Bet saprotu – viņiem ir vairāk informācijas un zināšanu digitālajās tehnoloģijās, jaunie to daudz ātrāk apgūst. Turpretim vecās parādības... Jā, viņi varbūt zina leģendārus nosaukumus, bet ne to, kā tie izmantojami.

Vai ir tā, ka skaņu režisors labākais draugs ir skaņu inženieris?

Patiesībā te ir drusku sajukums terminoloģijā. Jēdziens skaņu režisors 80. gados tika ievazāts no Vācijas. Principā mēs visi esam skaņu inženieri, kā angļiski tas saucas *sound engineer*. Pēdējā laikā no gaismotājiem gan ir ienācies smalks apzīmējums 'skaņas dizaineris', jo viņi sevi sākuši saukt par 'gaismas dizaineriem'. Mēs gan par to iesmejam.

Kurā brīdī ir vislielākais prieks strādāt: apskaņojot koncertu, ierakstā, pēc tam apstrādē knibinoties?

Grūti pateikt. Visforšākais ir strādāt ar materiālu, kas tev pašam patīk, bet tas negadās bieži. Ja patīk, tu jau no paša sākuma iededzies, tērē vairāk laika, nekā dots, toties ar prieku. Diemžēl tā var aizrauties arī par traku un kaut ko izpostīt. Bet projekts ir interesants no sākuma līdz beigām, ja nesavstarpējas simpātijas. Viss pārējais ir darbs.

Īstenībā esmu priecīgs, ja varu izlabot kādas problēmas. Bet, kad materiāls ir gatavs, lielākoties neesmu līdz galam apmierināts un nekad arī neklausos gatavos albumus. Nu labi, ir dažī ieraksti, ar ko esmu mierā...

Vai ir kas no padarītā, par ko būtu jākaunas?

Būšu godīgs – varbūt viens tāds projekts ir. Bet tas nav aiz paviršības. Tas vienkārši varēja nebūt. Var jau būt, ka ir vēl kas, tikai tas aizmirsies. Jo cilvēks ir būvēts tā, ka labās lietas mūs dzen uz priekšu, bet sliktās aizmirstas.

Bija laiks, kad pats stāvējāt uz skatuves ar ģitāru.

Ir tāda lieta. Tās bija grupas "Aurora", "Ģenerālis Burts", "Pienvedēja piedzīvojumi".

Spēlēju arī "Rīgas Viļņu" pirmsākumos, ar "Otru pusi". Bet tie jau tādi mirkļa vājumi, kad 90. gados sāka veidoties *underground* mūzika. Drīz sapratu, ka nav laika tam nopietni pievērsties un jāizdara izvēle.

Tagad spēlēšana vairs nemaz nav aktuāla?

Viss nolikts plauktā, un es neredzu vajadzību tur maisīties pa vidu.

Nekas nevarētu izprovocēt jūs, lai ņemtu rokās ģitāru?

Veco grupu vislielākā kļūda ir pēc divdesmit gadiem atgriezties uz skatuves. Simtprocentīgi vienmēr viņi sabojā pilnīgi visu. Lēģenda ir jaudīgāka. Tas viss ir mārketinga triks, uz ko kāds nopelna. Cilvēks fizioloģiski mainās, prasmes pazūd. Nevajag būt lēģendas. Tāpat kā nevajag braukt kaut kur tikai tāpēc, ka tur kaut kad bijis forši. Nevajag raustīt senas lietas. Labāk dzīvot atmiņās.

Arī hokejam bijusi vieta jūsu dzīvē. Ir joprojām?

Aizvien mazāk. Bērnībā mūzika un sports bija galvenās aizraušanās. Un hokejs bija numur viens. Individuālie sporta veidi man nekad nav likušies saistoši – nesaprotu, kāpēc jāskrien no viena punkta uz otru. Man vienmēr patikušas komandu spēles.

Jā, hokejs vienubrīd dzīvē bija diezgan nopietna prioritāte. Vajadzētu jau regulārāk to darīt, bet ikdienas notikumi daudz ko mainījuši un visgrūtāk ir atsākt, kad esi pārtraucis.

Diezgan daudzi mūziķi un skaņu cilvēki jau slidinās – mēs to savā starpā jokojot saucam par daiļslidošanu. Smejos, ka esmu nospēlējis arī vienu spēli Latvijas izlasē. Naktī to nosapņoju, nākamajā dienā atskanēja zvans no Somijas vēstniecības. Uz Latviju braucot Somijas izlase, un tiek vāktas maiņas labdarības spēlei. Tur bija daži no NHL limeņa, legendārais Jari Kurri, vecmeistari un viena maiņa no mūziķiem. Somiem no mūziķu puses piedalījās skandalozie *Leningrad Cowboys*. Tā es tur nokļuvu. Bet kā absolūti leģendāru atceros pasenu spēli starp aktieriem un mūziķiem. Diemžēl Latvijas Televīzijā šis ieraksts laikam ir iznīcināts.

Jūsu darbs ir vairāk individuālais vai kolektīvais sporta veids?

Nemot vērā, ka tur aiz stikla ir vairāki cilvēki, droši vien kolektīvais.

Bet ir taču daudz laika jāpavada divvientulībā ar skaņu.

Jā, bet gala verdiktu tomēr saka pārējie. Tevi jau interesē kopējais viedoklis.

PSIHOLOĢISKĀ ZIŅĀ ŠĪ PROFESIJA IR DIEZGAN NEPATEICĪGA, JO PA AUSĪM DABŪJAM DIEZGAN BIEŽI UN NEPAMATOTI

Droši vien ir dažādi scenāriji notikumu attīstībai tad, kad no jūsu puses darbam pielikts punkts.

Pašam jau vienmēr šķiet, ka esi izdarījis visu. Zelta likums – nekad nedrīkst rādīt citiem pusgatu materiālu.

Bet, kad ir punkts, tad ir dažādi. Reizēm mūziķi pasaka, ka viss galīgi garām, bet pēc pāris stundām atzīst – nē, viss taču kārtībā. Mākslinieki ir tādi indivīdi un personības, ka grūti reizēm nojaust, ko viņi īsti gribējuši. Un interesanti – kad man pašam šķiet, ka viss sanācis labi, daudzi domā citādi. Un, kad esmu pilnīgi neapmierināts ar rezultātu, visi ir sajūsmā. To es nevaru izskaidrot.

Bet kāds ir darba iesākums? Nav taču tā, ka mūziķi atnāk uz studiju un tad jūs pirmoreiz viņus izdzirdat?

Mēdz gan tā būt. Un bieži vien viņi paši nesaprot, ko ar savu mūziku darīt. Es jau gan cenšos iespēju robežās melno materiālu paklausīties, vismaz nepazīstamu mūziķu stilu iepazīt.

Vai pandēmija ietekmēja jūsu darbu?

Protams. Viss apstājās. Gads šogad iesākās ar milzu jaudu – parasti janvāris ir patukšs mēnesis, taču šogad bija pārpilns. Bet man jau tad, kad parādījās pirmie upuri Ķīnā, šķita, ka būs ziepes.

Citi teica, ka šis bija lielisks laiks sevis izglītošanai un pašizaugsmei.

Tas ir blefs. Īsti padarīt neko nevarēju, kaut dators it kā bija paņemts līdzī uz laukiem, lai strādātu. Toties izdarīju tūkstoš lietu savā lauku īpašumā.

Jums esot bites.

Un viņas šogad bija ļoti čaklas. Lauki sakārto domas, mūku tur prom, tiklīdz rodas iespēja. Tas ir aiz Smiltenes, starp Zvārtavu un Valku. Mums tur daudz kaimiņu tagad. Jānis Lūsēns iegādājies īpašumu, fotogrāfs Andris Krieviņš tur dzīvo, Indriķis Veitners Gaujas zivis man sūta bildītēs, arī Māris Mihelsons turpat.

Vai aizvien ir kādi nerealizēti sapņi, kas saistīti ar darbu?

Vienu tādu sapni esmu izbaudījis – tas ir Glāstonberijas festivāls ar "Prāta vētru". Protams, gribētu ar kādu A klases grupu pasaules tūrē pastrādāt, bet tas ir neiespējami, jo tādas lietas tik vienkārši nenotiek.

Taču viss ir normāli, nav īsti, par ko sūdzēties. Vienmēr var labāk un citādi. Bet galvenais, lai ir darbs, ko darīt. Pārējo var sakārtot. Ir tikai jādara. 🎧

Meitenes un elektronika

Lena Sme

Nesen, sniedzot interviju portālam lsm.lv par mūzikas festivālā Tallinn Music Week notiekošo, kā arī apspriežot Latvijas mūzikas eksporta potenciālu kopumā, nonācām pie secinājuma, ka šajos platumgrādos īstais zelts ir nevis koks vai šprotes, bet gan meitenes un elektronika. Lai cik banāli tas neizklausītos, tomēr Latvijā nu jau atrodamas vairākas ar elektronisko skaņu ražojošo atribūtiķu apbruņojušās daiļā dzimuma pārstāves, un tas, manuprāt, ir interesantākais, kas šobrīd Latvijas mūzikā notiek.

Mūsdienu mūzikas pasaulē vērojamas savādas, kaut arī vēsturiski likumsakarīgas tendences – lai varētu ne tikai radoši izpausties, bet arī radīt kaut ko pavisam jaunu un nedzirdētu, mākslinieki spiesti pārkāpt arvien jaunas robežas un jaukt arvien jaunus izpausmju un žanru kokteiļus. Veiksmīgākus rezultātus gūst drosmīgākie, kas nebaidās ienirt dziļi sevī un izvilkēt no pašu dziļumiem sakrālāko vispārējai apskatei un vērtēšanai.

Šāda veida kalpošana personīgās identitātes atbrīvošanai, neievērojot aicinājumus piederēt kādam konkrētam iepriekšnoteiktam stilam, protams, padara apgrūtināšanos klausītāju mēģinājumus jebkāda veidā definēt notiekošo (ar nolūku tajā visā labāk orientēties), un tas attiecas vairs ne tikai uz mūzikas virzieniem, bet arī uz daudz ko citu, piemēram, dzimumiem.

Šā raksta tapšanas laikā īsi aprunājos ar katru subjektīvi izvēlēto un šeit apskatīto mūziķi, un neviena no viņām nebija gatava skaidri identificēt sevi kādā konkrētā mūzikas virzienā vai dzimumā. Tas ir novērojams arī pusaudžu paaudzes izpausmēs – dzimuma piederības kodi kļūst arvien izplūdušāki un maznozīmīgi, un tas, manuprāt, atbrīvo cilvēciskā radošuma izpausmes no iepriekš pastāvošām stigmām. Arī stili un žanri, šķiet, nu vairs ir tikai sausi un neko nenosakoši jēdzieni kā satrūdējuši koka virzienu rādītāji aizaugušā mežā, kur katrs izvēlas savas takas atbilstoši interešu un drosmes līmenim. Raksta nosaukums “Meitenes un elektronika”, protams, ir ironisks, liekot aizdomāties, caur kādiem kritērijiem mēs cenšamies identificēt sevi mūsdienu pasaulē.

Šo rakstu var uztvert arī kā savādu pandēmijas periodam pielāgotu ceļojumu aģentūras bukletu, ar kura palīdzību iespējams doties muzikāli vizuālos, izziņas pilnos un fantāziju rosinošos piedzīvojumos, jo katra no šeit pieminētām māksliniecēm spēj radīt fantastisku paralēlo pasauli, kurā vērts ielūkoties. Ar *Sign Libra*, piemēram, ir iespēja apceļot deviņas jūras uz Mēness vai ienirt raibajā dabā pie ekvatora, ar Elizabeti Balču var ielīst kaut kur dziļi smadzeņu labirintos līdz pašai epifīzei, izstaigājot viņas radīto endorfinu sapņu pasauli vai sagaidot jaunāko albumu, paciemoties hoteļu istabās visapkārt zemeslodei, kurās māksliniece mīl uzturēties un atrod iedvesmu. Ar *Waterflower* palīdzību var ielaist saknes kādā botāniskajā dārzā un ieklausīties augu čukstos

un kļiedzienos, caur *MNTHA* elfa ausi var ielīst Berlīnes notikumu esences epicentrā, bet var arī viegliem soļiem ieluncināties Evijas Vēberes maigajā, bet spēcīgajā un nedaudz trauksmainajā trauslumā, kas kosmiski spīguļo un raugās virsū ar miljons neredzamu būtņu acīm.

SIGN LIBRA

Gada sākumā Latvijas mūzikas industriju pārsteidza negaidīta ziņa – mūziķes Agatas Melņikovas jeb *Sign Libra* otrais studijas albums tika recenzēts vienā no pasaules ietekmīgākajiem neakadēmiskās mūzikas medijiem *Pitchfork*. Nozīmīgā Bruklīnas leibla *RVNG Intl.* paspārnē izdots *Sign Libra* otrais studijas albums ar nosaukumu *Sea to Sea* daudziem lika atklāt šo mākslinieci arī tepat dzimtenē.

Latvijas medijos šis notikums neguva lielu rezonansi, vēlāk situāciju ietekmēja arī pandēmija, atstājot *Sign Libra* bez iepriekš rūpīgi saplānotā spilgta koncertu un festivālu saraksta. Uzturot savu dzīvo performanču augsto kvalitātes līmeni, Latvijā *Sign Libra* tikpat kā nav uzstājusies – tik vien kā pirms pāris gadiem spilgti paziņoja par sevi ar vērienīgām vizualizācijām un māsas, mākslinieces Darjas Melņikovas veidotām skatuves dekorācijām, uzstājoties nepieradinātās mūzikas festivālā “Skaņu mežs”. Atceros, ka vairāki koncerta apmeklētāji toreiz atteicās ticēt, ka šī mūziķe nāk no Latvijas – tik ļoti pārliecinošs, detalizēts, pārdomāts likās viņas koncerts.

Agata nenoliedz, ka iegulda milzīgu darbu visā, ko iesāk, nežēlojot nedz laiku, nedz arī citus resursus, līdz šim kvalitātes latīņu ir bijis būtiski nenolaist zemāk kaut vai tāpēc, lai turpinātu respektēt pašas ieguldīto laiku padarītājā.

Ar mūzikas pasauli Agatas ceļi savijušies jau labu laiku agrāk – protams, kā jau Latvijā ierasts, viņa apmeklēja mūzikas skolu, vēlāk ieguva arī profesionālo izglītību, tomēr liekas, ka mūziku Agata vienmēr uztvērusi kā jūru, kurā bezbailīgi peldējusies, gan draiski plūncājoties tās viļņos, gan ziņkārīgi ienirstot pašos dziļumos, no kuriem drosmīgi izcelts pats dīvainākais. Atceros, ka esmu satikusi šo savādo būtņi jau viņas trakajos padsmitnieces gados mūzikas žurnālista un didžeja Toma Grēviņa rīkotajās dārza ballītēs, kur visus mūs vienoja izsalkums pēc jaunas mūzikas iepazīšanas un nepacietība atklāt arvien jaunas skaņas. Vairākas reizes piedzīvoju arī negaidītus brīžus, kad Agata, tikusi pie skaņas pults, brīdī, kad visi jau piepildījuma svētlaimē devušies pelnītā atpūtā, ar nerimstošu sajūsmu turpina dalīties ar savas ziņkāres izmakšķerēto.

Arī Agatas pašas ierakstītā un izdotā mūzika, manuprāt, galvenokārt kairina tieši ziņkāri un vēlmi izzināt. Piemēram, viņas albums *Sea to Sea* atklāja man Mēness pasauli, un es vairākas dienas pavadīju ar enciklopēdijām, ceļojot kosmosā un apbrīnojot to, cik daudz neiespējamā un skaistā tajā ir. Agata atzīst, ka šāda veida ceļošana sapņu pasaulē viņai ļoti palīdz arī dzīves grūtajos brīžos, jo ir iespēja bez papildu līdzekļiem, ar fantāzijas un izziņas palīdzību vien pārvietot sevi jebkurā vietā uz šīs vai jebkuras citas pasaules.



Agata Melnikova jeb *Sign Libra*

Un fantāziju rosina jau pati Agatas mūzika – nav nepieciešams zināt, kam albums veltīts, kādām tēmām tas pieskaras un ko cenšas izrunāt – skaņu lauks ir tik piesātināts, spēlētis aicinošs, kustīgs un dzīvs, ka ieripo visos pārējos jutekļu laukos. Klausītājam sāk likties, ka viņš šo mūziku spēj ne tikai klausīties, bet arī redzēt, sataustīt un izgaršot. Tā, piemēram, albumā *Sea to Sea* ar skaņu palīdzību tik izteikti atspoguļotas ilgas pēc ūdens vibrācijām, ka albuma klausīšanos var patiesi izjust kā peldi – katra skaņa viļņojas, pil, burbuļo un piesaka sevi ūdenim tik raksturīgos veidos, ka to nevilus sajūti ar ādas virskārtu. Savukārt iepriekšējais *Sign Libra* albums *Closer to the Equator* rada tik raibu tropisku atmosfēru, ka tā nosaukumu var uzminēt, iepriekš to nezinot.

Pati māksliniece atzīst, ka viņas mūziku nereti asociē ar *new age* stilistiku, tomēr, viņasprāt, žanriski viņas muzikālās izpausmes var vērtēt daudz plašākās amplitūdās. Darbības procesā viņa atstāj vietu žanru mijiedarbībām, plūsmām un izmaiņām. Agata stāsta, ka sintezators uzskatāms par instrumentu, kas paver durvis uz tik daudzām dažādām izpausmēm, ko nevar viennozīmīgi identificēt, līdz ar to atšķirība starp *new age*, *ambient*, *rave*, *trance* vai *techno* var būt vienīgi ātrums un ritmos.

Runājot par žanriem, Agata uzsver, ka tos ir būtiski pieminēt, vienīgi raksturojot mākslinieka ietekmes, jo vairāku sintēzē rodas kaut kas jau pilnīgi cits, ko vairs nav tik viegli identificēt. Piemēram, rakstot pirmo albumu, viņa klausījies *new age*, itāļu disko, *ambient*, japāņu eksperimentālo popmūziku, bet, strādājot pie *Sea to Sea*, viņas interešu lokā bija franču avangarda instrumentālā elektroniskā mūzika, sintpops, belgu nūbits un cita eksperimentālā ritma mūzika.

Šobrīd, strādājot pie jaunā materiāla, *Sign Libra* aizrāvusies jau ar pavisam citiem mūzikas virzieniem, bet interese par sintezatora sniegtajām iespējām un skaņām paliek nemainīga. Tas sniedz viņai iespēju iztēloties, ka viņa improvizē kopā ar grupu, kurā ir vairāki instrumenti, turklāt to skanējums ir tik ļoti nenoteikts, ka grūti atpazīt, kas tas ir – saksofons, taures vai taustiņi.

Neticami, bet slavenais leibls *RVNG Intl.*, kura darbībai Agata sekoja līdzī jau ilgāku laiku, uzrunāja mūziķi pats, izsakot piedāvājumu sadarboties un atsūtot nelielu vēstulīti feisbukā. Brīnumi notiek! Rezultātā tika noslēgts sadarbības līgums, kas paredz vairāku *Sign Libra* albumu izdošanu. No vienas puses, šī sadarbība, protams, vērtējama kā ļoti veiksmīga, tomēr mūsdienās izdevniecībām nozīmīga loma vairāk ir kopkatalogu veidošanā, pateicoties kuriem mūzika tiek ievietota vienā plauktā ar līdzīgi domājošiem un daudz sasniegušajiem. Tomēr ne vienmēr tas paredz arī aktīvas promo aktivitātes, koncertu plānošanu vai pat vizuālā albumu satura saskaņošanu – pat šķietami uz brīvas pašizpaušmes atbalstīšanu orientētas izdevniecības var uzstāt, ka māksliniecei būtu jāpiekrīt veidot albuma vāku, sadarbojoties ar viņu izvēlēto dizaineri un runājot tiem atbilstošā vizuālā valodā, kas var būt pretrunā ar paša mūziķa vīziju.

CAUR ĒRKŠĶIEM PIE ZVAIGZNĒM

Raugoties uz mūzikas biznesa situāciju pragmatiski un nedaudz ironiski, katru no rakstā pieminētām māksliniecēm var patiesi vērtēt kā visnotaļ veiksmīgu eksportbrendu – salīdzinot pat ar standarta rokgrupu sastāviem, tām nav nedz pārspīlētu ceļošanas izdevumu, nedz milzīga mūzikas instrumentu skaita. Šāda veida sapņainai mūzikai ir viegli pielāgojams tirgus, tām vienmēr ir pārdomāta uzstāšanās vizuālā puse, un papildu ērtības rada vairāku tādu organizāciju, kas cīnās par dzimumu līdztiesības jautājumiem mūzikas industrijā, iestaigātās takas un piepavērtās durvis. Turklāt meitenes, šķiet, bieži vien spēj daudz labāk par sevi parūpēties un daudz vieglāk pielāgojas apstākļiem un situācijām.

Vairākus gadus esmu vadījusi koncertorganizāciju, pārstāvēt Latvijas izcilākos mūziķus starptautiskās mūzikas konferencēs un organizējot tiem pirmās koncerttūres visā pasaulē. Šis darbs ir palīdzējis satuvināties ar divām no šajā rakstā pieminētajām mūziķēm – Elizabeti Balču un Eviju Vēberi. Sadarbības laikā esmu varējusi vērot, kā abas ir iemācījušas pielāgot savu skatuves

mākslas specifiku un aprīkojumu koncerttūrēm un aktīvas ceļošanas nepieciešamībām. Piemēram, Elizabete, kurai vienmēr bijis būtiski rūpēties par savu vizuālo tēlu, kā dēļ savulaik ceļojot viņa vienmēr ņēma līdzi vairākus čemodānus ar skatuves tērpiem un ekscentriskām cepurēm, pēc kāda laika bija iemācījusies ne tikai savus mūzikas instrumentus, bet arī tērpus un galvassegas ietilpināt vienā nelielā rokas bagāžas vienībā, un tas noticis visnotaļ organiski un automātiski, ne tikai, lai izdabātu menedžmentam, bet arī pašas ērtuma nolūkos, jo staipīt pa pasauli lielo sintezatoru var būt arī stilīgi, bet visnotaļ neērti.

Ceļš līdz kvalitatīvai popularitātei mūzikā nav vienkāršs – ja tu neesi zināms, tev ne tikai nav iespējas cerēt uz ieguldītam darbam atbilstošu atalgojumu, bet pat uz kvalitatīvu aprīkojumu, kas atspoguļotu dzīvo uzstāšanos bez liekas deformēšanas.

Savulaik pavadot ilgu laiku koncertos kopā ar Eviju vai Elizabeti brīžiem nācās ar sažņaugtu sirdsauri vērot, kā abas meitenes mēcās izgrozīties bieži vien absolūti nepieļaujamos apstākļos. Tomēr tas ir būtisks jebkura mūziķa izaugsmes ceļa posms – sava veida psiholoģiska skola, kas māca tik būtisko spēju pielāgoties koncertvietas apstākļiem, akustikai, gaismai, jo karjeras sākumposmā nereti nav iespējams noteikt visas uzstāšanās detaļas, jo īpaši rīkojot koncertus jaunajās valstīs, kur par mūziķi maz kas zināms.

Un bieži vien arī man pašai bijusi iespēja no mūziķēm kaut ko iemācīties – aizvien apbrīnoju Elizabetes Balčus iekšējo mieru un nestandarta situāciju pieņemšanas mākslu, ko šī šķietami detaļām pieķērusies māksliniece pieprot labāk par padomju armijas tanku. Esam vairākkārt nokļuvušas situācijās, kas man likušas sēdēt kā uz adatām, turpretī viņa tās sagaidījusi ar Budas smaidu (dažreiz gan papildinātu ar sarkanvīna glāzi rokā). Evijai savukārt piemīt lielāks spīts, izturība un vēlme cīnīties par savām tiesībām un nepieciešamībām, un viņa ne tik viegli samierinās ar dzīves situāciju piespēlēto, lai arī labprāt mēcās pieņemšanu. Grūti spriest, kuras kvalitātes varētu būt mūziķim vairāk noderīgas, kuras palīdz virzīties uz priekšu – cīņa vai samierināšanās. Tomēr laikam jau nav jēgas tās salīdzināt, tieši tāpat kā nav jēgas salīdzināt šo abu mākslinieču daiļradi.

ELIZABETE BALČUS

Elizabete Balčus nāk no visnotaļ radošas ģimenes – mākslinieces tēvs ir arhitekts, savukārt māte vada savām trim meitām veltīto teātri "3 māsas". Savu ceļu mūzikā meitene uzsāka sen, sākotnēji ilgu laiku darbojās aktīvi koncertējošā vairāku meiteņu folkroka sastāvā "Sus Dungo", kur spēlēja flautu, bet ar laiku lēnām arvien vairāk laika ieguldīja savā solo projektā. "Neo-psiheidēliskais avangarda drīmpops" ir iespējami tuvākais veids, kā Elizabetes mūzikas stilu raksturot.

Radot mūziku, viņa izmanto ne tikai balsi un flautu, bet vairākus elektroniskus instrumentus – dažādus sintezatorus, tostarp analogos un digitālos, lūperi un sampleri. Digitālos signālus Elizabete kontrolē un modulē neierastos veidos, izmantojot midi kontrolierus, kā piemēram *Leg Strum* digitālo kāju, kuru mūziķei uztaisiņa kāds meistars no Lielbritānijas, un tas ir vienīgais šāda veida instruments pasaulē. Nesen Elizabete sākusī izmantot arī tādu kontrolieri, kas ļauj spēlēt otra ādu. Tas reaģē uz tausti un ir atkarīgs no pieskāriena intensitātes (vieglis glāsts vai sitiens) un no tā, kurai ķermeņa daļai pieskaras. Tāpat Elizabetei uzstājoties, viens no būtiskākiem uzmanību piesaistošiem elementiem ir augļu un dārzeņu izmantošana mūzikas instrumenta vietā, un koncerta beigās mūziķe mēdz tos apēst vai iemest izsalkušajos skatītājos.

Elizabete nenoliedz, ka viņas koncertos vienlīdz liela nozīme ir gan vizuālajam, gan audiālajam sniegunam, tāpēc viņa velta daudz laika arī sava vizuālā tēla izkopšanai. Vairākus tērpus, jo īpaši cepures māksliniece radījusi pati.

Par viņas daiļradi pēc albuma *Conarium* izdošanas rakstījuši daudzi pasaules mūzikas mediji, salīdzinot viņas mūziku ar Bjorkas un *Cocteau Twins* snieguniem, tomēr bieži vien arī izceļot

tajā kaut ko grotesku, barokālu, iepriekš nedzirdētu. Pati Elizabete stāsta, ka visas šajā albumā iekļautās dziesmas ir kā ceļojums viņas sapņu pasaulē, kurā ir iespēja notikt visdažādākām iespējamām un neiespējamām lietām. Mūziķe vairākus gadus aktīvi cīnījusies par vietu mūzikas industrijā, tomēr nekad nav nodevusi savus ideālus un mūzikas radīšanā nav centusies pielāgoties plašākas auditorijas uzrunāšanai nepieciešamām metodēm. Nesen kādā no mūzikas industrijas skatēm kāds mūzikas producents un *Rolling Stone* žurnālists mēģinājis pierunāt Elizabeti sarakstīt draisku Ziemassvētku dziesmu, kas, viņaprāt, varētu palīdzēt viņai nopelnīt turpmākai pašizpaušmei nepieciešamos līdzekļus, tomēr Elizabete par to tikai pasmējās.



Elizabete Balčus

Ar savu albumu mūziķe apceļojusi teju visu pasauli – sniegusi divas nedēļu ilgas koncerttūres Kanādā, vairāki koncerti notikuši Āzijā, un Eiropa izbraukāta krustām šķērsām. Visvairāk Elizabetei laikam patīc Japānā, Taivānā un Itālijā, lai gan Elizabete vienmēr ļoti labprāt pieņem jebkuru aicinājumu doties ceļojumā ar mērķi satikt jaunus klausītājus. Ceļojot viņa izbauda arī palikšanu hotelos, un šai tēmai, iespējams, būs veltīts mūziķes jaunais albums. Un šī ceļošana nebūt nav bēgšana. Rīgā māksliniece uzturas visnotaļ iedvesmojošās vietās – klusā Vecrīgas šķērsielā viņas ģimene apmetusies skaistā vēsturiskā nestandarta dzīvoklī un vasaras pavada Ziemeļu muižā, kas ir slavena ne tikai ar savām mākslinieciskajām aktivitātēm, bet arī spoku stāstiem.

EVIIJA VĒBERE

Arī Evija ikdienā uzturas lielā plašā dzīvoklī Rīgas centrā ar skatu uz Vecrīgas jumtiem. Nesen viņai pievienojusies maza, mīlīga kaķene Ruru jeb Aurēlija no dzīvnieku patversmes. Evija uzsver, ka dzīves telpā viņai svarīgākais ir plašums un tukšums, kas nepieciešams, lai varētu radoši darboties. Protams, balansu uzturēšanā lielākā loma

ir iekšējai pasaulei, bet Evija nenoliedz, ka viņas iekšējo pasauli diezgan intensīvi "trigero" viss ārpusē notiekošais.

Runājot par dzimumlomām un identificēšanos tajās, Evija min, ka, viņasprāt, katrā cilvēkā atrodami abu dzimumu enerģiju sākumi, kas ir kā melns un balts, kas savijas kopā, papildinot viens otru. Sievietes lomu viņa redz caur rūpēm, caur mātišķo, auglīgo. Tas, viņasprāt, saistīts arī ar dabas spēku un piedzimšanas maģiju. Evija saka, ka šis sievišķais sākums liek viņai izlolot un izauklēt katru radīto skaņdarbu. Lai arī šo lomas izpaušmi sevi viņa izjūt diezgan izteikti, tomēr nevar viennozīmīgi apgalvot, ka tas saistīts ar viņas radošo sākumu, jo enerģētiski tie tomēr ir abi divi – vīrišķais un sievišķais, kas mijiedarbībā savijušies un saauguši vienā veselumā.

Runājot par feminisma kustību radītajām priekšrocībām, Evija min sarunu ar vienu savu talantīgu draugu, kuram kļūst arvien grūtāk organizēt koncertus izcilai džeza grupai, kurā spēlē tikai vīrieši, un tas neliekas loģiski, jo talantam būtu jārunā skaļāk par dzimumlomu. Arī pati Evija nekad nav izjutusi, ka viņas tiesības tiktu kaut kādā veidā ierobežotas tieši dzimuma dēļ. "Savā ziņā feminismu var vērtēt arī kā vīrišķās enerģijas aktualizēšanu sievietes ķermenī. Un jaunās tendences var labi novērot, piemēram, *Netflix* – ja agrāk kino vērojām izteiktu vīrieša kā visa noteicēja pasauli, kuru sieviete tikai apkalpo un apmīlo viņa intīmās zonas, tad tagad tas lielākoties tiek atspoguļots apgrieztā veidā, bet, neskatoties uz to, kādu pozīciju šajā mijiedarbībā ieņem vīrietis un kādu sieviete, vīrišķo un sievišķo enerģiju plūsma no tā nemainās," ar saviem novērojumiem dalās Evija.



Evija Vēbere

Savas darbības sākumpunktu Evija aizvien nespēj identificēt, tomēr atceras, ka, jau sētas bērns būdama, skaidri zināja, ka kļūs par dziedātāju. Studējusi mūziku Ventspils mūzikas vidusskolā, kur vēlāk arī pati strādājusi par pasniedzēju, kā arī džeza dziedātānu Groningenā, Evija uzsāka soļus neakadēmiskajā mūzikā duetā ar kādu serbu bundzinieku, kopā izveidojot projektu ar nosaukumu *Howling Owl*, kas guva lielu interesi un atsaucību Eiropā. Vēlāk tomēr pievērsusies solokarjerai, izdodot debijas albumu "Sirdsbūt".

Šobrīd Evija strādā pie jauna materiāla, ko plāno izdot jau novembrī, bet dažus tā aizmetņus man bija gods noklausīties, kopā ar Eviju ceļojot uz *Eurosonic* festivālu Nīderlandē. Toreiz kādā mājīgā mirklī Evija ar savai mūzikai raksturīgu vieglumu uzlika man uz ausīm austiņas un nospieda *play*, un es momentā aizceļoju ar trauslām detaļām un kustīgiem ķinķēziņiem neiespējami piepildītā pasaulē, no kuras negribējās atgriezties. Tas bija neaprakstāmi telpisks, iepriekš nepiedzīvots ceļojums, smalki uzdizainēts un pārdomāts.

Sarunas laikā Evija joko – ja nenodarbotos ar mūziku, labprāt iekārtotu telpas, veidojot tajās mājīgu dizainu, uz ko es atbildu, ka viņa jau to lieliski dara ar mūzikas palīdzību. Nesen iznākušais pirmais singls un atmosfēriskais videoklips dziesmai "Vienradzis" tika prezentēti platformā *Pop-Kultur Berlin*, kuras pārstāvji atklāja mākslinieci *showcase* festivālā *Ment* Ļubļanā un ar nepacietību gaidīja savā festivālā, kuru Covid-19 dēļ diemžēl nācās pārcelt digitālajā vidē. Piesakot sevi šajā festivālā, Evija stāsta, ka viņas studija izskatās pēc kosmosa kuģa – lielākoties šo atmosfēru rada mūziķes iemīļotie moduļārie sintezatori, tostarp Latvijā ražotie *Erica Synths*. Tiem raksturīgo daudzu dažāda garuma vadīņu izmantošana ietērpusi arī jaunajā videoklipā deļojošo būtni, kas iezīmē Evijas radītās skaņas caur kustību. Raksturojot savu mūziku trīs vārdos, Evija sauc to par rotaļīgu, trauslu un biedējošu. Redzēsim, cik daudziem klausītājiem jaunais materiāls tiks nobīties.

Lai arī Evijas radītā mūzika rada sava veida paralēlo realitāti, pandēmijas laikā mūziķe saprata, ka saskarsme ar publiku viņai ir ļoti būtiska un viņa nespēj iztēloties sevi pārceļamies virtuālajā vidē. Protams, izolācijā būdama, arī viņa mēģināja komunicēt ar saviem klausītājiem caur "laivstrīmiem", tomēr līdz galam neizjuta to kā ērtu pašizpaušmes formu.

WATERFLOWER

Šīs mākslinieces stāsta pirmsākumi meklējami jau 2007. gadā, kad viņa publicēja savus pirmos ierakstus ar segvārdu *Kroffork*, līdz ar to var secināt, ka elektroniski eksperimentālajā scēnā Sabīne Moore ir bijusi jau ilgāku laiku.

Cik nu man pašai sanācis vērot *Waterflower* darbību, viņa vienmēr priecājas par iespēju augt mijiedarbībā ar citiem, turklāt spēj izpausties ļoti dažādos veidos gan audio, gan vizuālajā, gan performances mākslā. Šī spēja sadarboties un veidot starpzanru un starppersonu sintēzes, šķiet, ir *Waterflower* galvenais trumpis – viņa kā vītenaugs spējīga apvīt un pielāgoties, tomēr nekad neaizmirst arī spilgti uzziēdēt.

Studējusi Latvijas Mākslas akadēmijā, strādājusi klasiskās animācijas jomā un ar burvju trikam līdzīgu maģiju prasmīgi operējusi ar šķērēm, griežot no papīra visneiedomājamākās būtnes, kas pēc tam lielākoties apmetušās Rīgas ielās, padarot tās krāsainākas un dzīvespriecīgākas. Tā vien liekas, ka *Waterflower* jeb Sabīne Moore vienmēr raugās pasaulē ar smaidu, atgādinot, ka mākslā būtiskākais ir dalīties, atbalstīt citam citu, jo, lai gan katrs esam indivīdi, pastāvam mūžīgā mijiedarbībā un savstarpējā sintēzē.

Kādreiz ņēmusi dalību elektrokleša projektā *MMMM*, patlaban Sabīne vairāk laika velta savam soloprojektam. Septembrī tam iznāk veseli divi singli – *Palm to Palm* un *Find It*, un katrs no tiem ir papildināts ar krāšņu videoklipu. 28. septembrī *Waterflower* izdod arī albumu "Baltā gaisma". 2020. gadu viņa bija plānojusi pavadīt aktīvi koncertējot, bija sarunājusī arī vairākus

Sabīne Moore jeb *Waterflower*

koncertus Āzijā, tomēr pandēmijas apstākļi radija nepārvaramus šķēršļus.

Ar apskaužamu čaklumu Sabīne spēj būt maksimāli multifunkcionāla, veicot visus savus darbus pati, sākot no koncertu plānošanas, menedžmenta, sabiedrisko attiecību organizēšanas līdz pat vizualizāciju veidošanai un scenāriju rakstīšanai saviem videoklikiem. Protams, viņa labprāt daudz ko no tā visa uzticētu kādam citam, tomēr nereti jutusies šajā scēnā vienuļi, lai gan atzīst, ka šobrīd situācija pamatīgi mainījusies. Jāpiemin, ka viņai atliek laiks uztaisīt vizuālo saturu arī citiem, piemēram, iepriekš pieminētām Evijai Vēberei un Elizabetei Balčiui.

MNTHA

Šo mākslinieci Latvijā daudzi ievērojuši, pateicoties viņas dalībai vietējā televīzijas šovā – “Eirovīzijas” dziesmu atlasē. Šajā konkursā mūziķe piedalījās 2015. gadā, kur pieteica sevi ar izpildītājai *Grimes* stilistiski līdzīgu dziesmu. Lai arī *MNTHA* netika izvēlēta par mūziķi, kas pārstāvēja Latviju, ar televīzijas starpniecību viņai izdevās atrast daudz piekritēju. Māksliniece jau no paša sākuma izvēlējās pieteikt sevi vizuāli ļoti drosmīgi, ar spilgtu grīmu un neordināriem matu sakārtojumiem neierastās krāsu gammās, tomēr dzīvo koncertu draivu sākotnēji nedaudz apslāpēja meitenes jauneklīgais biklums un kautrums. Tomēr aiz tā visa ieslodzītais velniņš izlauza sev ceļu – īsi pēc muzikālās karjeras uzsākšanas Marija pārcēlās uz dzīvi Berlīnē, lai maksimāli sekotu visam jaunajam, trakajam un aktuālajam.

Uzturoties Berlīnē, viņa ātri vien pievērsās *drag queen* performanču mākslai, kā arī izmēģināja tā saucamo *voguing*, kas abas ir ļoti stilizētas dzimumu lomē un pašizpaušmes robežu nojaucošas kustības. To klātbūtne ir izteikti redzama mūziķes šābrīža darbībā – pērn izdots skaņdarbs *Tell Me*, šķiet, ir izteikti piemērots *voguingam*, un *MNTHA* nesenā performance *Tallinn Music Week* ietvaros bija izcils ne tikai aktuālās elektroniskās mūzikas, bet arī

Marija Mickeviča jeb *MNTHA*

vizuālā tēla pilnvērtīgs atspoguļojums, kas ietvēra sevī pārdomātu tērpu izvēli, saskaņotas gaismas un kustības, kas kopā radija ļoti pārliecinošu efektu.

Pirms uzstāšanās *MNTHA* pastāstīja, ka joprojām uzturas ar vienu kāju Berlīnē, ar otru Rīgā un abas pilsētas viņu vienlīdz iedvesmo. Šobrīd māksliniece arī aktīvi strādā pie sava nākamā albuma, kas, iespējams, iznāks jau nākamgad. Kādā žanru, stila vai dzimumu maiņā to ielikt – diez vai ir viegli atbildams jautājums arī pašai. Kā viņa apgalvo – nemainīga paliek vien vēlme ar visu to spēlēties.

Septembra sākumā mūzikas platformas *Shape* rīkotajā tiešsaistes konferencē kāda no apvienības māksliniecēm uz jautājumu par pašnoteikšanos un identificēšanos atbildēja, ka radīšanas process mūsdienās vairāk fokusējas uz performatīvo aspektu, tas ir notikums, kuram ir ļauts plūst, bet kurš ir izcelts un uzlikts uz skatuves ar mērķi saņemt klausītāju reakciju. Jaunas pasaules tiek radītas, izliekot iekšēji piedzīvoto ārtelpā, tādējādi radot tam jaunu komunikācijas telpu un ļaujot saņemt emocijās balstītās atbildes.

Bet pāri visam paliek mūžīgā un nemainīgā vēlme spēlēties.

Starp citu, *Shape* platforma pievērsīs būtisku uzmanību arī dzimumu vienlīdzības jautājumam, tomēr nesen veiktajā organizācijas pētījumā nācās secināt, ka arvien mazāk radošās platformas dalībnieku spēj identificēt sevi kādā konkrētā dzimumā un nelabprāt liek uz to kādu akcentu. Tā vien liekas, ka mūzika devusies brīvā ceļojumā nu jau vairs ne tikai ārpus kādu konkrētu instrumentu, skaņu, ritmu, noteikumu un virzienu robežām, bet nojauc arī citus, līdz šim šķietami viennozīmīgus identificēšanas rādītājus.

Jāpiezīmē, ka pastāv vēl vairākas interesantas Latvijas mūzikas autores, izpildītājas un producentes, kas ir pelnījušas tikt pieminētas rakstos – tādas kā *Kuzucuk*, Marta Smilga, *Podruga*, Anna Ķirse, Darja Kazimira, Jeļena Glazova... Daudziem no mums tas liekas pašsaprotami, bet, papētot situāciju kaut vai blakusvalstīs, šāda veida dažādības bagātību neatradīsiet. ●

Aroda skaistuma un kopīgās valodas atrašanas filozofija



GUSTAVS ĒRENPREISS UN DOMĀŠANA KONTEKSTĀ

Ar skaņu režisoru, kas mēdz saukt sevi par toņmeistaru, Gustavu Ērenpreisu jau bijām tikušies sarunai pirms kādiem četriem gadiem. Šķiet, toreiz biju noķērusi viņu īsi pēc atgriešanās Latvijā no Dānijas, kur viņš bija vadījis teju desmit gadus – vēl nezinot, vai uz palikšanu. Nu bija pienācis laiks satīties vēlreiz kādā augusta piektdienas vakarā, uzmanības centrā liekot pašu Gustavu un viņa profesionālo dzīvesstāstu. Visu sarunas laiku man ir sajūta, ka Gustavs ļoti rūpīgi izvēlas vārdus. Nevis vēloties ko slēpt, izpušķot vai noklusēt, bet nemitīgi koncentrējot uzmanību uz intervijas mērķi un lasītāju. Piedomājot pie tā, ko un kā tieši lasītājs varēs saprast no sarunas gaitas. Rodas iespaids, ka šādi, saudzīgi un rūpīgi, savā ikdienas darbā viņš domā par klausītāju – ne mazāk, kā par mūziķi uz skatuves.

Cik grūti ir būt tā slavenā kunga pēctecim? Cik daudzi ar tevi vēlas par to parunāt?

Tas atkarīgs no konteksta. Tā, protams, ir atpazīstamība un unikalitāte, bet, no otras puses, reizēm ļauj pieņemumiem iet pa priekšu darbiem. Tajā brīdī, kad atpazīstamība izplatās pozitīvā nozīmē, tas ir pluss, bet atliek pieļaut kādu kļūdu, kad tieši šīs atpazīstamības dēļ ziņas par šo misēkli izplatīsies vēl ātrāk.

Par ko tu sapņoji kļūt, kad biji mazs?

Par skaņu režisoru izdomāju kļūt, kad man bija jau 13–14 gadu. Tas, ka es salīdzinoši agri zināju, ko vēlos, ļoti palīdzējis dzīvē. Man

ir nūga daba – jau bērnībā ļoti interesēja tehnika, elektronika, viss ar podziņām un lampiņām. Par matemātiku vienmēr bijusi interese, cik nu liela saskare, mūzikas skolā mācoties, ar to bija. Vijole nebija mana izvēle, bet tādi bija apstākļi, un esmu ļoti pateicīgs par to, ka šajā ceļā tiku ievirzīts. Protams, bez šī pamata es arī nebūtu spējīgs kļūt par skaņu režisoru. Varbūt inženieris, operators, bet ne režisors.

Bērnībā es gribēju kļūt par pulksteņmeistaru vai elektroinženieri – tā bija mana pamatskolas vīzija. Un mūziku klausijos nepārtraukti, visos brīvajos brīžos – no 4 līdz 14 gadu vecumam pārsvarā *Queen*, tad sāku novirzīties no šīs vienvirziena apsēstības.

Vai uzskati, ka skaņu režisoram obligāti jāsaprot mūzikas praktiskā puse un jābūt ar izglītību mūzikā?

Ir jābūt muzikālai izglītībai, protams. It īpaši ieraksta režisoram nepieciešama izpratne par notiekošo – instrumentu, partitūru, atskaņojumu, žanru, stilistiku. Bet arī skaņu režisoram dažādās nozarēs ir dažādas prasības – šeit, mūsu zemē, diemžēl joprojām dominē izpratne, jeb drīzāk tās trūkums, ka skaņu režisors, inženieris, operators ir viens, un viņš zinās visu, pārvaldīs visu no akustikas līdz tumbu un austiņu specifikai, sapratnei, kā orientēties partitūrās, spēlēt instrumentu, labot aparāturu.

Plašākā mērogā skatoties, katrai šai nišai ir savi pārstāvji. Man negribas radīt iespaidu, ka es domāju par Latviju kā par mazu zemi – tas absolūti nav tā, bet jautājums ir arī par izglītību. Fakts, ka es desmit gadu savas dzīves pavadīju ārpus Latvijas, ir rezultāts galvenokārt tam, ka Latvijā savā laikā šādi izglītības resursi nebija pieejami. Nedrīkstam nenovērtēt, cik tālu šajos gandrīz 30 gados esam tikuši.

Un arī tavs vārds patlaban ierindojams Latvijas Mūzikas akadēmijas mācībspēku sarakstā. Vai izglītības ziņā mums kaut kas virzās uz priekšu?

Jā, viss diezgan straujiem soļiem iet uz priekšu. Ir brīži, kad gribas, lai viss jau būtu gatavs vai vismaz gatavāks. Bet mēs nevaram sagaidīt, ka viss notiks no nekā – valsts mērogā, nodokļu sistēmā, mūsu

pašu domāšanā, izglītības sistēmā. Kādam tas viss jādara. Kļūst labāk, protams, un man gribas, lai tas notiktu straujāk.

Man arī gribas. Varbūt reizēm nedaudz pietrūkst pacietības sagaidīt.

Jā, un ir segmenti, kas attīstās ātrāk, nekā citi. Gan Latvijas reģioni, gan uzņēmumi un industrijas – atgriežoties un uzsākot darbu šeit, brīžiem biju pārsteigts par to, cik augstā līmenī bieži tiek veikti skaņu inženieru tehniskie pakalpojumi atsevišķās vietās un cik tālredzīgi tiek domāts par klientiem un sadarbības partneriem. Cik kvalitatīva ir tehnika un tās apkalpe – es biju tiešām patikami pārsteigts. Protams, tikpat daudz, ja ne vairāk, ir arī citādu gadījumu. Tomēr tiešām nevaru čīkstēt par apstākļiem – man pēc atgriešanās nebija jāsāk no nulles.

Ko tu no tā visa pats stāsti akadēmijā?

Skaņu režijas prakse, ierakstu prakse. Sagatavojamies ierakstam, veicam ierakstu un pēcprāt. Tehnoloģija, protams, ir ļoti liela daļa no tā darba, bet savā ziņā, grozies, kā gribi, mūzika ir darbs ar cilvēku. Tas, ko es mācu, atspoguļo manu pieredzi, manu nūģa dabu. Partitūra un mūzika ir sākumā, tad ir tehnoloģijas un režija. Un **beigu beigās režisora darbs ir vienkārši darbs ar cilvēku** – lielākoties komunikācija ar mūziķiem, kuri izjūt lielu spiedienu ierakstu un koncertu laikā. Tu vari veikt vispareizākās un vismaģiskākās tehnoloģiskās darbības un pieņemt lēmumus, bet mūziķim jājūt, ka tu esi viņa pusē un esi šeit viņa dēļ.

Vai esi saskāries ar konkurenci nozarē mūsmājās, kad atgriezies? Vai te ir kāds, no kā varēja pamācīties?

Manā skatījumā Latvijas mūzikas un, vēl jo vairāk, skaņas vide liek tās pārstāvjem strādāt diezgan plašā mērogā. Par spīti tam, laika gaitā gandrīz par katru top zināma viņa ekspertīzes niša. Tādējādi citam no cita noteikti ir ko mācīties. Latvietis ir ļoti spēcīgs un radošs. Vienmēr risinājumu atrodošs, spējīgs. Mūzikas tradīcijas mums ir spēcīgas, taču mēs varbūt brīžiem domājam, ka tā ir mūsu unikālā īpašība un citās zemēs tā nav, bet arī citas ir mūziķu un dziedātāju tautas. Par laimi, arī pie mums ir vietas, kur šī vide attīstās ātrāk, nekā lineāri.

Kā tu pats jūties pēc atgriešanās? Vai esi iejuties?

Atgriežoties īsti nezināju, uz cik ilgu laiku, bet tagad savu nākotni joprojām saistu ar Latviju. Protams, var domāt, kā būtu bijis citādi, bet mājas jau neizvēlas. Te man patīk ne tikai tāpēc, ka tā ir mana misijas apziņa, bet arī tāpēc, ka es šeit jūtos kā mājās. Prombūtnē it nemaz nevarēju sūdzēties par sociālās vai kulturālās integrēšanas trūkumu, viss bija. Šajā gadījumā tas vairāk ir emocionāls, nevis praktisks jautājums.

No kā tagad sastāv tava darba ikdiena?

Ikdiena ir ļoti interesanta tēma – šī aroda skaistums ir tas, ka ik nedēļa ir nedaudz citāda. Darbs ar citiem cilvēkiem, citu mūziku, citā vietā. Varbūt pietrūkst brīžiem regularitātes vai izpratnes, kas ir darba stundas un kas nav, kurā brīdī tu drīksti neatbildēt uz telefona zvaniem. Kurš ir tas brīdis, kurā tu drīkstētu atpūsties un par darbu nedomāt. Bet **tā ir arī mūziķiem – ja tu esi izvēlēties šo darbu, tad samierinies vai dari ko citu.** Kādu dienu ir koncerti, citu dienu – ieraksti, pēcprātredes darbi, projektu plānošana. Mana pamatvieta ir Latvijas Radio un Latvijas Radio bigbends kopš 2016. gada, taču laika gaitā stabila sadarbība izveidojusies arī ar pulka citiem mūziķiem.

Uzdošu, iespējams, banāli ierasto jautājumu – ja būtu jāizvēlas starp dzīvo koncertu un ierakstu, ko tu izvēlētos un kāpēc?

Protams, koncerts ir dinamiskāks. Sagatavojies, aizbrauc, gatavojies norises vietā, mēģinājums, koncerts, un tad koncerta brīdī – vai nu tagad, vai nekad. Izdari un saņem gandarījumu, tāpat kā mākslinieks uz skatuves. Ieraksta projekts bieži ir ilgstošs, un beigās varbūt ir albuma izdošanas ballīte vai koncerts, varbūt arī nav – tu kādam nosūtīsi to materiālu un nezināsi, kad un vai tas vispār tiks izdots un kur nonāks. Ieraksta procesā vajag vairāk ilgtermiņa pacietības. Varbūt tas brīžiem ir izaicinošāk, bet, redz, sava prasmju līmeņa uzturēšanai man nepieciešami abi šie posmi.

Varu būt pateicīgs un laimīgs, ka pat pandēmijas laikā man nav bijis tā, ka apstāties pilnīgi viss. Šādus brīžus varēju baudīt studiju gados, dzīvojot starp Latviju un Dāniju: semestris beidzās, esmu visus darbus izdarījis, pēdējā grāmata nodota bibliotēkā, izslēdz telefonu, e-pastu, atbrauc uz Latviju un par notiekošo tajā krastā nedomā. Latvijā nevienu brīdi nav tā, ka viss pabeigts – vienmēr būs tā, ka viens projekts beidzas, bet joprojām turpinās cits, vēl cits un vēl cits.

Nesajūk viss, kas vienlaicīgi jāpatur prātā?

Grandiozas lažas vēl nav bijušas, par laimi. Jāņem vērā vecs ķīniešu teiciens, ka pat truls zīmuļa gals un mazs papīra gabals ir spēcīgāki par visstiprāko prātu. Protams, gadās kaut ko piemirst vai atcerēties nedaudz par vēlu, tomēr cenšos raudzīties, lai mana galva būtu turpat, kur atrodas mans ķermenis.

Tu pieminēji pandēmijas laiku – vai bez tā būtu bijis reāli nokert tevi vasaras piektdienas vakarā?

Šis tas noteikti ir mainījies, bet augusts izskatās kā parasts mēnesis. Nedēļas nogales augustā visas ir pilnas. Piemēram, rit man ir Latvijas Nacionālais simfoniskais orķestris Cēsis, parīt – Latvijas Radio bigbends Lietuvā, nākamnedēļ – Rīgas svētki, pēc tam – “LNSO vasarnīca”. Pa nedēļas dienām – pēcprātredes darbi, plānošanas darbi, ieraksti.

Ko tev visvairāk patīk skaņot?

Tas ļoti mainās. Ja nebūtu tā, ka darbs ar pastāvīgajiem sadarbības partneriem man patīk visvairāk, diez vai es būtu turpinājis šīs sadarbības. Katru mēnesi vai katru gadu ir lērums jaunu programmu, tāpēc interesantums nezūd.

Vai ir kādi kritēriji, pēc kuriem tu jau no sākuma vari nojaust, ka koncerts vai ierakstu sesija izdosies?

Jā, projekta sekmes un izredzes bieži vien jau iepriekš var nojaust no tā virzītāju vai pasūtītāju laicīgas un rūpīgas plānošanas. Plānošanas brīdī faktiski top skaidrs, vai tiek domāts par kvalitāti gan kopainas vadlīnijās, gan detaļu un sīkumu līmenī. Tikai tad rodas vide, kurā dzimst vērtīgi ieraksti un neaizmirstami koncerti. Ir bijuši daži izņēmuma gadījumi, kad atteicu; ir bijuši pāris gadījumi, kad es to sapratu par vēlu, bet tā ir dzīves skola.

Kādos gadījumos tu uzreiz atsaki projektam?

Kad saprotu, ka pasūtītāja vēlmes ļoti skaidri neatbilst realitātei pieejamo tehnoloģiju, telpu un personāla resursiem. Kad saprotu, ka klientam kvalitatīvs rezultāts nav svarīgs, bet vajadzīgs vien cilvēks, uz kura pleciem novelt daļu atbildības.

Ko nevajadzētu darīt mūziķim, lai nenokaitinātu skaņotāju?

Mūziķiem parasti ir pietiekami laba izpratne, kāda kuram loma. Reizēm bijuši rīkotāji, kam ir ierobežoti līdzekļi un ar tiem nesamērojamas ambīcijas.

Kas, tavuprāt, ir laba apskaņošana?

Šeit jāsāk ar vidi, telpu un apstākļiem, kuros attiecīgā mūzika tiek atskaņota. Nekvalitatīvu materiālu neizglābsi ar labu tehniku, tāpat ar to neizglābsi arī sliktu akustiku. Vai arī izglābsi, bet tas visdrīzāk nebūs projekta budžetam draudzīgs lēmums. Pieminot tehnisko pusi – būsim reāli, strādājot manā arodā, iezīmējas divas no žanra atkarīgas tendences.

Klasiskie žanri pastāvējuši sen pirms mana aroda dzimšanas, tādēļ mūsu darba klātbūtnei (ja tā vispār nepieciešama) jābūt gandrīz nemanāmai. Daļa klausītāju skaņu režisora klātbūtni šīs mūzikas jomas pasākumos pamanīs tikai tad, ja kaut kas līdz galam nav izdevies. Savukārt mūsdienu ritmiskās mūzikas virzieni dzimuši un tapuši iespējami daļēji tieši skaņu tehnoloģijas attīstības rezultātā.

Ko, tavuprāt, klausītājs pamana un novērtē apskaņošanā?

Cik klausītāju, tik viedokļu. Tas ļoti atkarīgs no mūzikas jomas. Ritmiskajā mūzikā klausītājs sagaida to milzīgo skaņas piedzīvojumu. Gluži tāpat, kā, ejot uz kinoteātri, tu sagaidi milzīgu ekrānu un spēcīgu skaņu. Un tie, kas to ekrānu veido ritma mūzikā, paši ir sastāvdaļa. Klasiskajā un džeza mūzikā klausītājs sagaida to, ka viņš nepamanīs skaņu režisora veikumu.

Cik ļoti skaņu inženierim jāpievērš uzmanība klausītājam un jāfokusējas uz viņu?

Mūziķi var spēlēt arī mājās – bez klausītājiem koncerts nebūs koncerts. Skanējuma komfortā jābūt gan klausītājiem, gan mūziķiem. Ja viena puse to neizjutīs, visdrīzāk to nojautīs arī otri. Kā tas izpaužas tehniski un organizatoriski, visbiežāk atkarīgs no pasākuma izmēra – lielākos koncertos par skatuvi un tās skanējumu rūpēties tam veltīts personāls neatkarīgi no zāles skaņas, turpretim mazāka izmēra koncertos par to jāatbild skaņu režisoram zālē.

Vai vides skaņas iederas koncertā?

Tas absolūti atkarīgs no konteksta un mūzikas jomas. Ja tev ir kluss, intīms koncerts mežā, upes krastā vai uz ezera, protams, dabas trokšņiem ir nozīme. Ir daudzi skaņdarbi, kuros liela nozīme ir tam, ka publika ir daļa no mūzikas. Ritmiskajā mūzikā publika ir liela daļa no notikuma, bet akadēmiskajos koncertos – nē.

Vai tu pats bieži apmeklē koncertus kā klausītājs?

Es nevaru to nedarīt – man jāklausa, kas notiek šajā nozarē, kādi jaunumi, kādas tendences. Nevar būt kā rakstnieks, kurš pasaka – es nelasu grāmatas, es tās rakstu. Ne tajos žanros, ar kuriem parasti strādāju.

Kādiem parametriem tu pievērš uzmanību, kad esi klausītāja lomā?

Skaņa ir liels faktors, kam pievēršīšu uzmanību agri vai vēl. Bet es cenšos iejusties kā klausītājs, vismaz koncerta sākumā. Cenšos galvā neuzstādīt pieņēmumus par vai aizspriedumus pret to, kas mani sagaida. Protams, pievēršīšu uzmanību arī manas profesijas aspektiem, ja tas vispār tajā koncertā ir aktuāli. Daudzus klasiskās mūzikas koncertus mēs klausāmies vispār bez skaņas pastiprināšanas, kaut gan arī šādos koncertos daudz laika var vadīt pārdomās par mūziķu izvietojumu uz skatuves un to, kā tas ietekmē skanējumu, klausītāja pozīciju, telpas akustiku utt., u. t. jpr. Apskaņotos koncertos, protams, pievēršīšos pastiprinājuma un skaņas kvalitātei.

Vai bieži notiek tā, ka tu uzliec kaut kādu mūziku un tev šķiet, ka te tu apskaņošanas vai skaņas pēcapstrādes ziņā darītu ko citādi?

Protams. Un, par laimi, ne pārlietu bieži. Tie tādi izņēmumi, kad mani uzrunā mūzika un es jūtu, ka būtu darījis citādi. Ar kritiku ir tā, ka ļoti viegli nospriest, ka kāds kaut ko nav izdarījis pietiekami labi – bet tu nekad nezini, kādi ir bijuši apstākļi, kādos šim cilvēkam bijis jāstrādā, cik daudz bijis laika sagatavoties.

Tāpat arī ar skanējumu koncertos. Klausītājs bieži domā, ka šīs tiešām skan slikti un tur skaņu režisors vainīgs. Bet tu nezini, kāda bijusi sagatavošanās diena, vai ir bijusi pietiekama ilga skaņas prove un vai konkrētā telpa piemērota konkrētās mūzikas atskaņošanai.

Klausītājam bieži vien nav sapratnes par apskaņošanu. Ja mūziķi izvēlējušies skaļus apstākļus uz skatuves monitoros, tad neko tur nevar izdarīt, tas nav izglābjams. Tāpēc arī gadījumos, kad man liekas, ka šo varētu īstenot labāk, cenšos neveikt nevajadzīgus pieņēmumus, neizteikt aizspriedumus un kritiku, ja man nav pieejama informācija par to, kā viss noritējis.

Kur, tavuprāt, virzās skaņu režijas industrija Latvijā? Vai tai pašlaik kas trūkst?

Trūkst darbam piemērotu telpu – gan ierakstiem, gan koncertiem. Par šo tēmu runā daudz un ilgi. Kā jau minēju, gan klausītājam, gan diemžēl arī cilvēkiem, kam ar to jāstrādā un kas to dara ikdienā, nereti nav skaidrs, kurš par ko atbild. Viņi nezina, ka skaņu režisors nediktē, kādu skaņdarbu izpilda mūziķis, ka viņš nav didžejs, ka neregulē gaismu un to, cik skaļi uz skatuves spēlē mūziķi. Protams, šie ir tādi skarbāki piemēri, mēs atgriežamies pie tā, ka esam jauna zeme šajā mūsdienu mūzikas tirgū. Vēl arī ļoti pietrūkst terminoloģijas – mēs lielākoties izmantojam angļu terminoloģiju.

Ko industrijā mainītu latviskojumi?

Palīdzētu vienota terminoloģija, komunikācija un etiķete. Bieži ir tā, ka mūziķi satiekas ar jaunu skaņu režisoru, inženieri vai operatoru, un abām pusēm liekas, ka tā otra puse ne pārāk spīca, ar to cilvēku grūti strādāt. Bet tas bieži vien tikai tāpēc, ka viņiem vēl

nav izveidojusies kopīga valoda, jo latviski nav vienotas terminoloģijas, tāpēc rodas pārpratumi. Es gan joprojām uzsveru, ka mēs esam ļoti labā pozīcijā, ņemot vērā to, kam esam gājuši cauri.

Protams, vecās zemēs, kurās mūzikas ieskaņošana netraucēti attīstījusies jau simt gadu, ir gan terminoloģija, gan daudz grāmatu par to sarakstīts, un ir izveidojusies arī kontekstuālā domāšana. Vajadzīga gan izglītība, gan industrijas tradīcijas – ne tikai skaņu režijai, inženierijai, bet arī tehnoloģijas izstrādei, mūzikas izglītībai.

Pirms 20 gadiem jau nevienam nemācīja, kā dziedāt mikrofonā, kā spēlēt ar skaņu pastiprinošo vai pārveidojošo tehnoloģiju. Ir vieglāk strādāt, kad mūziķis zina, kur tas mikrofons atrodas, ko darīt, ko nedarīt, kā kas darbojas. Izpildījuma dinamika ir citāda, kad ir pastiprinājums. Diemžēl vai par laimi cilvēka auss un mikrofons darbojas ļoti atšķirīgi. Mēs te vēl nevaram gaidīt klātu galdu. Jā, esam tikuši tālu, bet ir arī vēl, kurp iet.

Zinu, ka esi strādājis ar ierakstiem gan digitāli, gan analogi.

Šī mūsdienās kļuvusi par ļoti aktuālu sarunu tēmu – salīdzināt ciparu tehnoloģiju ar analogo. Godīgi sakot, nevēlos pat aizskart šo tehnoloģiju veiktspēju salīdzināšanu – tas ir tāpat, kā diskutēt par reliģiju un, nedod dieš, vēl kaut ko censties salīdzināt. Tomēr visnotaļ priecājos, ka darbs ar analogo skaņas ierakstu piedzīvo kārtējo atdzimšanu. Manuprāt, to visvieglāk pielīdzināt darbam ar analogo fotogrāfiju vai kino. Kamēr ciparu pasaule sniedz teju neizmērojamu radošo brīvību un iespējas, bieži vien tieši ierobežotā pieejamo izteiksmes līdzekļu paletē māksliniekam liek rīkoties radošāk.

Kas tev kā profesionālim šķiet svarīgākais koncerta vai ieraksta laikā?

Ir ļoti svarīgi saprast kontekstu: vienu dienu tev ir eksperimentālās vai rok-mūzikas koncerts, nākamajā dienā ir klasisks ieraksts, trešajā – laikmetīgs koncertieraksts. Ir ļoti svarīgi uzreiz saprast katras mūzikas jomas prasības, jo pirmās dienas pašsaprotamais var būt nākamās dienas absurds vai robežu pārkāpšana. Strauji jāmaina domāšanas veids, tāpēc svarīgākais ir domāšana kontekstā.

Vai ir kādi mūziķi, ar ko tu vēl neesi pastrādājis kopā, bet sapņo to izdarīt?

Mūzikas pasaule ir ļoti liela. Katru nedēļu top jauna mūzika, kuras tapšanā es gribētu piedalīties. Cenšos vairs tādās pārdomās neiešļīgt – ja būtu dzirdētajā piedalījies, tas būtu kaut nedaudz, bet citāds. Tu izdzirdi kādu mūziķi un nodomā, ka gribi ar viņu strādāt, bet nezini, kādi ir tie cilvēki, apstākļi, ir daudz nezināmu faktoru, kas cits citu ietekmē. Ja radies kaut kas ģeniāls, tas nozīmē, ka šo cilvēku sadarbība sevi pierādījusi.

Cik bieži gadījies tā, ka esi mēģinājis strādāt ar kādu, ar ko cilvēciskajā ziņā nesaskan?

Tas bija agrīnajos darbības gados, kad strādāju ar mazāk pieredzējušiem mūziķiem un mazāk spējīgiem cilvēkiem. Mūsdienās esmu privilēģēts strādāt ar tiem, ar ko strādāju. Ja jau tas ir pietiekami labs mūziķis un līdz savai vietai ticis, tad arī zina, kas ir vai nav labi, kā rīkoties un uzvesties. Ja tā ir vienas dienas maza nesaskaņa... Tu taču nezini – varbūt tas cilvēks iepriekšējā naktī nav gulējis, iespējams, nejūtas labi. Un tas, par laimi, gadās reti.

Vai tevi vispār var izvest no pacietības?

Jā, protams. Viss atkarīgs no apstākļiem, bet cenšos, lai tas nenotiktu. Arī es varu būt noguris vai izsalcis. Domāju, ka "Mūzikas Saules" lasītājiem ir labi zināms, ka mūzika nav tikai mūziķi uz skatuves un tehniskā komanda zālē. Tā parasti ir milzīga cilvēku grupa, kas rūpējas, lai pasākums taptu un notiktu. Tie visi ir cilvēki un apstākļi – tu nezini, kas izdevies tajā dienā un kas nav. Un, protams, vislabākais ir, ja klausītājs to nekad neuzzina. Tā ir tā mūsu darba īpašība – mums jā rūpējas par to, lai klausītājam būtu komforts un mūziķim nebūtu raižu. Atnākot uz koncertu, klausītājs nepievērš uzmanību tam, vai kontrabasists locīņu tur vācu vai franču stilā un kādā tehnikā spēlē. Varbūt mūziķis tikko izkāpis no lidmašīnas bez bagāžas un apskrējis pusi pilsētas, meklējot skatuves apģērbu. To klausītājs, cerams, nekad neuzzinās. ☺

God is a DJ



SARUNA AR MŪZIKAS KLAUSĪTĀJU ULDI RUDAKU UN DJ MONSTA JEB ULDI CĪRULI

Anna Marta Burve

Par dīdžejošanu runāt nav viegli. Jo īpaši, ja neesi tajā iekšā pats, vai vismaz reiz interesējies par to. Bet tad tu satiec divus Uldus, kuri tavu priekšstatu apgāž kājām gaisā, un tu domā — vāu! — dīdžeju pasaule galīgi nav tas, ko biji iedomājies!

Abi Uldi ir ļoti atšķirīgi.

Uldis Cīrulis dīdžejojot sācis jau 13 gadu vecumā.

Viņš ar to aktīvi nodarbojas vēl joprojām, piedaloties dīdžeju čempionātos, sastrādājoties ar dažādu mūzikas jomu māksliniekiem, to skaitā klasiski akadēmiskās, tradicionālās un džeza mūzikas pārstāvjiem. Turklāt rada pats savu mūziku ar pseidonīmu DJ Monsta.

Uldis Rudaks savukārt dīdžejošanai pievērsies vien 35 gadu vecumā. Paša vārdiem runājot, kad citi kļūst pieauguši un to beidz darīt, viņš sāk. Līdztekus Uldis nodarbojas ar populārās mūzikas žurnālistiku, kritiku, ir grāmatas "Rokupācija" autors, festivāla "Kartupeļpalma" programmas radītājs un "Radio NABA" programmu vadītājs. Abiem Uldiem dīdžejošana ir dzīves aicinājums.

Cik lielā mērā dīdžejiem jāsaprot cilvēka garīgā organika, lai būtu veiksmīgi? Vai nav tā, ka dīdžejs ir arī psihologs?

Uldis Rudaks: Jā, mani nepamet doma, ka dīdžejs kaut kādā mērā ir psihologs. Tu vēro cilvēkus, redzi, ka viņi sēž un runājas, ienāk, pastāv durvīs desmit sekundes, aiziet. Daži sarunājas un blenž uz tevi... Un reizēm nevar saprast, vai viņi aprunā tevi, ka esi pilnīgi idiots un spēlē galīgi nejdzīgu mūziku, vai tomēr patik tas, ko dari. Ir bijis tā, ka trīs stundas domāju, tie divi tur mani aprunā un viņiem baigi riebjas tā mūzika, ko spēlēju. Beigu beigās, ejot prom, pienāk un saka – paldies, cik brīnišķīga mūzika! Tad ir baigais pārsteigums!

Ir skaidrs, kā panākt, lai cilvēki sāktu dejoj. Bet daudz foršāk ir, kad cilvēks pienāk klāt un pajautā, kas ir tas, kas skan? Un tad viņš ieraksta savā telefonā nosaukumu, uzreiz arī atrod, un viņš turpmāk zinās. Tu esi viņu ar kaut ko iepazīstinājis. Man jau liekas, ka misija ir cilvēku izglītošana, nevis 20 pazīstamāko hitu spēlēšana, kur tad visi sadzērušies lec dejās. Protams, ka tādas dziesmas rezervei līdzī ir un kaut kādā mirkli tās var iebīdīt sagatavotajā setā. Bet tikai lai piemānītu: liekot dejojot pie hita dziesmas, pēc tam pārlecot uz pilnīgi ko citu, radot cilvēkos šoka momentu un jautājumu – kāpēc mēs vēl dejojām? Tagad taču vairs neskan tā dziesma!

Uldis Cīrulis: Man ir ļoti līdzīgi. Būt psihologam un sajūst publiku ir dīdžeja uzdevums numur viens. Tehniski iemācīties spēlēt dziesmas – tas nav sarežģīti! Bet sajūst to, kā cilvēki reaģē un ko viņi vēlas dzirdēt tā, lai vakars izdodas – tas ir jāiemācās. Mana pieredze rāda, ka klubos ir samērā viegli. Ir dažas dziesmas, kuras uzliec, un tad tu zini, ka visi dejos. Bet spēlējot kokteiļbāros, kur cilvēki sēž mīkstos divānos... Viņi nedejos. Tādos gadījumos svarīgi ir radīt patīkamu atmosfēru. Kad sāku to darīt, bija sarežģītāk, nekā spēlēt klubos, jo kokteiļbāros jāskenē, jāsaprot, kas notiek atmosfērā. Deju zālē neredzēju, ko viņi dara, bet sajutu, kā jūtas. Ja ir patīkami, viņi dejo. Ja nē, tad nedejo.

UR: Tomēr ir arī tādi, kas sēž un klausās, un gūst baudu no tā. Tas gan vairāk vietās, kur ir ne tikai deju placis, bet arī galdiņi. Negrib dejot un viss! Taču bijis arī tā, ka bārmenis pienāk klāt un jautā – klau, nevari uzlikt kaut ko, lai viņi uz būru beidzot atnāk? (*smejas*) Dejo un uz būru neiet.

UC: Tā ir bijis arī klubos, kad visa zāle dejo, lec gaisā, un pēkšņi pienāk saimnieks, saka – nedari tā, cilvēki dejo un bārā nedzer.

UR: Andris Kivičs man stāstīja, ka reiz tika aicināts spēlēt kādā pasākumā, jo kāds teicis, ka viņa pasākumos baigi labi dzerot. To viņš pats arī paturpināja ar tekstu – var jau būt, ka viņiem ļoti riebjas mana mūzika un citādāk to nevar paciest, kā ar kārtīgu piedzeršanos.

Un zini, uz rīta pusi, kad cilvēki jau ir krietni iedzēruši, tev ne tikai viņi jāvēro, bet arīdzan jāsarunājas ar viņiem. Cilvēks pienāk un jautā to, to un to. Principā tajā brīdī tu viņu arī noskenē un saproti, vai vēlies ar viņu ielaisties turpmākās sarunās vai nē. Ieskaties acīs un nodomā, tā neko cilvēks vispār. Un tad kaut kā mēģinu viņam ieskaidrot, ko es te daru, ko viņš te dara, kāpēc es te vispār esmu. Ne jau tāpēc, ka esmu kaut kāds mūzikas automāts, pie kura tu pieej un uzspied dziesmu. Reizēm es arī kaut ko par mūzikas vēsturi izstāstu, un beigu beigās viņš ir priecīgs par to, ko viņam piedāvāju tā vietā, ko viņš bija gribējis.

Ieminējies par rīta pusi: cik ilgi jūs parasti didžejojat? Kā piešpiežat sevi naktīs strādāt?

UR: Visu laiku jābūt uzmanībā pret visu. Tas tāpat, kā stūrējot auto – tu nevari pilnībā aizsnausties. Protams, pēc daudzām stundām iestājas nogurums, bet tas ir tāpat kā maratonistiem, droši vien arī viņiem pēc pirmajiem trīs kilometriem iestājas sajūta, ka jāmet miers, bet beigu beigās viņi noskrien visus 42 kilometrus.

Cik ilgs bijis garākais sets, ko esat nospēlējuši?

UC: Man bijušas vienpadsmit ar pusi stundas.

Ar pauzēm, vai ne?

UC: Bez.

UR: Tā kā esmu smēķētājs, izrēķināju, ka ar sešu minūšu dziesmu pietiek. Palūdzu kādam sakarīgam cilvēkam pabūt tuvumā, lai paskatās, ka kāds neuzkrit virsū atskaņotājiem.

Esi kādreiz arī negājis uzsmēķēt un nonstopā stundām spēlējis?

UR: Jā, ir bijis arī tā. Savulaik klubā “Piens” tā bija. Tur viss ritēja tik intensīvi, ka nebija laika ne uzpipēt, ne pačurāt. Tur arī bijušas manas ilgākās stundas.

UC: Vasarās tur no deviņiem desmitiem vakarā līdz deviņiem rītā bija jāspēlē.

UR: Absolūto rekordu Latvijā uzstādīja Kaspars Bindemanis *Beach Party* Liepājā. Tās bija divas trīs diennaktis bez apstājas. Pēdējā dienā aizgāju apskatīties, un viņš izskatījās pēc tāda, kuram viss jau vienalga. Vispār ideālais laiks būtu trīs četras stundas.

Kā jūs attiecaties pret dziesmu pasūtīšanu – pieņemat vai tieši otrādi?

UC: Tas ir ļoti dažādi. Ir pasūtījumi, kas ir par tēmu un tu brīnies – vāu! – kā es par to neiedomājos! Daudzi ir arī tādi, ka rodas sajūta, cilvēks ne tur atnācis.

UR: Es citreiz saku – tu gribi šo dziesmu? Paskaties uz cilvēkiem apkārt. Tev liekas, ka viņi arī grib to dziesmu?

UC: Parasti jau cilvēki nāk un saka, mēs gribam...

UR: Jā. Man vēl ir laba aizbildināšanās, kas saistīta ar datora nelietošanu. Darbojos tikai ar platēm. Iepriekšminētajos gadījumos saku, ka man vienkārši platēs tās dziesmas nav. Bet ir bijušas arī tādas reizes, kad pienāk cilvēks un pajautā tieši to, ko tu jau esi sagatavojis kā tālāk skanošo. Viņš prasa, nevar to un to? Es saku, paklausies, panāc tuvāk, skaties! Kaut kas tādos brīžos virmo gaisā, veidojas asociācijas un nereti tās arī sakrīt. Tie ir baigi forši momenti.

Bieži tā notiek?

UR: Bieži tā nav. Cilvēki ir dažādi, tomēr daļa daudz kopīga. To, kā uztver pasauli, piemēram.

Vai uzskatāt sevi par veiksmīgiem manipulatoriem? Tādiem, kas pēc sirds patikas var ietekmēt to, ka konkrētajā setā cilvēks jūtas tā, kā jūs to vēlaties.

UC: Domāju, ka varētu to izdarīt. Simtpunkt to nevaru pateikt, jo ne visiem darbojas tas, kas citiem. Bet par sešdesmit septiņdesmit procentiem noteikti varētu.

UR: Grupai *Faithless* bija tā dziesma *God is a DJ* (“Dievs ir didžejis”). Patiesībā tā ir telpa, kurā ar dzirdes maņām tu uztver to, ko tev konkrētā brīdī atskaņo didžejis. Viņš ir tas, kurš ietekmē atmosfēru.

UC: Un to gaisotni var vadīt jebkurā virzienā. Pret rītu parasti jau ir skaidrs, ka tu vēlies visus “aizvest” prom. Tad arī nāk konkrētas dziesmas.

No jūsu atbildēm nolasu, ka jums tas galīgi nav pašmērķis – ietekmēt cilvēkus.

UC: Man katrā pasākumā ir svarīgi, lai pašam interesanti. Tos simt gabalus, pie kuriem visi dejos, es zinu ļoti labi. Vēlos atrast jaunu piegājienu, lai panāktu to pašu efektu, bet ar vēl neatklātām metodēm. Panākt to, lai cilvēki dejo, ir ļoti vienkārši.

UR: Piekritu. Katrai konkrētai ballīšu vietai ir savs raksturs. Un šim raksturam pietāv konkrēti gabali. Vienā vietā tā ir rokmūzika, citā elektronika, regejs un tamlīdzīgi. Zinu, ka daudzi didžeji visu nakti spēlē viena virziena mūziku, bet man tas liekas garlaicīgi. Tā kā Uldis teica, galvenais, lai pašam interesanti! Jābūt taču egoistam, jāciena sevi. Ja tu tur atrodies un darbojies, tas nozīmē, ka tev tas arī jāizbauda, nevis jāatstrādā tās stundas sakostiem zobiem. Ja ir tā, tad ej un dari citu darbu. Cits darbs būs daudz ienesīgāks.

UC: Un arī tas, ka spēlēšana ir rezultāts tam, ko tu sagatavo ikdienā. Tu meklē mūziku, plates. Katru nedēļu atklāj ka jaunu, ko pēc tam dot cilvēkiem.

UR: Nav tā, ka tu atklāj tikai jauno mūziku. Tu atklāj arī sev pilnīgi nezināmu 60., 70., 80. gadu mūziku. Tas lauciņš, kurā meklē, ir milzīgs. Un tas, ka cilvēkiem galvenā prasība ir uzlikt kaut ko mūsdienīgu, manuprāt, nedarbojas. Mūsdienas – tā ir maza daļa no tā laika, kurā radīta brīnišķīga mūzika. Kāpēc man būtu jāizmanto viens procents no pēdējiem simt gadiem, ja var izmantot visu?

Ko jūs darāt, lai sagatavotos katram setam? Kāds ir process?

UC: Man ir dažādu tipu seti. Ir tādi, ko gatavoju čempionātiem, un tas ir kas pavisam cits – mums dod laiku, piemēram, sešas minūtes. Kaut kāds improvizācijas moments parādās, taču pārsvarā viss ir sagatavots. Un tad ir pasākumi, kuros esi palūgts didžejot.

Karjeras sākumā man bija svarīgi, lai viss sets būtu sagatavots, lai nebūtu negaidīts apmulsums – gabals beidzas, un tev nav ko likt, jo nevari atrast konkrētu dziesmu. Tajā laikā vēl spēļu lentes un kasetes. Tāpēc sagatavoju setu un uz vietas skatījos, vai tas darbojas, vai nē. Tā ik nedēļu taisīju setus, līdz kamēr man to nemaz nevajadzēja darīt, jo galvā bija izveidojusies fonotēka. Es zināju, ka varu salikt šos trīs gabalus, pēc tam aizies tie, ko esmu licis pirms trīs nedēļām un tamlīdzīgi...

UR: Trīs vai četri – parasti tādās grupiņās tie gabali arī iet. Kad improvizēju uz vietas, jūtu, kā dziesmas mikšējas cita ar citu, un ar pildspalvu (ja nav pildspalvas, tad telefonā) pierakstu to visu. Kad mēs ar Tomu Grēviņu spēlējām kopā, viņš visus mūsu sarakstus piefiksēja. Citreiz bija tā, ka viņš spēlē vienus un tos pašus setus vairākas reizes. Tas gan man nelielā mērā interesanti, jo tomēr katru reizi gribas citādi. Protams, tev galvā ir tās trīs četras dziesmas, kas forši mikšējas kopā, bet tā, ka tev būtu kādas 20 dziesmas, kuras tu spēlē tajā pašā secībā... Manuprāt, tas nav interesanti. Man daudz vairāk patīk, kad cilvēki pienāk klāt, skatās, kā rakņājos pa ierakstu somu, un jautā – vai tu pēc vāciņa vari pateikt, kas tur iekšā? Bet protams! Pēc vāciņa dizaina ieraugi, kas tur ir iekšā, uzreiz zini – ā, šitā derēs! Reizēm ir tā, ka tu jau esi izdomājis, ko liksi, bet pēkšņi pamani ko citu un saproti, ka tas būs krietni labāks variants. Un tas nākamais savukārt derēs pēc šitā. Uzliec austiņas, paklausies un tad saproti, ka tomēr tāda secība neder, jāliek vēlāk plānotais skaņdarbs vispirms. Visjautrāk ir nomainīt dziesmas pēdējā brīdī, pēdējā sekundē.

Principā vesela seta iedvesma rodas procesā...

UC: Jā, jo reizēm esmu izdomājis, ko likšu, un pēkšņi galvā sāk skanēt pilnīgi cits gabals. Zinu, ka šis būs daudz labāks. Un tad ātri mēģinu atrast, kur tas atrodas...

Vieglāk ir rakņāties pa skaņuplašu un kompaktdisku somu, vai tomēr YouTube?

UR: Protams, internetā tu ieraksti nosaukumu, un tev uzreiz parādās dziesma.

UC: Galvenais ir atcerēties nosaukumus. Ir gadījies tā, ka zinu, kurā platē, kurā pusē ir dziesma, bet nosaukumu neatceros.

UR: Jā, man līdzīgi. Bet mūziķu nosaukumu atceros vienmēr. Nebūs tā, ka cilvēks pienāk klāt, jautā, kas tas ir, un es teikšu – ai, kaut kāds fanks! Fanku spēlē milzīgs daudzums grupu. Un viņi spēlē tik līdzīgi, ka tev nemaz nav nepieciešamība viņu ierakstus iegādāties. *(smejas)*

Sarp citu, cik lielai kompetencei populārajā mūzikā jābūt, lai sataisītu labu setu? Varbūt zināšanas nemaz nav tik svarīgas, galvenais ir iekšējā pārliecība un patika?

UC: Mana pārliecība par didžejošanu ir tāda – katram didžejam jāveido savs tēls un muzikālā gaume tā, ka cilvēki zina, ko gaidīt, izlasot tavu vārdu afišā. Līdz ar to tas ir pakārtots. Kaut ko var zināt, kaut ko var nezināt, bet tā ir didžeja paša izvēle – veidot tēlu pēc saviem ieskatiem. Es ar visām četrām esmu par to, ka didžejam ir savs tēls. Ir tā saucamie ballišu didžeji, kas spēlē absolūti visu.

UR: Un viņi ir arī vispieprasītākie, jo zina tās simt dziesmas, un vairāk jau neko nevajag. Mana pārliecība ir tāda, ka tu principā vari tur arī neatrasties. Uzliec tos hitus automātā un izliecies, ka kaut ko dari. Vari pat nesekot līdzi, kas notiek, jo viss tāpat ir skaidrs.

Bet atgriežoties pie jautājuma, es sekoju līdzi jaunajai mūzikai, lai atklātu, vai nav radies kaut kas tik interesants, kam priekšlaicīgi prognozēju izdzīvošanu ilgāk par desmit divdesmit gadiem. Ja ir pārliecība, ka šo varēšu uzlikt arī pēc divdesmit gadiem, ir vērts pirkt to plati. Bet, ja plati nopērku, lai pēc gada izmestu ārā, tad jautājums – priekš kam? Principā man viss jaunais nozīmē to, kas radies pēdējo divdesmit gadu laikā. Tas, kas radies tieši šogad... Nu, ja tur ir kaut kas labs, tas pats pie manis atnāks. Es vairs nerokos cauri pilnīgi visai jaunajai mūzikai, lai saprastu, kas tur ir. Esmu pazaudējis cerību, ka tur ko labu var atrast.

UC: Es diezgan daudz sekoju līdzi jaunajai mūzikai, bet jomās, kas man interesē – elektronika, eklektika, klasiskā mūzika, pat psihedēliskā mūzika. Ir arī mākslinieki, kuru plates gaidu. Viens no tādiem piemēriem ir *The Gaslamp Killer*. Sekoju, jo viņš vienmēr izdomā kaut ko interesantu. Sekoju arī vairākiem ierakstu namiem.

UR: Agrāk šāda tendence bija aktīvāka, jo ierakstu nami cilvēkos iedvesa uzticību par labas mūzikas uzturēšanu. Viņi neņems kuru katru mākslinieku, lai tikai nopelnītu.

UC: Jā, tagad šī tendence mazinājusies. Pastāv kaut kādi *band-camps*, un ierakstu nami vairs nav tik svarīgi. Sekoju līdzi arī didžeju šoviem, kur ir jaunā mūzika un paši mākslinieki taisa savus šovus, dalās ar cilvēkiem jaunajā mūzikā. Bet šis didžejs nav, tā teikt, profesionālis, bet gan vienkāršs cilvēks ar 15 sekotājiem, viņam didžejošana ir hobijs.

UR: Par to nosacīti jauno mūziku. Manā uztverē pēdējo divdesmit gadu laikā izcilākais mūziķis ir Džeks Vaitss (*Jack White*), jo viņu var miksēt ar dažādu deķāžu mūziku. Atceros, pirms daudziem gadiem bija tāda vieta "Kapteiņa Enriko pulkstenis". Tur atnāca Gustavo, izdzirdēja duetu *White Stripes* un jautāja – kas tas ir? Klausies, no šitā var griezt un miksēt hiphopa bītus! Un tiešām, viņam bija absolūta taisnība. Ja kādu no mūsdienu mūziķiem var miksēt ar jebkuru mūzikas virzienu, tad tas ir Džeks Vaitss. Pats viņš jau arī mētajās starp roku, blūzu, avangardu, pēdējā albumā arī kaut kāda elektronika, vai vismaz tās imitācija parādās. Ir mūziķi, kas iet cauri laikiem. Mūsdienu mūzikā labs ir tas, kas arī pēc divdesmit gadiem būs dzīvs.

Likās interesanti, kad teici, Džeka Vaita mūzikā uzreiz dzirdi, ar ko to varētu samiksēt. Vai jūs tā vienmēr klausāties mūziku – kā didžeji? Vai reizēm no tā abstrahējaties?

UR: Tu nekad tā pilnībā nevari abstrahēties no tā, ko dari ikdienā. Patiesībā jau es sevi neuzskatu par didžeju, bet par mūzikas

milētāju, kurš atradis brīnišķīgu veidu, kā izpausties, pašam nemuzicējot, nekomponējot. Man liekas, ka viena no manām atslēgfrāzēm, ko vēlos uzsvērt kā savas dzīves moto, ir – mans darbs ir mūzikas klausīšanās. Ja man 15 gadu vecumā pateiktu, ka mans darbs būs mūzikas klausīšanās, es neticētu, ka kaut kas tik brīnišķīgs ar mani var notikt!

UC: Man tomēr ir nedaudz citādi, jo es arī radu mūziku. Didžejiem klausīties jauno mūziku ir tas pats, kas cilvēkiem lasīt pa diagonāli. Didžeji klausās pa diagonāli. Kad es to daru mājās, sieva nevar izturēt. No gabala noklausos trīs četras sekundes un, ja neuzrunā, lieku nākamo, no tā atkal trīs četras sekundes un lieku nākamo.

UR: Ā, viņa no katra gabala dzird tikai pāris sekundes? Tas gan ir briesmīgi!

UC: Jā, jo tajās trijās četrās sekundēs var saprast, kas tā par dziesmu. Ja man patīk, paklausos vairāk – jau desmit sekundes. *(smejas)* Izeju cauri un tikai pēc tam klausos visu dziesmas struktūru. Klausos, kā tā samiksēta, kādas skaņas tiek izmantotas. Ja ir sampli, kas izmantoti jau miljons reižu, tad skaidrs, ka nebūs nekas labs. Klausīšanās ir process, kas līdzīgs cilvēku sajušanai. Tas iegājiens tik dziļi, ka no tām trim četrām sekundēm varu pateikt, kas ir labs, kas – nē.

Jau pieskāramies tēmai par didžeja atpazīstamību, sava veida misiju. Ko nozīmē labs didžejs, kādi ir priekšnoteikumi?

UC: Numur viens ir – sajust publiku. Numur divi – sajust, saprast dziesmu un ko ar to var izdarīt, kā tā darbojas uz publiku. Piemēram, ja uzliksi aktīvu dziesmu vakara sākumā, tad skaidrs, ka visu pasākumu uzreiz nobeigsi. Man liekas, ka labs didžejs ir tāds, kurš īstajā laikā uzliedz īsto dziesmu. Vienreiz es ar vēl diviem didžejiem spēlēju klubā "Pulkvedim neviens neraksta". Toms Vītiņš negaidot uzlika kaut ko pilnīgi citu, tas bija kaut kāds regeja gabals pēc aktīvas deju mūzikas. Kas par svaigumu! Sajūta tāda, it kā aukstā dušā būtu iegājuši. Visa zāle leca, viss pa gaisu aizgāja.

UR: Labs didžejs ir arī tad, ja cilvēki jūtas labi telpā, kuru didžejs pārvalda, piepilda ar mūziku. Arī tāds, kuru ieraugot, tu saproti, ka viņam dara prieku tas, ko viņš dara. Tomēr ir liela atšķirība starp tādu cilvēku un cilvēku, kurš nemitīgi skatās pulksteni, gaida, kad darbdiena beigsies.

UC: Bet ir arī pasākumi, kuros tu tā jūties – tevi uzaicina, tu spēlē, bet nevari sagaidīt, kad tas beigsies, jo vienkārši neesi īstajā vietā.



Uldis Cirulis



Uldis Rudaks

UR: Pavisam noteikti. Un no tādiem pasākumiem ir jāizvairās! Korporatīvie, privātie pasākumi mēdz aicināt un tad es jautāju, kāpēc jums liekas, ka es būšu jums piemērots? Ja jūtu, ka tur varētu būt prasība pēc mūzikas, kuras man nav un ko es nekad nespēlētu, tad labāk lai iet kāds cits, kuram ir vienalga, ko spēlē. Nu nevar tā prostituēties! Ja cilvēks jūtas diskomfortā telpā, kur skan mūzika, ko viņš pats uzlicis... Latviešiem reiz bija tāds teiciens – cieni pats sevi un citi tevi cienīs.

UC: Man bija viena tāda pieredze, kad piecas sešas reizes pārprasīju, vai tiešām zināt, ko spēlēju, vai būšu jums īstais didžejis? Sūtīju visādus ierakstus, tas bija privāts pasākums. Uz pasākumu mani aizveda, līdz ar to biju bez mašīnas. Sāku spēlēt, un cilvēki nāca ar pārmetumiem, jo bija domājuši, ka es kaut ko pavisam citu spēlēšu. Bet man jau vairs nebija, kur aiziet. Cilvēki jūtas slikti, es jutos slikti. Turpināju spēlēt līdz brīdim, kad viņi izdomāja uzlikt radio. Atziņa – jāiet uz tām spēlēm, kuras tu nūdien vari izbaudīt.

UR: Man bija nepatīkama pieredze "Teātra bārā". Bija sarunāts, ka didžejos. Stundu pirms pasākuma sākšanās man piezvana un saka – zini, tas būs privāts pasākums, un mēs tev piemaksāsim vairāk. Es biju gatavojies uz publisku pasākumu, kur cilvēki nāk pēc brīvas gribas. Slēgtos, privātos pasākumos cilvēkiem tomēr ir savas prasības, un tam stundas laikā sagatavoties nevaru. Man mājās ir, nu, ne miljons, bet tūkstotis plašu, es nevaru tagad visu izrevidēt, lai sameklētu vajadzīgo. Tam man vajadzētu dienas trīs. Viņi saka – nē, nē, viss kārtībā, spēlē to, ko tu parasti spēlē. Nu labi! Aizgāju uz turieni, un, kā prognozēju, tā arī bija. Viņi uzskatīja mani par savu īpašumu, kurš ir nopirkts un darīs, ko viņi grib. Sadusmojos, piedzēros, ap vieniem naktī atstāju visas savas plates, mantas, pateicu viņiem – ejiet dirst! – un aizgāju. Vairs nekad mani "Teātra bārā" nav aicinājuši spēlēt, bet es jutos labi, ka toreiz tā izdarīju.

Kāds ir raksturīgākais klausītāja tips tagad un pirms desmit gadiem?

UR: Es esmu baigais optimists. Man liekas, ka viss iet uz labo pusi. Šķiet, ka pirms desmit gadiem cilvēki vairāk bija ieciklējušies uz kaut ko ļoti konkrētu un pārējo – it nemaz. Bet tagad publika liekas zinātkārāka. Neskatoties uz milzīgo informācijas gūzmu, kas gāžas viņiem pāri, viņi paļaujas uz didžeja izvēli krietni vairāk nekā pirms

desmit gadiem. Man liekas, ka pa purnu ātrāk varēja dabūt pirms desmit gadiem, nekā tagad. Un pirms divdesmit noteikti vēl vairāk. **UC:** 90. gadu otrajā pusē un 2000. gadu sākumā bija ļoti labas balles, jo cilvēkiem gribējās zināt visu. Tas bija postreivu laiks, kur skanēja techno, un cilvēki tādu mūziku nebija dzirdējuši. Ko didžejis deva, to arī klausījās, dejoja, neskatoties uz neko.

Tad nāca laiks, kad cilvēki kļuva zinošāki. Bet tagad atkal sāk atgriezties lielāka brīvība. Domāju, ka pateicoties tam pašam *Spotify*. Tu nepaļauies uz radiostaciju vai televīziju, kas tevi visu laiku baro konkrētu mūziku iekšā, bet pats izvēlies mūziku, ko klausīties. *Spotify* bieži piedāvā kaut ko jaunu, tādējādi cilvēks iepazīst citu mūziku. Man nesen sanāca paklausīties vienu radiostaciju. Neteikšu, kuru. Radās jautājums, cik var tās dziesmas spēlēt?

UR: Braucot mašīnā, kamēr vien netieku līdz "Radio NABA", nepārstāju spiest podziņas. Man "NABAS" spēlētā mūzika ir vistuvākā, jo visdaudzveidīgākā. Citiem nepatīk eklektika, pārāk liels mikslis no visa kā, bet man patīk dažādība. Varu vienā vakarā ļoti dažādu mūziku spēlēt. Ja man kādreiz kāds pienāk un jautā, ko šodien spēlēsi, varu atbildēt – mūziku!

UC: Pirms gadiem desmit ar didžejiem runājām par muzikālo zombēšanu, kas notiek radiostacijās. Cilvēki visu laiku dzird tās TOP 40 dziesmas – no rīta pamostoties ieslēdz radio, un skan tā dziesma. Viņš iekāpj mašīnā, tā pati dziesma skan. Viņš aiziet uz darbu, ieslēdz radio, tā pati dziesma skan. Atnāk mājās, ieslēdz radio, ieiet dušā, atkal tā pati dziesma. Aiziet uz klubu – neskan tā dziesma. Ko tas nozīmē?!

UR: Jā, jā, jā! Pienāk cilvēks un prasa – vai tas un tas tev ir? Es saku – tev telefons ir? Telefonā vari sev to dziesmu uzlikt? Jā, varu! Uzliec austiņas, ej mājās un klausies! Ja tu visu laiku ar tām telefona austiņām staigā pa pasauli un tev skan tas, ko tu esi ieņēmis galvā, ka tam jāskan visu laiku, tad, ienākot bārā un noņemot austiņas, tu sajūti diskomfortu, ja nav tas, pie kā tu esi pieradis. Nevajag būt tādām egoistam un gribēt, lai visur apkārt būtu tava pasaule!

Vai ir dziesma, ko jūs nekad, nekādā gadījumā neliktu nevienā savā setā?

UC: Daudz.

UR: Daudz tādu dziesmu.

Vai tāpēc, ka dziesma pārspēlēta, vai tāpēc, ka vēlaties to paturēt sev un tikai sev?

UR: Ā, tādā ziņā – ka dziesma tik tuva un mīla! Nē, tad negribas paturēt tikai sev. Gribas dalīties. Dot citiem, gribas, lai arī citi cilvēki sajūt to baudu, šo dziesmu klausoties. Tev taču negribas būt vienam savās sajūtās.

UC: Ir ambientākas dziesmas, kuras varbūt nevar uzlikt. Noskaņu mūzika, kas ir forša, ja uzliec mājās, bet pasākumā īsti nē.

UR: Jā, tas atkarīgs no pasākuma. Ir pasākumi, kuros cilvēki iedzer un iet dejot. Ir pasākumi, kuros cilvēki iedzer un turpina sēdēt. Ja tā padomā, bieži tu ar to savu izvēli centies un mājās domā, pārmeklē savu kolekciju – šodien to ņemsi līdzī, šito šodien nē, jo spēlēji vakar, un it kā šodien varētu noderēt, bet kāpēc man jāklusās viena un tā pati dziesma divas dienas pēc kārtas. Vēl arī tas, ka citreiz atnāk cilvēks, prasa kādu konkrētu dziesmu, un es saku – šovakar to jau spēlēju, un man nepatīk vienā vakarā divreiz spēlēt vienu dziesmu. Bet cilvēki pasākumā ir mainījušies, man saka. Saku – bet vai es neesmu cilvēks? Bārmeņi un apsargi nav cilvēki? Viņi varbūt negrib šo dziesmu divreiz dzirdēt.

Vai varat katrs nosaukt TOP 3 riebigākās dziesmas, ko nekad neliktu?

UC: Nē.

UR: Tas ir tāpat, kā likt nosaukt trīs mīlākās dziesmas. To var pateikt cilvēks, kurš zina simt dziesmu. Tad viņš var sastādīt sarakstu. Ja informācijas cilvēkam ir vairāk – gan par vispretīgākajām dziesmām pasaulē, kuras tu nekad negribētu dzirdēt, gan ar labākajām –, tad viņš nevarēs nosaukt.

Kaut gan – viss nepatīkamais ir jāiepazīst, lai tu zinātu, kāds tas ir. Cilvēki pēta visvisādas nepatīkamas lietas, nepatīkamus gadījumus,



nepatīkamas slimības, lai varētu ar tām cīnīties un izvairīties no tām. Tāpat tev jāzina, kurā mūzikas veikalā neiet – ja būtu tāda pilsēta, kurā ir daudz mūzikas veikalu, tu izpētītu un zinātu, kurā neiet, jo tur nav mūzika tev.

Jāiepazīst ir viss. Es vispār no savas dzīves esmu izslēdzis jēdzienu 'nekomfortabla situācija'. Jebkura situācija ir komfortabla, ja tu sevi noskaņo pareizajā frekvencē – ka tu gūsti šo pieredzi, lai turpmāk, kad tev tāda situācija atkal būs, tu zinātu, kā ar to tikt galā.

UC: Pilnīgi piekritu tam, ka viss ir pieredze. Patikama, nepatīkama, bet pieredze.

Vai ir bijis tā, ka gatavojat, lolojāt kādu setu, aizejat un jūtat, ka...

UR: ...tas nevienam nav vajadzīgs? Nu, vienmēr ir rezerves varianti. No līdzpaņemtajām platēm parasti nospēlēju kādu ceturto daļu.

UC: Tik daudz? Es laikam ņemu baigi daudz līdzi...

Cik vidēji jūs ņemat līdzi?

UR: Skaita ziņā? Varbūt kilogramos varētu pateikt. Ja braucu ar mašīnu, tad sakrāmēju bagāžniekā, un pašam nav jāstiep. Ja braucu ar riteni, tad, protams, padomāju, cik man būs grūti braukt. Ja vēl atskaņotāji jāved un pulsts, tad jābrauc ar mašīnu. Citreiz ir tā, ka aizbraucu līdzi *Coco Loco*, piebraucu klāt, attaisu bagāžnieku, ienesu divas somas iekšā, trešo arī – tās ir dažāda lieluma – mazākas mazajām platītēm, lielākas lielajām –, un ceturto somu atstāju mašīnā. Ja baigi savajadzēsies, aiziešu pakal.

UC: Kad plates spēlēju, ņemu līdzi trīs somas. Man ir liela soma, vidēji liela soma un vēl viena vidēji liela soma. Lielajā somā un vienā no vidēji lielajām somām ir kabatiņas mazajām platītēm.

UR: Man ir vairākas speciālas mazo platīšu somas, jo esmu iecienījis singlu platītes. Citreiz spēlēju tikai no mazajām platītēm. Tām mīnuss ir, ka viņas neskan tik labi, kā *maxi* singli. *Maxi* singls ir lielā plate, kurā ir viena vai divas dziesmas. Celiņš ir tik plats, ka skaņas jauda ir milzīga, jo tev pa visu plates vienu pusi, kur albumā parasti ir sešas septiņas dziesmas, ir viena dziesma. Tas celiņš ir attiecīgi platāks, adatas nūjiņa daudz jaudīgāk skaņu paņem.

UC: Uz 45. ātrumu.

UR: Jā, uz 45. ātrumu, tas vispār dievīgi.

To visu klausīties ir ļoti interesanti, kaut arī saprast par ātrumiem ir...

UR: Tas ir tāpat kā datoristi, kad sāk runāties savā datoristu valodā – es neko nesaprotu.

Patlaban visas kultūras jomas strauji mainās, iegūst jaunas, negaidītas formas. Kā didžejošana varētu mainīties pēc desmit piecpadsmit gadiem?

UC: Domāju, ka didžeji turpinās spēlēt plates. Man liekas, ka būs vēl vilnis ar platēm. Viens ir – pārbagātība ar informāciju. Runāju ar kādu mūziķi, kuram mājās ir visi Mailsa Deivisa albumi. Viņš nevienam nenoklausījās. Viņam ir trīsdesmit četrdesmit plašu, kas ļoti patīk, tās viņš arī klausās. Sajūta, klausoties plati, ir līdzīga, kā

lasot grāmatu – tu velti tai laiku, koncentrējies. Tas ir notikums, kam tu pievērs uzmanību. Domāju, didžeji, kuri sākuši spēlēt uz platēm, pie tā arī pieturas. Es spēlēju arī datoru, bet plates tomēr visvairāk.

UR: Kas man vēl ienāca prātā – ja tu sāk kā didžejs, kurš spēlē datoru, tev kaut kādā mirklī to vairs negribas darīt, tu izdzēs no sava datora failus un nodarbojies ar citām lietām, aizmirstot, ka kādreiz jaunībā esi to darījis. Bet, ja tu esi jau piekrāmējis savu dzīvokli ar platēm, tev ar viņām jādzīvo visu atlikušo dzīvi – mīskastē taču nemetisi, ja kādreiz par lielu naudu esi pircis. Plates paliek ar tevi. Tu esi vienkārši sevi salaulājis ar šo darbu.

Klausos, par platēm te tiek runāts kā par dzīviem organismiem!

UR: Jā. Jo skaņa platē rodas fiziski, adatai berzējoties pret celiņu. Iznāk mūzika. Par didžeju nākotni – mūsdienās viss tik ārkārtīgi ātri mainās, ka mēs nevaram zināt pat to, kas būs pēc gada.

UC: Mēs nezinām pat, kas būs rudenī.

UR: Kur nu vēl pēc desmit piecpadsmit gadiem – kādi būs cilvēku ieradumi un vai cilvēki vispār vēl klausīsies mūziku, lasīs grāmatas, ēdīs ēdienu. Varbūt viss būs robotizēts un visu nepieciešamo iegūsim ar vienu pogas spiedienu. Nospied pogu un tu jūties noklausījies visu *The Dark Side of the Moon*, nospied pogu un jūties paēdis, nospied pogu un jūties dabūjis seksu, nospied pogu un jūties, ka tu esi kinoteātrī.

UC: Galvenais, nesajaukt pogas.

UR: Mūsu laikos tik daudz kas tiek darīts ar vienu klikšķi.

UC: Lai kā mēs digitalizētos, cilvēka faktors, cilvēka būtība ir kas krietni lielāks.

UR: Jo cilvēkam taču ir pirksti, ar kuriem gribas aptaustīt to plati, to vāciņu, viņam ir acis, ar kurām apskatīt vāciņa dizainu, ausis, ar kurām klausīties plati. Es paklausos mājās plates un pēc tam eju uz virtuvi, uzlieku kompaktdisku. Kad esi klausījies plates vairākas stundas un pēc tam uzliec kompaktdisku – tu dzirdi maksīgu skaņu. Plastmasīgu.

UC: Ausis pierod. Ieejot klubā, uzreiz var dzirdēt, ko didžejs spēlē. Man liekas, cilvēkiem vajadzētu piedomāt, uz kā viņi klausās mūziku. No vienas puses, visa mūzika tiek radīta dārgās studijās. Nopietnam ierakstam izmanto nopietnu aparatūru. Ja šo mūziku klausās austiņās no *AliExpress* par 3 eiro, tad...

UR: Tas ir tāpat, kā tu nopērc atskaņotāju par 5000 eiro un uzliec tam adatu par 10 eiro. Vai pie ļoti dārga atskaņotāja pieslēdz lētu pastiprinātāju. Tā skaņuplašu lieta – runa vairs nav par didžejošanu, bet platēm – ja tu ar to saslīmsti, tad rēķinies, ka lielākā daļa naudas, kas tev vispār dzīvē būs, tur arī aizies.

Rezumējums – kāpēc jums patīk didžejojot?

UC: Didžejošana kā tāda izkristalizējusies jau no viduslaikiem. Viens no didžejiem bija Bahs, kurš ļoti meistarīgi visas savas idejas, kas sarakstītas uz dažām taktīm, pilnveidojis tā, kā mūsdienu mūzika tiek veidota. Un didžeji principā dara to pašu. Viņiem ir kāds materiāls, pieņemsim, viena dziesma ir astoņas taktis, viņi no tās vienas dziesmas uzbūvē setu. Tā ka koncepts ir sens. Mainās tikai ierīkmes līdzekļi.

UR: Cilvēks kā bioloģiska būtne jau tik būtiski nemainās. Mainās tas, kas notiek galvā, bet maņu iedarbība uz smadzenēm ir nemainīga. Kaut gan – 90. gados skaņas, kas pirms tam grieza ausis, pēkšņi kļuva baudāmas. Populārajā mūzikā ienāca lietas, kas pirms tam tika uzskatītas par nebaudāmām, kroplīgām. *The Chemical Brothers*, *Prodigy* – liekas, ka pārsprādzis skaļrunis, bet īstenībā tā tam jābūt.

Ja par to, kāpēc forši būt didžejam... Es milu mūziku kopš agras bērnības – iespējams, pateicoties tam, ka man mamma ļoti skaisti dziedāja šupļa dziesmas. Es pats to neatceros, bet nesen dzirdēju, kā viņa dzied savam mazbērnam. Jautāju – vai tu arī man šitā dziedāji?! Varbūt tāpēc nevaru iedomāties citu darbu kā mūzikas klausīšanos. Neteikšu, didžejošanu, neteikšu, recenzēšanu, neteikšu, mūziķu intervēšanu, neteikšu, koncertu apmeklēšanu un to aprakstīšanu. Bet mūzikas klausīšanos. Un izbaudīšanu. 🎧

Dīdžeji Piezīmes

MIXMASTER AG, DJ KRII,
DJ ASPIRĪNS, ELVI SOULSYSTEMS
MONOLOGI

Gunda Miķelsone

MIXMASTER AG

- īstajā vārdā Andris Gailis
- spēlējis kopā ar Moby, Nightmares on Wax, WestBam, De La Soul, Cassius, Gus Gus, Afu-Ra un citiem
- sadarbojies ar Skuteli, Gustavo, Normundu Rutuli, DJ Krii, Ēriku Ešenvaldu operā "Iemūrētie" u. c.
- grupas "Bezgalībieši" dalībnieks

Man mēdz jautāt: "Kāpēc tu ar divriteni ved 50 kg smagu somu?" – Tāpēc, ka mūzika ir svarīga.

Nevar atraut didžeju scēnu no tā saucamās klubu kultūras kopumā. No vienas puses, situācija pie mums ir līdzīga kā citviet pasaulē – globalizācijas vilnis informācijas okeāna nozīmē sniedz lielisku iespēju pastarpināti iepazīties ar jebko, mācīties un potenciāli ātrāk attīstīties. No otras puses, caur to arī iet mazumā savdabība, autentiskums, kas veidojas, vairāk darbojoties savā nodabā. Protams, ja klausies daudz mūzikas, rodas savi vērtēšanas kritēriji, bet – pārsātinājums rada arī nogurumu un zināmu apnikumu.

Es nāku no tās ēras (80. gadu izskaņa/90. gadu sākums), kad vēl notika diskotēku tarifkācijas skates, kas, gribi vai negribi, tomēr veica zināmu atlasi. Šodien **mūzikas uzlikšanas** nozīmē katrs var būt didžejs un jebkādi kvalitātes kritēriji ir ļoti izplūduši. Cilvēku dzīvē kopumā mūzikas un līdz ar to arī didžejošanas vērtība ir devalvējusies. Kaut kas skan no katra gludekļa, un tas ir tik viegli pieejams, ka pazūd pārsteigums – o, mūzika!

Mēs dzīvojam (post)postmodernā diskursa ietvaros, kas būtībā ir ķīselis, kur lielā mērā pazūd jēga un kopsakars. Ir cilvēki, kas dara lietas ar krietnu attieksmi, – viņiem mūzika ir prioritāšu saraksta pirmajās ailēs – panākumi, slava un nauda pēc tam. Un ir tādi, kas tam pieiet citādi. Protams, joprojām ir ļaudis, kas spēj novērtēt. Tā ir arī mana pieeja – runāt par skaņas kvalitāti, mūzikas noskaņu, par harmonisko paklājiņu, kas veidojas, skaņdarbus savijot kopā konkrētā vietā un laikā. Zināmā mērā pret mūziku var attiekties līdzīgi kā pret pārtiku (*soul food*/dvēseles barība) – it sevišķi tagad, kad tās visapkārt ir tik daudz. Ir nozīme tam, ar kādu mūziku mijiedarbojamies ikdienā – pat tad, ja nepiegrīžam tam īpašu vērību.

Didžejošana ir savveida amatniecība, kuras labākajā līmenī varam runāt par mākslu. Tiek radīts kaut kas, kas vēl nav bijis un citā brīdī vairs nebūs. Līdzīgi kā ar teātri. To (skaņu signāla izpratnē) var ierakstīt un pēc tam noklausīties, taču tikai tie, kas tobrīd ir klāt, piedzīvo vienreizējo burvības momentu.

Ja runājam līdzībā ar amatniecību, vienā gadījumā varam atrast vienādu priekšmetu, otrā – ielikt ko vairāk. Tagad daudzi spēlē, izmantojot digitālo tehnoloģiju iespējas, kas ļauj pat nemaz nepiedalīties procesā – programma izvēlēsies dziesmas un salaidīs



tās kopā. Agrāk tas viss bija tikai paša didžeja spēju pārziņā. Pats joprojām spēlēju plates bez datora iesaistes – izjūtu ziņā tas ir līdzīgi kā ar rokām veidot māla traukus vai gleznot ar eļļas krāsām.

Didžeja lietas pamatos ir selektora aspekts – tas, kā tu saliec kopā dažādu skaņdarbus, no tiem savijot tāvakara stāstu. Un jau pēc tam nāk klāt dažādas miksa tehnikas un tērnteiblisms (*turntablism*) ar skaņuplašu atskaņotāju kā mūzikas instrumentu, ko var izkopt arī kā patstāvīgu mākslas virzienu.

Pirmkārt, didžejs ir cilvēks, kas mīl mūziku un grib ar to dalīties, iepriecinot citus.

Tas ir tāds samērā vienkāršots skats, bet klasiskā mūzika vēsturiski radusies kā baznīcas un galma mūzikas apvienojums. Es savā pasaules izjūtā esmu tuvāk tautasmūzikai (nejaukt ar šļāgeri!), jo meklēju pārdzīvojuma patiesumu, dzīves īstenības nospiedumu – varbūt tas nav tik izsmalcināti, toties godīgi. Tāpēc man patīk tautasdziesmas, bet daudz mazāk tautasdziesmu apdares, kur sākotnējais gars tiek iztaisnots un ielikts pareizuma rāmjos.

Mūzika visupirms ir skaņa! Tā teikt, fizikāls lielums – tāpēc arī skaņas kvalitātei ir liela nozīme. Piemēram, pastāvīgi klausīties mūziku mp3 kodējumā lielā pastiprinājumā (vai ar austiņām) ir kaitīgi veselībai. Tādā ziņā esmu kā bioloģiskais zemnieks, zināmā mērā fanātiķis, kurš mīl zemi – zemkopība kā dzīvesveids, nevis tikai līdzeklis peļņas gūšanai.

Latvijā ir diezgan senas disko tradīcijas. 70. gadu nogalē Hardijs Lediņš taisīja pirmās diskotēkas. Pēc tam 80. gadu vidū trimdas latvietis Indulis Bilzēns atveda uz Rīgu WestBam, viņš tolaik bija viens no nedaudzajiem Eiropā, kas spēlēja jauno (elektronisko) deju mūziku un nodarbojās ar mikšēšanu un skreču (*scratching*).

No šī impulsa aizsākās tāda veida DJ kustība arī Latvijā, un tieši šejieniēši aizveda to tālāk uz Ļeņingradu, Maskavu un citām tolaik vēl PSRS lokācijām. Pasaules kontekstā interesanti, ka tolaik šeit pārsvarā visi darbojās ar lenšu magnetofoniem. *YouTube* pieejams video no 1991. gada DMC pasaules didžeju čempionāta Londonā, kur Mr. Tape (Modris Skaistkalns) nodemonstrēja šo *tape-art* plašakai rietumu publikai – cilvēki to tagad skatās pēc teju 30 gadiem un joprojām ir sajūsmā. Latvijā vienmēr ir bijuši labi didžeji. Kautēties nevajadzētu.

Pirms dažiem gadiem man sanāca spēlēt dzimšanas dienas ballīti vienai dāmai, kas savā laikā piedalījās Poligrāfiku kluba diskotēku veidošanā. 80. gados tā bija viena no pašām spicākajām Rīgas vietām. Tiku rekomendēts kā kadrs no nosacīti jauniešiem, uz ko var paļauties – sajūta bija tāda, ka lieku eksāmenu vai piedalos tarifkācijas skatē. Diskoieskaite tovakar tika veiksmīgi nolikta – arī tādā veidā tie dažādie laikmeti un viļņi savijas tradīcijā.

To visu ņemot vērā, ir mazliet paradoksāli, ka pie mums liela daļa sabiedrības vispār neuzskata diskotēkas par jēlkāda veida kultūru, turpretim, piemēram, Vācijā – ja nu tik daudz lūkojam uz Eiropas pieredzi/piemēru – didžejošana ir oficiālā **kultūrdarbu** sarakstā. Protams, tam ir savs pamats, taču tāpat var paskatīties uz jebkuru nozari – ir tādi, kas to dara labi, un ir tādi, kas ne pārāk. Šodien katrs, kurš bļauj skaļāk, ir labākais. Lai gan ilgtermiņā tas nedarbojas. Varbūt arī mēs paši esam pie tā zināmā mērā līdzvainīgi – vajadzētu mēģināt cilvēkus vairāk izglītot.

Kāpēc es joprojām spēlēju plates? Šajā totālās kompjuterizācijas laikmetā gribu, lai šis process būtu tik dzīvs, cik vien iespējams. Mūsdienās daudzi nepievērš īpašu uzmanību tam, vai klubā vienkārši skan mūzika, vai kāds tur ir priekšā un ko spēlē. Es vēlos cilvēkus uzrunāt, varbūt mazliet sapurināt un savākt kopā analogam (jo vismaz pagaidām mēs tādi vēl esam) klātbūtnes piedzīvojumam – lai taptu labdabīga savstarpēja rezonanse ar skatu augšup!

Man patīk eksperimentēt ar skaņām, bet esmu par to, ka mūzikai jābūt harmoniskai. Protams, harmonijas un noskaņas var būt dažādas, bet vienkārši skaļš troksnis un uzmanības piesaistīšana kā pašmērķis – manuprāt, to nevajag.

Mūzika galu galā ir par dzīvi. Un – visa labākā mūzika nāk no dzīves. Mūzika var ļoti daudz dot cilvēkam, ja viņš apzināti meklē un ar to mijiedarbojas. Ja skatāmies veselības kontekstā – var nez cik pareizi ēst, gulēt un vingrot, bet vismaz tikpat svarīgs ir labs noskaņojums, **dvēseles stāvoklis** – un te mūzikas nozīme ir nepārvērtējama. Pats pie dakteriem (izņemot zobārstu un pāris sporta traumā gadījumu) neesmu bijis gadus divdesmit piecus, jo esmu apzināti izvēlējies dzīvot vesels.

Man teikuši, ka lemts diezgan garš mūžs, bet tad jau redzēs. Katrā ziņā doties prom vēl gluži netaisos. Bet dažureiz jau esmu iedomājies par nākotnes plāniem arī no aspekta – ko vēl varētu paspēt izdarīt. Par to 20 vai 30 gadu vecumā pārsvarā jau laikam nedomā. Esmu laimīgs cilvēks, jo daru to, kas patīk, un varu ar to dzīvot. Joprojām varu no rīta, pēc balles krāmējoties nost, uzlūkot platinieku – tas šķietas tik smuks, ka gribas pieiet klāt un uz bitīņa uzšvikāt kādu skrāpjurakstu – uguntiņa joprojām kvēlo! Domājos ieejam briedumā kā vins – jo vecāks, jo labāks. Jeb – darbs dara darītāju. Nepārprotami tagad esmu prasmīgāks didžejs nekā pirms piecpadsmit divdesmit gadiem. Cenšos to darīt ar atieksmi un radošu garu. Joprojām ir interesanti rakties mūzikā un atrast ko nedzirdētu un svaigu no, teiksim, 1969. gada. Vai tepat no mūsdiakiem.



DJ KRII

- istajā vārdā Kristaps Krievs
- piedalījies grupās "F[e]ik", "Ritmiņš" un duetā MC Kurts
- sadarbojies ar Gustavo, Ozolu, Gacho, Nātri, ansi un citiem latviešu hiphopa mūziķiem
- piedalījies projektos "Kurpeja" un "Lidojošais paklājs" kopā ar Ilzi Grunti, Zani Šmiti, levu Akurateri un Matisu Akurateru
- laikmetīgās mūzikas projekta *Urban Trio* dalībnieks kopā ar Arvidu Kazlauskū un Edgaru Raginski
- sadarbojies ar komponistu Kristapu Pēteronu programmā "Ugunszīme"
- piedalījies Latvijas Nacionālā teātra izrādē "Galka Matalka" un Jaunā Rīgas teātra izrādē "Puspietura"
- līdzveidojis mūziku režisora Aika Karapetjana filmai "Cilvēki tur"

Izpratni par didžejošanu vislabāk varētu aprakstīt AG. No viņa esmu pārņēmis arī savu domu par didžeju kultūru. Viņu varētu saukt par savveida skolotāju.

Ir gan sliktas, gan labas tendences. Mainīgs ir arī tas, kā didžejs tiek uztverts mūsdienās. Patēriņa līmenī didžejs ir vairāk kā mūzikas atskaņošanas mašīna. Didžeja mākslas tur ir maz. Ja ņem vērā mūsdienu tehnoloģiju iespējas, tev kā didžejam nav jādara nekas, tik vien jāpiespiež atskaņošanas poga un pareizā dziesma. Protams, ir arī otra daļa – didžeji, kas spēlē un mikšē vinila plates pēc īstās garšas.

Ja gribēsi būt didžejs, atradīsi veidu, kā to iemācīties. Ja ir aicinājums, tu to noteikti izdarīsi. Laikā, kad vadīju nodarbības Ritma institūtā, pasniedzu tīru teoriju, lai varētu iesākt un saprast, kas tas ir. Bet katram didžejam jāizstrādā savs rokraksts, un to skolā iemā-

cīties nevarēs. Tur iemāca tehniskas lietas, dažādas didžeju manieres, bet ne gaumes izjūtu. Just pūļa vaibu un komunicēt caur ritmu. Senos laikos (un tālās salās joprojām arī mūslaikos) to darīja šamanī – caur ritmu veda cilvēkus emocionālos vai garīgos ceļojumos. Šodien nekas daudz nav mainījies, tikai tehnoloģijas mainījušās un šamaņu vietā nākuši didžeji, tādēļ šo profesiju var mācīties visi, bet ne visi kļūs izcili. Mūzika ir valoda. Didžejs to izgaršo un redz, vai tiek saprasts, vai var atrast un pulcēt savējos.

Reizēm sanāk paņemt kreiso spēli. Tad zini, ka būs jāatskaņo iepriekš sagatavoti skaņdarbi. Lai nopelnītu naudiņu, dažreiz jāiet uz kompromisu. Jā, šad tad sanāk rutīnas atspēlēšana bez pilnas atdeves un iedegšanās uz skatuves tā, kā māksliniekam tas būtu jādara. Bet mēdz būt arī otrādi – kad apstākļi sakrīt labvēlīgi, bet pašam nesanāk atvērties.

(Didžejs ir laimīgs.)

Miksējot mūziku, rodas neapraķstāma sajūta – notiek tagadnes saplūšana ar cilvēkiem zālē, ar tevi, kas spēlē, un pašu mūziku. Notiek maģiskas lietas. Pulsācija kļūst par galveno elementu, un visi pulsē vienā ritmā. Patiesa prieka un kopības sajūta. Šādi brīži nav pārāk bieži, bet notiek. Tas ir jebkuras diskotēkas mērķis – sasniegt kopā būšanu un kopīgo pulsāciju. Maģisko brīdi, kas notiek tikai un vienīgi tad. Tāpat arī muzikāli ir ļoti interesanti, kad savienojas divas dažādas kompozīcijas, pats miksa process. To var stāstīt kā stāstu. **Plates un atskaņotājs ir kā izteiksmes līdzekļi, ar ko izpaužies tieši tāpat, kā jebkurš cits mākslinieks ar savu instrumentu. Tā ir mākslas forma.**

(Didžejs ir bēdīgs.)

Kad salūzt adata. Tad didžejs ir ļoti nelaimīgs. Vai arī tad, kad kāds tizli grib izjaukt kopīgo vilni. Vienīgais no visiem.

(No sērijas “uzliec man šito”)

Jā, un “iedod man aiztikt plati, iedod paskrečot”. Bet tā ir didžeja dzīves norma.

Klausītāju prasības kļuvušas primitīvākas. Mūdienu cilvēkam vairs nav vajadzības meklēt mūziku, kas rada padziļinātāku izpratni par šo mākslas formu. Piedāvājums ir tik liels un tepat acupriekšā, ka ņem tik un tin ik pa desmit sekundēm visu populāro, neizdarot izvēli.

Turpretim mums, vēl padomju bērniem, nācās meklēt. Tas lika klausīties citīgāk un izkopt kaisli pret mūziku. Līdz ar to baudījums ir neiedomājami lielāks.

Šodienas klausītājs ir kā apzagts. Tu vairs neieklausies, jo varbūt nekad neesi sasniedzis tādu kaifu. Noteikti ir dziesmas, kas patiek. Bet padziļināti tas notiek tiem, kam interese par mūziku ir no dabas.

Līdz ar to pieprasījums pēc didžeja nav tik nozīmīgs. Mūsdienās jebkurš var samiksēt kopā divas dziesmas, bet līdz iekšīnai tā mūzika nenonāk. Mūslaiku mērķis ir tikai piebāzt galvu. Mūzika vairs neaizkustina. Protams, ir zelta klasiķi, kas visiem zināmi, bet dimantiņus izrakt ir grūtāk. Lauks ir piepildīts, tajā ir tik daudz informācijas, ka jārokas kārtu kārtām, lai atrastu īsto. Bet vienmēr var sākt no sākņiem. Meklēt, kā stili ir attīstījušies.

Tie paši dimantiņi, kas mirdzēja pirms divdesmit gadiem, ir dimantiņi arī šodien. Iesaku noklausīties DJ Krush miksu *Code 4109* no Japānas. Tagad viņam ir jau kādi sešdesmit gadi. Pats albums divdesmit gadu vecs, bet ļoti labi parāda didžeja mākslu visā krāsainībā. No jaunākiem? DJ Cam.

Didžejošana nemaz nevar būt ārā no kultūras. Padomju gados tieši latvieši un tieši caur Rīgu veda mūziku uz Krieviju. Mēs paši esam šī stila uzsācēji Latvijā. Tā ir nozare, kas vienmēr būs kultūras sastāvdaļa. Arī orķestra mūzika kultūrā būs vienmēr.

Didžejošana ir ielu mākslas forma, kas nākusi no ielu kultūras. Ja to sāks komercializēt un pakļaut kaut kādai struktūrai – mūzika skanēs citādi. Viss ir labi tieši tā, kā tam jābūt. Tas ir tik dabiski un normāli – tādēļ šī forma neizzudīs. Pat tad, ja nākotnē didžejs būs robots – tāpat viņš būs didžejs. Un tas vienmēr būs daudz vairāk nekā *play* un *stop*.

DJ ASPIRĪNS

- īstajā vārdā Kaspars Dziļums
- 2015. gadā pārstāvēja Latviju *Red Bull Thre3style* finālā Japānā
- 2018. gada nogalē izdeva debijas minialbumu *Easy*
- sadarbojies ar tādiem mūziķiem un apvienībām kā Fakts, “Latgališu Reps”, “Dvīnes” un Arnis Mednis (projektā “Mana tautasdziesma”)
- Rīgas DJ skolas pedagogs

Agrāk daudzi dēvēja mani par hiphopa, hausmūzikas un tehno didžeju. Tagad vairs nevaru sevi ievietot nevienā no jomām. Esmu kaut kur pa vidu. Ir termins *open format* jeb atvērtā formāta mūziķis – vakarā varu nospēlēt gan hiphopu, gan disko, gan hausmūziku. Variēt starp stiliem. Protams, ir didžeji, kas spēlē tikai noteiktas jomas mūziku.

Man liekas interesanti spēlēt dažādu mūziku, lai klausītājam neapnik. Ir pareizi jāsaliek dziesmas, lai veidotos stāsts, kas pārsteigtu klausītāju. Protams, tam vajadzīgas zināšanas, uz dullo neko nevar darīt.

Bija kāds 2003. gads. Tolaik vēl kā vidusskolēns iešmaucu klubā “Metro”, kur spēlēja AG un Raitis. Redzēju, kā viņi uz vinila atskaņotājiem liek skaņuplates, un iedomājos, ka gribu to pamēģināt. Tas bija pirmais tiešais vizuālais kontakts.

2004. gadā ieguvu savu pirmo didžeja aparatūru – mikseri un plašu atskaņotāju. Tagad tev ir tehnika, bet tu nezini, kā vispār notiek pats process. Klausījos hiphopa kasetes un pēc dzirdes mēģināju atdarināt. Saprātu, ka ir vajadzīgas speciālas plates, neder no vecāku plaukta paņemtie “Melodijas” izdevumi. Kad parādījās internets, skatījos dažādus video un sapratu, ka to, ko pats kaut kādā veidā biju izdomājis, džeiki pāri okeānam darīja jau gadus desmit pirms manis.



Lūzuma punkts bija *Red Bull Thre3style* didžeju čempionāts. Uzdevums bija piecpadsmit minūtēs samiksēt triju dažādu stilu mūziku. Šis čempionāts mainījis daudzu didžeju uztveri un radījis vairāk atvērtā formāta didžejus, līdz ar to tu esi elastīgāks un vari pielāgoties dažādiem pasākumiem. 2015. gadā uzvarēju Latvijas atlasē un devos uz pasaules čempionātu Japānā. Tā bija īpaša pieredze – satikt savus elkus un visus tos, ko agrāk esi redzējis vien VHS kasetēs.

(Didžeju skolas)

Ir lietas, ko var iemācīties, sēžot mājās. Bet tikai pēc tam, kad ir ielikts pamats. Atnākot uz skolu, cilvēkam pasaka viņa kļūdas un iesaka virzienu, kādā labāk iet. Un arī motivē. Domāju, ka tieši komunikācija ir svarīgāka par skatīšanos ekrānā.

Didžeju kultūra Latvijā ir ļoti spēcīga. Pēc pieredzes varu teikt, ka visspēcīgākā Baltijā. Mums ir daudz talantīgu didžeji dažādos mūzikas virzienos. Vienīgi par maz vietas, kur visiem izpausties. Toties Igaunijā un Lietuvā notiek lielāki pasākumi ar konceptu. Šeit vairāk strādā ar masu. Ko cilvēki pieprasa, to arī piedāvā.

Didžejs ir mūzikas filtrs. Ir ļoti vienkārši paņemt Top 40 dziesmas – tā tu ne ar ko neatšķirsies no pārējiem. Didžeja istā misija ir atrast īpašas, nedzirdētas dziesmas un pārsteigt klausītāju.

(Easy)

Mana debijas plate *Easy* ir reizē vizītkarte un mākslasdarbs. Mūsdienās ir vairāk skaņuplašu kolekcionāru, nekā didžeju, kas spēlē uz platēm. Tādēļ arī tad, ja nav plašu atskaņotāja un nevari paklausīties platē ierakstīto saturu, tā ļoti labi izskatīsies rāmī pie sienas vai kolekcijā ar citām platēm.

Šī gada pavasara periods bija interesants. Sākotnēji bija savveida eiforija, pēc tam pagāja divi mēneši, un es sapratu, ka jau ir slikti – mūzikas rakstīšanā nav vairs tādas iedvesmas, un galvu sāk pārņemt citas domas. Mēģināju sevi piespiest turpināt. Lai arī kas turpmāk sagaidītu, būs materiāls, ar ko strādāt tālāk.

(Didžeja darba diena)

ir ļoti atkarīga no dienas.

Mierīgā diena sāktos pulksten deviņos desmitos ar e-pastu pārbaudīšanu, darbu studijā ar mikšēšanu un skaņu apstrādi, tad nodarbība didžeju skolā, vakarā treniņš un – mājās gulēt.

Trakajā dienā notiek tas pats, tikai vakarā gaidāms kāds pasākums.

Sapņu ir daudz. Uz šo mirkli grūti pateikt. Jāsāk no mazumiņa.

ELVI SOULSYSTEMS

- īstajā vārdā Elviss Zants
- kā diskžokejs uzstājas ar skatuves vārdu Elvi Soulsystems, kā oriģinālmūzikas veidotājs – ar skatuves vārdu ELVI
- pasākumu *House Purgatorio*, .CTYK, "KLIK KLAČ" līdzkurators
- sadarbībā ar mākslinieci Aleksu Bleiku (*Alexis Blake*) un dziedātāju Lisokot veidojis skaņas instalāciju un skaņuplati *she who has no crown* Rīgas biennālē RIBOCA 1
- veidojis stundu garu skaņdarbu *La Fin du Monde* galerijas "Zuzeug" atklāšanas pasākumam
- sadarbībā ar horegrāfi Sintiju Siliņu veidojis dejas izrādi *il cimento della struttura e dell'accento*
- sadarbībā ar NBS orķestri veidojis elektroakustisku Ziemsvētku koncertu Rīgas Domā
- ar projektu ELVI/DUNIAN, Vestardu Šimku un Katrīnu Neiburgu veidojis koncertprogrammu trim vakariem kinoteātri *Splendid Palace*
- līdzveidojis mūziku Aika Karapetjana filmai "Cilvēki tur", Madaras Dišleres filmai "Paradīze '89", Ermina Baltā filmai "Nakts pitfāls" un Adriānas Rozes filmai "Vārdotājas"
- mūzikas izdevniecības *_too contemporary* dibinātājs

Jau izsenis esmu cīnījies par to, lai deju mūzika, diskžokeju kultūra un tā saucamā naktsdzīve kļūtu par daļu no kultūras, ne vairs tikai izklaides daļu, kā tas caurmērā patlaban pieņemts gan sabiedrībā, gan arī kultūru koordinējošajās institūcijās. Tikai tāpēc, ka mūzikas atskaņošana ir arī daļa no bāru un restorānu biznesa, mums nevajadzētu noliegt didžeju kultūras milzīgo ietekmi uz sabiedrības dzīvi, jo īpaši – pilsētās. Deju mūzika un didžeju kultūra ir

viens no kontrkultūras svarīgākajiem bastioniem. Un bez kontrkultūras nevar pastāvēt kultūra.

Man vienlīdz svarīgs ir gan sajūtu, gan konceptuālais limenis. Es vienmēr meklēju jaunus veidus, kā konceptualizēt to, ko daru, un definēt kādu metodi. Pēdējos gados, gan radot pats savu mūziku, gan veidojot jaunās versijas citu mākslinieku darbiem, mana pieeja ir atsācīšanās no mūzikas instrumentu lietojuma. Cenšos nepielietot ne akustiskus, ne elektroniskus instrumentus, strādāju tikai ar tā saucamajiem lauka ierakstiem, tostarp – arī nedaudz ar savu balsi un elpu. Veidojot versijas citu mūziķu darbiem, apzināti strādāju tikai ar balss celiņu, arī visu pārējo skaņas sienu veidojot no dziedājuma vai ieelpām un izelpām.

Kļūstot vecākam, arvien vairāk sāku interesēties par klasisko mūziku un mūzikas vēsturi. Patlaban esmu tādā vietā, kur man Džons Keidžs nozīmē daudz vairāk nekā liela daļa mūsdienu mūzikas. Viņš tomēr bija ārkārtīgi priekšā savam laikam, vai ne?

Līdzīgi bija arī ar pirmajiem pilnīgi elektroniskās mūzikas veidotājiem. Viens no maniem galvenajiem iedvesmas avotiem ir Dēlija Dērbīšira (*Delia Derbyshire*). Viņa manipulēja ar lenšu magnetofoniem, no ierakstiem veidojot kompozīcijas, kuru tembri nelīdzinājās tradicionāliem mūzikas instrumentiem. Savā ziņā tas ir tas, ko arī es mēģinu darīt, tikai izmantojot ārkārtīgi ērtās un vispusīgās digitālās tehnoloģijas. Mēģinu sevi ierobežot tiktāl, lai pats justos tā, it kā modulētu lentas. Manuprāt, tieši ierobežojumi lielā mērā definē mūsdienu elektroniskos mūziķus. Jo iespējas kļūst plašākas – un datorā mēs tagad spējam skaniski radīt praktiski jebko –, jo lielāka nozīme tam, kādu fokusu mākslinieks izvēlas. **Mūsdienās viss ir par to, ko tu nedari, nevis par to, ko dari.** Un te mēs atkal atgriežamies pie Keidža, vai ne?

Pēdējā laikā viss mainās paātrinājumā. Mani uzaudzināja 90. gadi, un atceros laiku, kad žanriem un stilu bija liela nozīme mūzikas apritē. Tolaik nevarējām ar vienu klikšķi paklausīties jebko, bija svarīgi, ka uz kasetes rakstīts, piemēram, 'techno'. Cilvēki, kas dzimuši 90. gadu beigās un vēlāk, iespējams, domā jau pavisam citādi.

Man ārkārtīgi patīk mūsdienu tendence, ka visi klausās visu. Man tas ir izdevīgi, jo es pats neko nesaprotu no žanriem. Šo vispārējo eklektiku var novērot arī uz deju grīdas. Klubu un festivālu auditorija ir vairāk gatava tam, ka to pārsteidz ar kaut ko pavisam nedzirdētu. Lai gan Latvijā šajā ziņā joprojām novēroju nelielu provinciālismu – visbiežāk gribam dzirdēt kaut ko pazīstamu. Ja tā nav tieši nozīmē dziesma no *YouTube* vai *Spotify* populārākajiem dziesmu sarakstiem, tad tas ir kāds muzikāls vilnis, ko esam sadzirdējuši, apmeklējot notikumus citviet – Berlīnē vai Amsterdamā.

Manuprāt, ir brīnišķīgi, ka Rīgā neizklausās kā citās Eiropas vai Amerikas pilsētās, kur ir jau nostiprinājusies sava īpaša elektroniskās deju mūzikas skatuve. Lai piedzīvotu Rīgas vilni, ir jālaujas eksperimentam. Šo atvērtību pārsteigumam esmu sajutis, piemēram, uzstājoties Viļņā, kur pati auditorija burtiski saka tev priekšā, ka jāspēlē kaut kas ārpus komforta zonas, kaut kas, kas var pārsteigt varbūt pat tevi pašu.

Reiz Maskavā spēlēju kāda kluba jubilejas pasākumā. Par spīti tam, ka Maskavu vispār apmeklēju pirmoreiz dzīvē, man vajadzēja uzstāties kā pirmajam diskžokejam pēc plejādes ar vietējās dzīvās mūzikas spēlētājiem. Vispār nepazīstot publiku, nezināju, ko darīt. Uzvilku saulesbrilles un uzsāku uzstāšanos ne ar kādu pazīstamu skaņdarbu, bet gan ar savējo. Un kaut kā nemanot nospēlēju divu stundu didžejsētu, kurā atskaņoju tikai savu materiālu. Kad novilku saulesbrilles, atklāju, ka deju grīda kļuvusi nevis tukšāka, bet gan pārpildīta. Lieliski! Tas nozīmē, ka tur pastāv kaut kāda atvērtība pārsteigumam.

Didžejošana ir performance, tā ir mirklja māksla. Tāpēc bieži saku, ka didžejošanai ir lielāks sakars ar Marinu Abramoviču nekā ar Dmitriju Šostakoviču. Es ļoti reti ierakstu didžeju setus un publicēju to ierakstus. Līdz ko tos izņem ārā no konkrētā mirkļa, tie kļūst vai nu ļoti smieklīgi vai vienkārši neinteresanti.



(*_too contemporary*)

Reiz kāds festivāls, kurā uzstājos, lūdza mani ierakstīt miksu festivāla podkāsta sērijai. Šādus – klausīšanās, ne klātbūtnes un pieredzes – ierakstus parasti veidoju tā, lai tie būtu pietiekami interesanti, lai rosinātu interesi par mūziku, kas tur iekļauta, lai klausītāju pamudinātu ne tikai izbaudīt pašu miksu, bet arī mēģināt noskaidrot ko vairāk par tā saturu.

Tad nu ļoti centos un izveidoju stundu garu ierakstu, kurā ietvēru daudz dažādas jaunas un vecas mūzikas. Biju ļoti pārsteigts, kad pēc kāda brīža saņēmu atbildi ar lūgumu ierakstīt vēl vienu miksu, jo šis esot *too contemporary*. Man tas šķita jocīgi, ņemot vērā to, ka šis festivāls arī uzskatāms par visnotaļ eksperimentālu un eklektisku. Lai nu kā – ja mani nodēvē par ‘pārāk laikmetīgu’, to uztveru kā komplimentu.

Tā kā joprojām bieži darbojos projektos, kurus varētu saukt par laikmetīgo mākslu, arī es vārdā *contemporary* ielasu devu ironijas. Mūzikas izdevniecību *_too contemporary* izveidoju šogad, kad pirmo reizi mūžā vairākus mēnešus neuzstājos ne ar koncertiem, ne kā diskžokejs. Šobrīd mēģinu saprast, kā to padarīt par organismu, kurš var sevi paēdināt. Mākslinieciskā ziņā pagaidām ir pauze, jo atsākusies skatuves dzīve, bet tas, kas jau ir, liekas pietiekami dažāds un interesants, lai es būtu vismaz uz brīdi apmierināts. Nākotnē vēlētos rast iespēju līdztekus digitālajiem izdot mūziku arī taustāmajos formātos. Platēs un kasetēs. Kompaktdiskos gan nē – manuprāt tā ir vēstures kļūda.

Samērā skumji Latvijā redzēt to, ko ar kultūru izdarīja šis gads. Mūsu skatuve jau tā bija vārgulīga, bet tad tika nogalināta ar vienu šāvieni. No otras puses, iespējams, ka tam būs arī kāds attīstību rosinošs rezultāts. Mēs mācāmies, ka ir iespējams rīkot deju mūzikas pasākumus arī dienas gaišajās stundās. Vairs nav tik liels spiediens no visa izveidot kaut ko izteikti komerciālu, jo nav iespējas fiziski piesaistīt lielas cilvēku masas. Ceru, ka kļūsim atvērtāki eksperimentālākai pieejai.

Es neticu formātam Latvijas kontekstā. Man liekas, ka mūsu ir par maz, lai te būtu subkultūras un starp auditorijām notiktu

segregācija. Tāpēc man žēl, ka daudzi jauni censoņi iekrīt žanra lamatās. Un joprojām liekas drusku smieklīgi, ka eksistē dižēju skolas. Pazīstu cilvēkus, kas tās veido, un saprotu, ka lielā mērā viņus vada labi nodomi, tomēr uzskatu, ka visa šī kultūra un māksla balstās eksperimentālismā. Tas nav par to, kā mēs mākam lietot tehnoloģijas – plašu atskaņotājus, datorus, pogas, taustiņus –, bet gan par to, kā mēs to darām nepareizi. Ja eksistē skola, tas nozīmē, ka pastāv uzskats, ka ir kāds pareizais veids, kā lietas ir jādara. Vienlaikus es ticu skolotāja un mācekļa attiecībām radošā nozīmē. Taču tām jābūt tādām attiecībām, kur meistars drīzāk māca, kāpēc divi reizi divi ir pieci. Vai saprotat, ko es ar to domāju? Bet tas, protams, ir jautājums arī par izglītību plašākā nozīmē. Vai institūcijā iespējams mācīt radošu un nepareizu pieeju?

(*In girum imus nocte et consumimur igni*, Gija Debora filma, 1978)

Pirms pāris gadiem veidoju pasākumu sēriju *.CTyK*, kur mēģināju savienot deju mūziku, kino, filozofiju, literatūru un savā ziņā arī politiku. Tolaik pats sāku interesēties par 60. gadu domātājiem mūsdienu pasaules kontekstā. Uz klubu nāk jaunieši, bet vai šodienas jaunieši, kuriem vajadzētu būt mūsdienu konkrētās kultūras smailē, spēj saskatīt paralēles ar jau notikušām vēsturiskām konkrētās kultūras idejām? Vai Latvijā ir iespējams runāt par, piemēram, marksismu bez pārāk nomācošas Ļeņina vai Staļina ēnas?

Vienlaikus ar manām pārdomām Laikmetīgās mākslas centrs izdeva Gija Debora “Izrādes sabiedrības” tulkojumu un iedeva kau-dzi grāmatu, ko drikstējām pārdot. Atsevišķā kluba telpā rādījām Debora filmas, bet bārā pārdevām grāmatas. 60. gadu marksistu literatūra uz Rīgas kluba bāra letes. Statistiski pārdevām pa vienai grāmatai katrā no šiem padsmiņiem pasākumiem. Man tā bija maza uzvara.

Debora filmas nosaukums man kļuvis par tādu kā moto. Arī tam, ko daru tagad ar izdevniecību un savu mūziku. Un, protams, arī kā diskžokejs. Sakarīga tulkojuma latviešu valodā nav. Var tikai nojaust. ●



Disko kultūra un rituālais ceļojums

Padomju Savienībā 20. gs. 80. gados

Kevins K. Kārns

“Disko. Disko? Disko!” Diskotēkas. *Kas? DISKOTĒKAS!* Tās notiek visapkārt – mūsu pilsētā, tās mikrorajonos, visā mūsu republikā. “Kā sēnes pēc lietus. Kā lietus pēc karstas dienas – tā pašlaik rodas diskotēkas.”

Šos vārdus diskžokejs Hardijs Lediņš (1955–2004) rakstīja Rīgā izdotā komjaunatnes nedēļraksta “Padomju Jaunatne” 1978. gada 18. jūnija numurā. Minēdams Ņujorku kā paraugu, kur Metropoles opereteātra rajonā tobrīd, kā viņš apgalvoja, esot bijis ap 200 diskotēku, cerību un entuziasma pilnais Lediņš apcerēja šīs mākslas nākotni Latvijas PSR. “Mūsu republikā gandrīz katrā lielākā uzņēmumā vai mācību iestādē tagad darbojas sava diskotēka,” viņš bija novērojis. Viņš kritizēja vietējo diskžokeju profesionālās prasmes, kuras bija sākušas veidoties pavisam nesen. Viņš aicināja latviešu mūziķus un ansambļus sākt radīt vietējo diskomūziku (jeb *made in the USSR*). Topošajiem diskotēku rīkotājiem viņš piedāvāja vizuālo efektu un telpas iekārtojuma idejas. Rakstu viņš noslēdza ar jautājumiem. “Tātad – uz kuru diskotēku šovakar dosimies? Vai iesim uz tuvāko vai uz kādu no daudzajām Vecrīgas pagrabiņu diskotēkām, vai uz kādu no Imantas vai Purvciema mikrorajonu diskotēkām? Un, ejot mājās caur smaržīgu vasaras rītu, skatīsimies uzlecošās saules blāzmā – vai gan var būt vēl kas labāks pēc lieliski pavadīta diskovakara?”

Lediņa uzburtā diskopasaules ainava nepavisam neatbilst priekšstatam, kāds varētu būt par dzīvi PSRS pirms perestroikas. Tā bija Brežņeva PSRS, stagnācija, krievu valodā *zacmoj* – krievu dzejnieks Genādijs Aigi šo laiku mūzikā esot dēvējis par tukšajiem jeb kurlajiem gadiem¹.

Lai gan disko kultūra PSRS ziemeļrietumos, iespējams, tiešām spēja attīstīties pilnvērtīgāk nekā politiskā centra apkaimē, šī parādība bija raksturīga ne tikai Latvijai. Disko festivāls Rīgas Politehniskajā institūtā 1976. gada novembrī piesaistīja

diskžokejus no Tartu, Kauņas un pat no tādas tālieses kā Maskava un Taškenta. Ziņas vēsta, ka festivāla diskžokeju sacensībās dalībnieki no Taškentas un Maskavas palika pēdējā vietā².

Lediņš šajā festivālā bija viens no galvenajiem runātājiem, un lektoru vidū bija arī Latvijas konservatorijas mācībspēki un kāds muzikologs no Maskavas. Festivāla moto bija: “Planētas jaunatne dzied par mieru, draudzību un solidaritāti.” Arī festivāla vēstījums ir kā izaicinājums mūsu līdzinējiem priekšstatiem par Padomju Savienību 20. gs. 70. gados: “Diskotēkas ir vērts popularizēt, jo tā ir efektīva kolektīva muzikālās izglītošanas forma jaunatnei.” Pat neņemot vērā Lediņa atsauci uz Ņujorku, ir skaidrs, ka padomju disko bums nebija pielīdzināms tam, kas norisinājās *Studio 54* un citos ASV lokālos. Kādas bija padomju diskotēkas un kā tās ietekmē mūsu izpratni par mūzikas un jaunatnes kultūru Brežņeva ērā – par to šajā rakstā.

Pirmkārt, jāmin šo sarīkojumu popularitāte. Tie bija patiesi iecienīti. Jau 1975. gada rudenī kāds Rīgas laikraksts ziņoja: “To vakar studentu kluba zāle bija pārpildīta līdz pēdējai iespējai, arī aiz durvīm palika krietns pulciņš “nelaimīgo”, jo vietu skaitu nevar dubultot. Sarīkojums, koncerts...? Diskotēka! .. Vakaru atklāja tagadējais diskotēkas vadītājs Edmunds Štreihfelds. Tad mikrofonu savā pārziņā ņēma pasākuma saimnieks – “diskžokejs”. Celtniecības fakultātes students Hardijs Lediņš.”³

Lediņa diskotēku programmu veidoja vesela virkne aktivitāšu. Bez šaubām, notika dejas, taču tikai vakara otrajā daļā. Pirmā daļa bija “stacionāra”, kā to dēvēja pats Lediņš, proti, apmeklētāji krēšlos kopīgi klausījās dzīvo mūziku vai ierakstus, tai skaitā progresīvo roku, dzezu un avangarda mūziku, kā arī paša diskžokeja vai viesu lekcijas par to, kas tika atskaņots. Šāda veida stacionāras jeb klausāmas diskotēkas tika rīkotas arī citās padomju pilsētās, vismaz Tallinā un Tartu noteikti, kā liecina igauņu Tomasa

Sitana (*Siitan*) un Immo Mihkelsona (*Mihkelson*) atmiņas⁴.

Kamēr dažādas marginālas iestādes, piemēram, Skriabina muzejs Maskavā, organizēja Rietumvalstu rokmūzikas klausīšanos visas nakts garumā un Maskavas un Taškentas diskžokeji atskaņoja mūziku, pie kuras varēja dejot (tā vēsta kāds 1977. gadā Rīgā notikušā diskžokeju festivāla apmeklētājs), var pieņemt, ka stacionārā diskotēka bijusi raksturīga tieši PSRS ziemeļrietumu republikām⁵.

Disko pasaulē, tāpat kā daudzās citās jomās vēlīnajā padomju kultūrā, Latvijas un Igaunijas PSR bija zināmas kā vietas, kurās “neiespējamais bija mazliet iespējamāks,” atceras vijolniece un diskotēku apmeklētāja Tatjana Grindenko⁶.

Rīgas un Tallinas iestādēs nereti strādāja – un dažkārt tās vadīja – personības, kuras raksturoja pārsteidzoša neatkarība no augstākajām birokrātiskajām struktūrām Maskavā, un tas šīs republikas padarīja par radošu indivīdu magnētiem no visas PSRS. Tartu Universitāte bija hipiju kultūras epicentrs, Rīgā atradās kāds pagrīdes tirgus laukums, kurā nopērkamās pirātiskās audio-kasetes pievilka pircējus no tik lielas tālieses kā Smolenska⁷.

Tallina bija vienīgā padomju pilsēta, kurā pirms perestroikas bija noticis Alfrēda Šnitkes Rekviēma koncertuzvedums. Rīgā norisinājās publiskie pirmatskaņojumi visiem Arvo Perta *tintinnabuli* stila darbiem, kuri tika sarakstīti PSRS⁸.

Pat Latvijas kā padomju robežtelpas kontekstā Lediņa diskotēkas bija unikālas, it sevišķi to attīstības virziens nedaudz vēlākos gados. 1980. gada novembrī viņš aizsāka performances mākslas projektu – izteikti padomisku performances mākslas projektu –, kas pašos pamatos mainīja Lediņa ideju par to, kādu pieredzi diskotēkas varēja radīt un ko tās varēja ienest apmeklētāju dzīvē. Tas mainīja arī viņa diskžokeja stilu. Proti, Lediņš ar dzejnieku un mūziķi Juri Boiko (1954–2002), viņa partneri mākslā

visa mūža garumā, sāka doties ikgadējos rituālos pārgājienos no Rīgas centra uz pamesto Bolderājas mikrorajonu jūras krastā. Tas bija vietēja mēroga, iespējams, neapzināts 'akciju' (действия) paveids, līdzīgs tām, kuras organizēja dzejnieks Andrejs Monastirskis un viņa akcionisma grupa "Kolektīvās darbības" Maskavā, sākot no 1976. gada. Monastirskis 'izbraukumi ārpus pilsētas' (поездки за город) galvenokārt ietvēra došanos uz nepazīstamu, neapdzīvotu vietu, kurā dalībnieki pārdomāja ceļojumā gūto pieredzi. Viņš uztvēra pārgājienu kā rituālu formu, kā iespēju izrauties no ikdienišķā, sajūst ekspresīvas brīvības garšu un savas uztveres, pat gara transformāciju. Lediņš gājienus uz Bolderāju raksturoja līdzīgi. "Lai izprastu šīs darbības būtību," viņš skaidro, "nepieciešams sevi ievadīt citā režīmā, tas prasa piepūli, darbošanos ar sevi. Lai šajā darbībā noskaidrotu sev būtiskas lietas, ko nevar izdarīt ikdiena ..." (Hardijs Lediņš, Normunds Lācis, "HL: NL", Avots, 1988, nr. 4, 50.)

Atgriezies no pārgājiena, Lediņš turpmākajās diskotēkās centās notvert šo eksperimentālisma, šo brīvības sajūtu arī pašā pilsētas sirdī, diskotēkās vidē, kura veidoja kopienu un bija brīvi pieejama ikvienam.

Ši pētījuma kontekstā Lediņa panākumus būtu iespējams izskaidrot ar virkni teorētisku pamatojumu, kuri vairs neiekļaujas muzikoloģijas robežās. Manuprāt, visus argumentus iespējams pamatot ar Lediņa diskotēku palīdzību. Pirmkārt, Lediņa darbību varētu skaidrot vienkārši kā centienus piesavināties un asimilēt Rietumu kultūras skaņas un formas padomju vidē. Lediņa acīs Rīgas disko scēnas atskaite punkts bija Ņujorka; agrīno Lediņa diskotēku programmas liecina, ka lielāko daļu mūzikas satura veidoja Rietumu roks un avangarda mūzika. (Dažu agrīno Lediņa diskotēku programmas ir saglabājušās Rīgā, Latvijas Laikmetīgās mākslas centra (LLMC) krājumā mapēs "Rokraksti" un "Manuskripti").

Taču viņa centienu būtība nepavisam nebija tāda. Mākslas vēsturniece Eimija Brizgela (Amy Bryzgel) par performances mākslu Eiropas sociālistiskajās kultūrās raksta, ka kopumā eksperimentālās mākslas formas "Austrumeiropā attīstījās **paralēli un dialogā** ar Rietumeiropas un Ziemeļamerikas praksēm," vienalga, vai šis dialogs bija reāls vai iedomāts. "Mākslinieki Austrumos iedvesmojās no citur sastaptiem (gan Austrumu, gan Rietumu) māksliniekiem, taču radija arī paši savas individuālas radošās izpausmes formas savā unikālajā kultūrvidē."⁹

Latviešu vēsturnieks Ivars Ījabs šo tēzi ir pētījis vēl pamatīgāk, koncentrējoties tieši uz Lediņa un Boiko darbību. Ījabs uzskata, ka abu mākslinieku talanta pamatā bija spēja ieraudzīt un smelt labumu no plaisām PSRS birokrātiskajā fasādē, kuras Brežņeva laikā šķietami sāka parādīties it visur.

Šīs plaisas Lediņam un Boiko deva iespēju realizēt radošas iniciatīvas, lai izpētītu aktualitātes, kuras pakāpeniski ienāca no Rietumiem, taču viņi neatkāpās no izteikti padomiskām sociālajām un mākslas telpām. "Tas ir viens riktīgs postmodernisms," Ījabs raksturo Lediņa mākslu, "kurš apspēlēja plaisu starp komunistiskās PSRS provinces kultūru un globālo, kontrabandas ceļā ievesto Rietumu "normalitāti".¹⁰

Īsi sakot, Rietumu diskotēkas (ko viņš par tām bija izlasījis) un Rietumu pops (ko viņš par to bija dzirdējis) rosināja Lediņu iztēloties, kādas nebijušas skaņas un pieredzes varētu uzburt padomju pasaules rāmjos un kā viņš varētu papildināt **šo pasauli** jaunos, aizraujošos, bagātinošos veidos.

Šo pašu ideju vēl pārliecinošāk pamatojis antropologs Aleksejs Jurčaks. Rakstos par performances māksliniekiem un rok-mūziķiem viņš izcēlis vairākus augstākajā mērā radošus individuus, kuri vienlaikus saglabājuši negrozāmu uzticību tiem pašiem ideāliem, kuri iedzīvināja padomju sociālistiskos centienus no revolūcijas laikiem līdz pat 20. gs. 80. gadiem, kad padomju valsts trūkumi vairs it nekā nebija noslēpjami. Jurčaks secina, ka "lielai daļai padomju pilsoņu" daudzas no sociālistiskās dzīves pamatvērtībām, ideāliem un reālajām (piemēram, vienlīdzība, kopība, pašaielīdzība, altruisms, draudzība, ētiskas attiecības, drošība, izglītība, darbs, radošums, rūpes par nākotni) bija patiesi svarīgas. Daudzi nebūt nevienādoja 'sociālismu' kā cilvēcīgu vērtību sistēmu un 'normālas dzīves' ikdienas realitāti ar 'valsti' vai 'ideoloģiju'; nūdien, dzīvais sociālisms bieži nozīmēja ko pavisam citu nekā valdības retorikas oficiālā interpretācija. (Yurchak, *Everything Was Forever*, 8.)

Augošā disonanse, varētu pat teikt – aiza starp padomju sociālisma apgaismības solījumu un sistēmas realitāti ir skaidri nojaušama arī Ījaba komentāros par Lediņu. Tomēr Jurčaks apgalvo, ka padomju revolucionārā sociālisma "ētoss" "izdzīvoja daudzas ikdienišķās padomju dzīves formās pat vēlīnajā sociālisma periodā **par spīti** stagnējošajai birokrātiskajai partiju sistēmai. Viena no jomām, kur tas izdzīvoja, bija neformālā [t. i., **alternatīvā**] padomju māksla."¹¹

Lediņa diskotēka un gājieni uz Bolderāju bija mākslas izpausmes, kurās šie ideāli izdzīvoja. Lediņa domubiedrs Boiko to skaidri apliecināja 1988. gada intervijā ar kādu mākslas vēsturnieku Rietumvācijā. "Kas gan ir sociālisms?" Boiko retoriski jautāja. "Tā ir sabiedriskā dzīve, tie ir aktīvi sakari starp cilvēkiem."¹²

Atlikušajā rakstā ieskicēšu Lediņa 20. gs. 70. gadu diskotēku aizmetņus, pamatojoties uz mutvārdu avotiem un dokumentu krājumu, kas saglabājis Latvijas Laikmetīgās mākslas centra Lediņa kolekcijā Rīgā. Minētā krājuma dialogā ar ierakstu arhīvu, kuru saglabājusi Lediņa ģimene un tiešsaistes versijā sakārtojais Rīgā dzīvojošais mūziķis Lauris Vorskla, izcelšu dažus saskares punktus starp Lediņa rituālo ceļojumu uz Bolderāju un viņa muzikālo darbību, sākot ar 1980. gada nogali.¹³

Latvijas Laikmetīgās mākslas centrs, Hardija Lediņa kolekcija (LLMC). LLMC kolekcijā atrodami dažādi raksti, grāmatas, fotogrāfijas, oficiāli dokumenti un daži audioieraksti. Lielākā daļa Lediņa audioierakstu ir saglabājušies magnētiskajās lentēs un atrodas Lediņa ģimenes pārziņā. Daudzus no šiem materiāliem ir digitalizējis mūziķis Lauris Vorskla no Rīgas, un tie ir pieejami tiešsaistes arhīvā "Pietura nebijušām sajūtām": <http://www.pietura.lv/> (skatīts 2020. gada 31. janvārī).

Visubeidzot aplūkošu Lediņa diskotēku attīstību no tā brīža līdz 80. gadu vidum, atklājot, kā Lediņa performances māksla aizvien jūtāmāk ietekmēja viņa diskotēku norisi. 20. gs. 80. gados Lediņa diskotēka joprojām bija vieta, kur dejot. Taču, kā Lediņš pats uzskatīja, vēl svarīgāk – tā kļuva

par telpu, kurā apmeklētāji varēja ļauties garīgi pārveidojošajam potenciālam, ko radija atvērtība apkārtējās vides piedzīvošanai un Boiko minēto "sakaru starp indivīdiem" izveide un uzturēšana.

Īsi sakot, Lediņa diskotēka bija vieta, kurā sociālismu varēja praktizēt tā, kā viņam tas likās pareizi, kontrastā ar nomācošo realitāti aiz durvīm. Tas viennozīmīgi bija ideālisma pilns projekts. Taču, ja pēdējo vārdu dodam Boiko, savā 1988. gada intervijā viņš teicis: "Varētu teikt, ka tā ir mākslinieka misija – sagatavoties nākotnei. Un tas nozīmē radīt kādu utopijas elementu šeit un tagad..." (Gillen, *Ungefähre Kunst*, 260. (daudzpunkte oriģinālā))

Uznāc diskžokejs

UZNĀK DISKŽOKEJS

Lediņa ceļš uz Politehnisko institūtu bija gan loģisks, gan negaidīts, jo vidusskolā viņš vienlīdz spilgti izcēlās ar savām radošajām dāvanām un vienaldzību pret sabiedrības normām. Lediņa un Boiko mākslinieku debija bija vidusskolas klasesbiedru vidū izplatītās paštaisītās avīzītes "Zirkahbols", kuru nosaukumam autori izvēlējās individuālu, netradicionālu ortogrāfiju. Līdz mūsdienām saglabāties tikai viens eksemplārs ar vienpadsmito numuru, pārējās esot



Hardijs Lediņš

konfiscējusi un iznīcinājusi VDK, taču pēc šī numura var spriest, ka "Zirkahbols" sastāvējis no vecu avižu izgriezumus kolāžām, kā arī ilustrācijām un tekstiem absurda stilā.

Kad par to uzzināja skolas vadība, tas likās augstākajā mērā aizdomīgi – kā "satīra par jeb pret kaut ko," skaidrots 1973. gada februārī, kad abiem tika piespriests sods.¹⁴

Par pretvalstisko politisko darbību, proti, avīzes izveidi, Boiko piesprieda karadienestu uzreiz pēc skolas beigšanas. Lediņam, kura mātei bija sakari ministrijā, šāds liktenis tika aiztaupīts. Pēdējā vidusskolas

Saskaņā ar *Riesling Brothers* topiem viņu iecienītākie vokālisti bija Pīters Geibriels, Gregs Leiks un Ians Andersons no grupas *Yes*. Viņu mīlāko taustiņinstrumentālistu vidū bija Čīks Korea un Flavio Premoli no itāļu grupas *Premiata Forneria Marconi*. Viņiem patika bundzinieks Kits Mūns no *The Who*, kā arī ansambļi *Weather Report* un *Tangerine Dream*. Runājot par albumiem, viņu favoriti bija džeza bundzinieka Billija Kobema *Spectrum*, grupas *Gentle Giant* albums *Power and Glory*, kā arī *King Crimson* albumi *Red* un *Starless and Bible Black*. Īpaši augstu viņi bija novērtējuši

Lekciju pieraksti par konstrukcijām, akustiku un citiem tehniskiem jautājumiem mijās ar nelieliem zīmējumiem un pierakstiem lappušu malās, vēstot, kur īstenībā kavējās viņa domas – tur bija saraksts ar Lediņa mīlākajām grupām un māksliniekiem, Džona Keidža iedvesmota hepeningu definīcija. Pa vidu lekcijai par termodinamiku stilizēti burti veidoja uzrakstu *JAM SESSION*. Pa vidu 10. aprīļa lekcijai par gaismas principiem arhitektūrā – uzraksts *J. S. BACH*. (Zila klade bez virsraksta LLMC krājumā kastē ar nosaukumu "Klades")

1974./1975. mācību gada sākumā Politehniskā institūta studentu kluba prezidente Aina Bērziņa savā studentu avīzes slejā izziņoja jaunu iniciatīvu – institūta diskotēku: "Šogad studentu klubs organizē jaunu pasākumu – diskotēku. Tā tiks veidota kā jauna veida atpūtas vakars studentiem, kas no parastā sarīkojuma atšķirsies ar to, ka lielāka uzmanība tiks veltīta vakara tematiskajai pusei. Centisimies iepazīstināt ar jaunāko džeza, estrādes un popmūziku. Rīkosim tikšanos ar kompetentiem cilvēkiem un runāsim par aktuāliem mūsdienu tematiem. Šāda veida pasākums mūsu institūtā būs jauns." (Aina Bērziņa, "Jaunie studenti", "Jaunais Inženieris", 1974. gada 17. oktobris)

Politehniskā institūta diskotēkas ideja nepiederēja Lediņam. Kāds cits students, Edmunds Štreihfelds, bija apmeklējis šādus pasākumus ceļojumā uz Austrumvāciju un ierosināja studentu klubam ko līdzīgu sarīkot arī Rīgā. Lai gan Bērziņa solīja, ka diskotēkas sāksies rudenī, viņas un Štreihfelda iecerētais projekts ievilkās daudzu mēnešu garumā, un pirmais pasākums tika izziņots tikai 1975. gada februārī.

Štreihfelds skatījās oficiālais rīkotājs, taču Lediņš bija diskžokejs jau kopš pirmās diskotēkas. Politehniskā institūta diskotēka turpmāk norisinājās vienu vai divas reizes mēnesī, un drīz vien tā saistījās tieši ar arhitektūras studentu Lediņu.¹⁸

LEDIŅA DISKOTĒKA BIJA VIETA, KURĀ SOCIĀLISMŪ VARĒJA INTERPRETĒT TĀ, KĀ VIŅAM TAS LIKĀS PAREIZI

gada noslēgumā Boiko devās uz Kazahstānas pierobežu, savukārt Lediņš iestājās prestižajā Rīgas Politehniskajā institūtā, kur studēja arhitektūras teoriju.

Par spīti fiziskajam attālumam, kas viņus šķīra, Lediņš un Boiko turpināja veidot samizdatus arī nākamajā mācību gadā, viens otram sūtīdami "Zirkahbola" pēcteču numurus no Rīgas uz Rubcovsku un atpakaļ (daļa no šīs sarakstes saglabājusies LLMC krājumā kastē "Lediņa arhīva papildinājums").

Jaunā avīze "WCZLS", kuras nosaukums bija akronīms īpatnējai frāzei "Wai cik zaļš lietussargs", nepārprotami apliecināja Lediņa un Boiko aizraušanos ar mūziku. Vienā no pirmajiem "WCZLS" numuriem bija iekļauta rubrika "Popmušikas jaunumi" – tā bija atsauce uz britu laikrakstu *Melody Maker* un vēstīja par atceltiem izdomātiem koncertiem Rīgā, kuros būtu piedalījušās grupas *Pink Floyd*, *Roxy Music* un *Chicago*.

Laikraksta piektais numurs, kas iznāca 1974. gadā, vēstīja par izdomātu koncertu, kurā bija gaidāma *A. Lichtenberg & seine Gruppe* uzstāšanās Rīgas Centrāltirgus zivju paviljonā (ticams, ka norāde uz savulaik stipri populāro estrādes dziedātāju Andreju Lihtenbūgu – red. piez.).

Vēlāk tajā pašā gadā tika izdots arī samizdats *The Riesling Brothers on Tour in Latgalia*, kurā Lediņš un Boiko apkopoja "Top-74" sarakstu ar izdomātām grupām un dziesmām *местный* jeb vietējā kategorijā līdzās viņu patiesajiem favorītiem *International* jeb starptautiskajā kategorijā.

Tieši šie saraksti iedvesmoja Ījaba pārdomas par to, ka Boiko un Lediņš ironiski apspēlēja "plaisu starp komunistiskās PSRS provinces kultūru un globālo, kontrabandas ceļā ievesto Rietumu "normalitāti" (Ījabs, "Lediņš savos Rietumos").

Tāpat avīzītes apliecina tās autoru plašo izpratni par rokmužiku un džeza Rietumos.

King Crimson galveno ģitāristu Robertu Fripu, kurš bija pirmajā vietā gan labāko ģitāristu, gan labāko komponistu sarakstā.

Caur dažādiem kanāliem, no kuriem daudzi ir miglā tīti, Lediņš un Boiko uzkrāja apbrīnojami plašas, lai neteiktu – pilnīgas zināšanas par Rietumu popmūziku vairākus gadus, pirms Padomju Savienībā bija parādījusies brīvi pieejama rokmuzikas žurnālistika. To 1977. gadā aizsāka populārais samizdats *Роксу*, kuru izdeva Ļeņingradā grupas "Akvarium" lidera Borisa Grebenščikova vadībā.¹⁵

Vairāki avoti liecina, ka galvenais izglītojošais faktors bija Lediņa māte. Viņa vadīja radioraidījumu, kurš informēja emigrantus Skandināvijā par padomju propagandu, un, pateicoties ārzemju komandējumiem, Lediņa māte esot spējusi dēlam sagādāt ierakstus, žurnālus un pat tehniku no Rietumvalstīm. (Viņas darba vieta tolaik piesaistīja daudzus māksliniekus un intelīgences pārstāvjus tieši tāpēc, ka tā deva iespēju ceļot un dibināt kontaktus ārvalstīs.)¹⁶

Pats Lediņš ir aprakstījis, kā viņš racies pa Valsts bibliotēkas un Latvijas Konservatorijas ierakstu un periodikas krājumiem. (Lediņš un Boiko mācījās vidusskolā, kurā bija iespējams apgūt priekšmetus vācu valodā, un, pēc Boiko brāļa Mārtiņa teiktā, viņu paziņu lokā daudzi iemācījās lasīt angliki pašmācības ceļā.)¹⁷

Iespējams, tieši bibliotēkās Lediņš lasīja žurnālu *Melody Maker*. Viņš tam bija pievērsies ļoti rūpīgi – ap 1975. gadu rokrakstā piepildīja veselu burtiņu ar alfabētisku rādītāju, kurā bija apkopots žurnāla saturs kopš 1970. gada. (LLMC krājumā kastē ar nosaukumu "Klades" saglabājusies sarkanzaļa klade ar virsrakstu *Melody Maker from 1970*.)

Lediņa pieraksti no 1975./1976. mācību gada apliecina, ka tobrīd interese par mūziku jau bija aizēnojusi arhitektūras studijas.





Diskotēka Anglikānos

Līdz mūsdienām saglabājušās tikai dažas Politehniskā institūta agrīno diskotēku programmas, taču viena no tām, no 1978. gada novembra, sniedz priekšstatu par to, cik nopietni Lediņš uztvēra izglītojošo jeb stacionāro vakara daļu.

Detalizēti diskotēku lektoriju materiāli palīdz izprast Lediņa izvēlēto pieeju pasākumu izglītojošajai daļai, kurā viņš šķetināja Rietumu mūzikas vēsturi caur marksisma-ļeņinisma sociālās kritikas prizmu. Lekciju temati bija, piemēram, "Revolūcija mūzikā" vai "Kultūra – jebkurš mūsu apkārtnes mākslīgais ferments". (Lekciju saturs ieskicēts materiālos, kuri atrodas LLMC krājumā mapē "Rokraksti".)

Saglabājušos referātu skaitā ir četras lappuses garš manuskripts par grupu *Gentle Giant*, septiņas lappuses par Mailu Deivisu, kā arī lekciju cikls septiņās daļās par *King Crimson* gandrīz simt lappušu garumā. (Lekcijas par *Gentle Giant* un *King Crimson* saglabājušās LLMC krājumā mapē "Rokraksti". Lekcija par Deivisu glabājas LLMC krājumā atsevišķā burtnīcā *M. Davis*.)

Lediņa diskotēkas, kuras norisinājās pamestajā Anglikāņu baznīcā, jau no pašiem pirmsākumiem bija neticami populāras institūta audzēkņu vidū – to apliecina arī laikraksta sleja, kura citēta šī raksta sākumā. Diskotēkas atzinīgi vērtēja un kvēli atbalstīja institūta vadība un amatpersonas, kuru skatījumā tie bija nopietni izglītojoši pasākumi. 1974. gada decembrī, kad Lediņš pirmo reizi iesniedza priekšlikumu sarīkot diskotēku, institūta komjaunatne, kas bija atbildīga par aktīvas studentu dzīves veicināšanu un pārraudzību, atbalstīja Lediņa ieceres bez formālas izskatīšanas. Komjaunatne pauda atkārtotu atbalstu Lediņa diskotēkām arī turpmākajos divos mācību gados.¹⁹

Pateicoties mātei, Lediņam bija cieši sakari ar vietējā mēroga eliti, un savu radošo

mērķu vārdā viņš tos izmantoja līdz pēdējai iespējai. Pirmajā diskotēkā Lediņš par vieslektoru uzaicināja Padomju Latvijas Komponistu savienības priekšsēdētāju Ģedertu Ramanu. (Ramana uzstāšanās aprakstīta avotā: Liepiņš, "Skanējumu sāk diskotēka".)

1976. un 1977. gadā savas diskotēku iniciatīvas ietvaros Lediņš rīkoja laikmetīgās mūzikas festivālus, kas piesaistīja vadošos māksliniekus no visas PSRS. (Vairāk informācijas par šiem festivāliem: Karnes, *Arvo Pärt, Hardijs Lediņš and the Ritual Moment in Riga*.)

Universitātes darbiniece Asja Visocka, kura no 1978. gada bija Politehniskā institūta studentu kluba prezidente, intervijā uzsvēra, ka Lediņš un viņa draugi "ļoti, ļoti aktīvi" veidoja institūta kultūras dzīvi. Un "visi viņi," Asja teica, "bija priekšzīmīgi." (Visocka, intervija, 2018. gada 5. septembris.)

CEĻOJUMS

Otrajā jaunās mūzikas disko festivālā, kas norisinājās 1977. gada novembrī, tika pieļautas kļūdas. Pirmkārt, tajā notika *Perta Missa syllabica*, *Summa* un *Cantate Domino* pasaules pirmatskaņojumi, un visos darbos tika izmantoti sakrāli raksti latīņu valodā. Otrkārt, festivāla programmā bija iekļauts Vladimira Martinova *Passionslieder* (1977) pirmatskaņojums, un šajā opusā izmantots kāda 18. gadsimta luteriešu teologa teksts: "Tas krustā sistais ir tas, ko es milu, es milu Jēzu Kristu..."



Arvo Perts un Aleksejs Ļubimovs

Kā vēsta nostāsti, dramatisks efekta vārdā kādam bija radusies ideja Martinova skaņdarba tekstu pārrakstīt ar rakstāmašīnu un atskaņošanas brīdī mest teksta kopijas apmeklētājiem klēpī no Anglikāņu baznīcas balkona. Viena kopija nokļuvis VDK rokās. Lediņu apsūdzēja reliģiskas propagandas izplatīšanā, un diskotēkas tika īslaicīgi aizliegtas.²⁰ Mūzikas festivāls, kas bija bijusi Lediņa diskotēku sastāvdaļa, tika pārcelts uz ziemeļiem, uz Tallinu, kur tas vēl vienu gadu norisinājās bez Lediņa dalības.

Tikmēr Lediņš pabeidza augstskolu, Boiko atgriezās no dienesta, un viņi atklāja jaunu darbības virzienu.

1980. gada pēdējā novembra dienā Lediņš, Boiko un kāds draugs, kurš bija arhitekts, trijos no rīta izgāja no Lediņa mājām Rīgā un desmit kilometrus sekoja dzelzceļa slieķiem uz Bolderāju – mazapdzīvotu mikrorajonu jūras krastā. Viņi devās pretī saul-

lēktam. Pa ceļam viņi dzēra tēju, fotografēja un bieži apstājās, lai apcerētu pa ceļam piedzīvoto. Nonākuši galā, viņi devās mājās ar autobusu. Nākamā gada jūnijā Lediņš un Boiko atkārtoja šo ceļojumu. 1982. gada janvārī viņi to darīja atkal.

Pārgājieni pārauga ikgadējā svētceļojumā, un tiem piemita rituāla iezīmes. Daļēnīki noteiktos laikos ēda cieti vārītas olas. Viņi atstāja sev suvenīrus gar slieķiem. (Lediņš un Lācis, "HL: NL", 5055²¹. Draugs, kurš pievienojās Lediņam un Boiko pirmajā gājienā uz Bolderāju, bija arhitekts Imants Žodžiks.

Vēlāk apcerot, ko tieši viņi meklēja, Lediņš pārgājienus raksturojis kā garīgas atjaunošanās treniņus, kā sava veida "jaunu reliģiju". Viņš skaidroja, ka Bolderāja esot bijusi "diezgan briesmīga vieta", ka gar slieķiem atradušies rūpniecības atkritumi, metālapstrādes rūpnīcas, ceļš, kurā tika demontēti veci kravas kuģi. Taču viņa atmiņās Bolderāja bija arī kā "kristiešu katakombas, kur veidojās jauna dzīves sajūta".²²

Turpretī Boiko aprakstīja gājienus uz Bolderāju kā atsevišķu izpaušmi viņu tābrīža interesei par eksperimentālo mūziku. "Štokhauzena idejas, Keidža idejas .. mēs uztvērām ļoti dzīvīgi," viņš atceras. "Mēs vienkārši meklējām tām idejām pamatojumu apkārtējā realitātē." Viņš turpina: "Bolderājas gājienus var salīdzināt ar Keidža klusēšanas gabalu "4'33" vai [Martinova] "Piezīmēm no burtnīcas", vai [Štokhauzena] "Septiņām dienām?" (citāts pieejams: Māra Traumane, "NSRD pieturas punkti starptautiskajā mākslas un teorijas ainā", Nebijušu sajūtu restaurēšanas darbnīca, red. Astahovska un Žeikare, 296.)

Gājieni uz Bolderāju ir salīdzināti arī ar citām aktivitātēm. Iespējams, spilgtākais līdzinieks ir Andreja Monastirskā un viņa grupas "Kolektīvās darbības" "izbraukumi ārpus pilsētas", kuri sākās 1976. gadā. Monastirskis kopā ar draugiem no mākslinieku vides un dažiem ielūgtiem viesiem, kas katru reizi mainījās, devās uz kādu nepazīstamu, neapdzīvotu vietu aiz Maskavas mikrorajonu robežām. Tur klātesošie kļuva par lieciniekiem kādai apzinātai nekonkrētai akcijai, kurā piedalījās viens vai vairāki grupas locekļi. Pirmajā šāda veida akcijā, kuru sauca "Parādīšanās", mākslinieki šķērsoja apsniugušu lauku un izsniedza viesiem aplikācijas. Dažkārt viesi iesaistījās akcijā, izpildot rakstiskas instrukcijas. Pēc tam viņus



Kolektīvās darbības. Parādīšanās

aicināja dalīties pārdomās un iemūžināt iespaidus par notikumu.²³

Monastirski dziļi iespaidoja Džona Keidža raksti par dzenbudismu, un viņš savus pārgājienus raksturoja kā gandrīz reliģiskus notikumus vai rituālus. Viņš skaidroja, ka to mērķis bija radīt pārmaiņas dalībnieku-vērotāju uztverē un pašizziņā. 1981. gadā Monastirskis raksta vēstulē: "Mūsu darbības ir garīga prakse. .. Ja mūsu darbu vispār var uztvert kā mākslu, tad tikai kā kamer-toni, kura mērķis ir aizvīrēt apziņu ārpus intelekta robežām." (Tupitsyn, *Some Russian Performances*, High Performance 4, nr. 4 (1981–82), 11.)

Viņa draugam Borisam Groisam, kurš bija Monastirska un viņa grupas galvenais zinātnājs filozofijas jautājumos, viņu ceļojumi aiz pilsētas rosināja domāt par "pasauli, kuru atvērsi reliģija .. pasauli, kura atveras mums izmantojot mākslu kā mediju". (Борис Гройс. "Московский романтический концептуализм", Тридцать семь, nr. 15 (1978. gada augusts), 6465 (izcēlums mans – aut. piez.).)

Nav zināms, vai Lediņš un Boiko tobrīd zināja par Monastirska akcijām, bet viņu gājieni, līdzīgi kā "Kolektīvo darbību" izbraukumi, sastāvēja no daudzām rituālām aktivitātēm un tos gandrīz varēja uzskatīt par garīgiem; arī viņi uzskatīja, ka to mērķis ir izraisīt apziņas transformāciju attiecībā uz savu apkārtni un sevi pašu. Tāpat kā Monastirska grupas locekļi, kuri iemūžināja ceļojumus fotogrāfijās un pierakstos, Boiko un Lediņš dokumentēja savus gājienu visdažādākajos veidos. Viņi uzņēma fotogrāfijas, kuras bieži tika mākslinieciski noformētas vai papildinātas. Reiz viņi paņēma līdz magnetofonu – nevis muzikālam pavadījumam gājiena laikā, bet lai ierakstītu apkārtējās skaņas, ko pieredzēja pa ceļam.

Gājienos uz Bolderāju viņi rakstīja arī dzeju. (Vairāki dzejoļu uzmetumi saglabājušies LLMC krājumā mapē "Dziesmu teksti", kā arī mapē "Dzeja ārpus albumiem") Dzejolis "Māja Bolderājā" ir par nereālu māju neesošā vietā, bez durvīm un sienām, kur garāmgājējiem tirgo biļetes uz "citu Bolderāju". Cits dzejolis, "Balāde par dziļo Bolderāju", aicina visus un ikkatru – veselu saimi ar izdomātiem diviņiem un izstumtājiem – pievienoties ceļojumam:

Ja tavās kājās galošas
Bet citiem koka kājas
Vienalga paņem viņu līdz
Uz tālo Bolderāju
Ja kāds būs kurls un nedzirdēs
Kā aizklaudz koka kājas
Lai iet tāds pats bez ausaines
Uz mēmo Bolderāju
..
Bet ja kāds paiet nevarēs
Jo viņam nebūs kāju
Lai ieliek sevi nestuvēs
Un nes uz Bolderāju



Hardijs Lediņš ceļā uz Bolderāju

Boiko un Lediņa ceļojumi savienojās ar mūziku un Lediņa diskotēku pieredzi pavisam negaidītā veidā, performances mākslas pieredzei krustojoties ar skaņām, idejām un tehnoloģijām, kuras bija viņu aktīvā radošā darba objekts un vienlaikus arī kolekciju materiāls, ko viņi centās iegūt no ārzemēm. Lediņš sāka pētīt audioierakstu iespējas jau 1974. gadā, kad māte viņam sagādāja lenšu magnetofonu. Keidža un Štokhauzena skaņdarbi Alekseja Ļubimova un Tatjanas Grindenko sniegumā Rīgā iedvesmoja Lediņu sacerēt mūziku. "Es pārnācu mājās," viņš atceras, "un nolēmu, ka arī man jāpamēģina preparēt klavieres – sabāzu papīriņus, dzēšgumijas, adatas, šķēres, un skanēja tāpat kā Ļubimovam." (Lediņš, "Vai esmu iegājis vēsturē kā mūziķis...", "Padomju Jau-natne", 1989. gada 21. oktobris.)

Kad Boiko atbrīvoja no dienesta, viņš ar Lediņu pavadīja atlikušos 70. gadus, ierakstot dučiem kasešu ar eksperimentālām kompozīcijām (viņi tās sauca par "skaņuplatēm"); savu duetu viņi nosauca par *Seque* – izdomātā, taču acīmredzami svešzemnieciskā vārdā. Senākais no saglabātajiem albumiem ir no 1976. gada, un tas sastāv no brīvām improvizācijām, ko acīmredzami iedvesmojuši abu iecienītie avangarda skaņdarbi. Vienā no šiem ierakstiem, *Best of Seque 76*, atrodams skaņdarbs, kurā Lediņš spēlēja preparētas klavieres un Boiko improvizēja ar perkusijām, izmantojot tukšas pudeles un citus priekšmetus (*On the Right Way*).

Kādā citā skaņdarbā parādās preparētas klavieres, perkusiju improvizācija, burbuļu pūšana ūdens krūzē, kā arī instruments, kas izklausās pēc rotaļu vai koka flautas – iespējams, latviešu tradicionālā stabule (*Pool in Clouds*). Citos darbos

tiek drosmīgāk izmantotas tehnoloģiju piedāvātās iespējas. *Composition for Dog & Piano – Electronic Version* ir eksperiments, kurā plašas klavieru improvizācijas harmonijas papildinātas ar skaļām suņa reģām; gala produkts ir ieraksta atskaņojums atpakaļgaitā uz magnētiskās lentas.

Līdzīgi Lediņa un Boiko muzikālie centieni turpinājās vairāku gadu garumā. Taču vēlāk, tieši pēc pirmā Bolderājas gājiena 1980. gada novembrī, Lediņš, Boiko un daži draugi ierakstīja paštaisītu albumu jeb magnetizdatu, kas pārspēja visus līdzšinējos veikumus.

Trīspadsmit mēnešu garumā tapušais "Bolderājas stils" (1980–82) sastāvēja no četrpadsmit **dziesmām**, un daudzām no tām teksti bija tapuši tieši Bolderājas gājienā laikā, pārdomājot ceļā redzēto un izjusto.

Pirmā dziesma "Bolderājas stila" pirmajā pusē ir "Māja Bolderājā" par kādu māju bez sienām un logiem, kurā var iegādāties autobusa biļetes. Pēdējā dziesma ir jau piesauktā "Balāde par dziļo Bolderāju". Citas albuma dziesmas atsaucas uz ceļā pieredzēto: vilcieniem, autobusiem, apsnigušiem auto. Vēl citas dziesmas apcer pašu iešanu kā pieredzi ("Gaismas vēl nav"):

Gaismas vēl nav
Tumsas vēl nav
Eju es uz Bolderāju
..
Eju un nezinu
Laikam nekāds
Tas kas iet
uz Bolderāju
Tādi bija gājieni uz Bolderāju.

Tieši tad, kad Lediņš un Boiko sāka pārcelt savu dzeju mūzikā, PSRS parādījās pirmie mēģinājumi radīt *new wave* jeb jaunā viļņa mūziku. Šie centieni nebija tieši saistīti ar *new wave* estētikas attīstību Rietumos, kur tā tobrīd jau bija apsūkusi.²⁴

Vietējie mākslinieki aizguva skaniskos izteiksmes līdzekļus no tādām Rietumu grupām kā *Ultravox* un *Soft Cell*, kuru mūzika pirmoreiz parādījās PSRS dažādos marginālos pasākumos, piemēram, Lediņa diskotēkās, un bija iecerējusi valstī pirātisku magnētisko lenšu un kontrabandas plašu veidā. Rīgā viena no pirmajām jaunā viļņa grupām bija "Dzeltenie pastnieki", kuru

solistu Ingu Baušķenieku (dz. 1956) "Bolderājas stils" bija aizrāvis jau kopš pirmās albuma noklausīšanās reizes. "Dzelteno pastnieku" debijas albumā bija iekļautas četru Lediņa un Boiko Bolderājas dziesmu kaverversijas grupai raksturīgajā noslipētajā manierē ar regeja piesitienu, kas līdzinājās britu grupai





The Police. "Dzeltenie pastnieki" atzina, ka smēlušies iedvesmu no ceļotāju pāra, tāpēc savu albumu nodēvēja "Bolderājas dzelzceļš" (1981).²⁵

Lai atlidzinātu šo veltījumu, Lediņš un Boiko piesaistīja Baušenieku kā viņu otrā Bolderājas dzejas albuma producentu. Tā rezultātā tapa ieraksts "Manā mežā nav neviens" (1982). Jaunajā albumā bija novērojama skaidra virzība uz raksturīgajiem ritmiskajiem sintezatoru aranžējumiem, ar kuriem "Dzeltenie pastnieki" jau bija sākuši iemantot atpazīstamību. (Spilgts piemērs ir dziesma "Viens pats mežā".)

Vēlāk tajā pašā gadā Boiko un Lediņa muzikālie centieni sasniedza vēl nebijušu līmeni, jo viņi izveidoja paši savu grupu "NSRD" jeb "Nebijušu sajūtu restaurēšanas darbnīca", kuras dziesmas sintezatoru pavadījumā turpināja skanēt Rīgas diskotēkās līdz pat PSRS sabrukumam. Savā jaunajā ampluā, būdams "NSRD" vokālists un dziesmu tekstu galvenais autors, Lediņš risināja problēmu, par kuru viņš bija sūdzējies šī raksta sākumā citētajā esejā, proti, PSRS radītais kvalitatīvais un diskotēkām piemērotas mūzikas trūkums.²⁶

Taču Lediņa ansamblim bija arī cita veida panākumi. Tā kā "NSRD" pirmsākumi sakņojās gājienos uz Bolderāju, pati grupa attīstīja izteikti padomisku eksperimentālās performances mākslas atzaru, kurā rituālais ceļojums ārpus pilsētas bija iespēja piedzīvot sociālu un izpausmes brīvību – sociāli vienojošajās, plaši pieejamajās diskotēkās zālēs.

KOSMOSĀ

Ieraksti grupas "NSRD" sastāvā nebija vienīgais veids, kā Lediņš risināja šos jautājumus. Ja 1978. gadā viņš rakstīja, ka diskotēkās parādās kā sēnes pēc lietus, tad 1980. gadā Lediņš sūdzējās, ka zudusi iespēja organizēt diskotēkās Politehniskajā institūtā bija radījusi institucionālu nestabilitāti, kura draudēja bremsēt diskotēku kultūras izaugsmi pilsētā. (Lediņš, "Vai sasniegts viss?", "Padomju Jaunatne", 1980. gada 28. marts.)

Taču drīz viņa problēma tika atrisināta. Ar draugu palīdzību Lediņš atrada pastāvīgu mājvietu savām diskotēkām pašā Rīgas sirdī. Turpmāk jaunā diskotēka, ko viņš nokristīja "Kosmos", reizi nedēļā notika klubā "Oktobris", katru reizi ar jaunu muzikālu, multimediju programmu un māks-

liniecisko noformējumu, kuru veidoja kāds no Lediņa draugiem māksliniekiem, kā arī gaismas šovu un citiem specefektiem, kas ar laiku kļuva aizvien spilgtāki. (Žēikare un Popova, "Hardija Lediņa diskotēkas"). Lediņa draugs bija mākslinieks Leonards Laganovskis.

"Kosmosa" sarīkojumos Lediņš vairs stingri nepieturējās pie programmas sākotnējā sadalījuma stacionārajā un dejošanas daļā. Nedaudzās izdzīvojušās "Kosmosa" programmas liecina, ka diskotēkas izglītojošā daļa pārsvarā saturēja izklaidējošus materiālus. Viena no programmām, nedatēta prezentācija "Nedaudz par arhitektūru", redzama attēlā.²⁷

Kreisajā kolonnā zem nosaukuma "fonogramma" uzskaitīti mūzikas ieraksti, kuri tika atskaņoti. Pa labi no tiem sadaļā "teksts" atradās temati, kuri tika pārrunāti. Lappuses labajā malā savukārt atradās sadaļas "vizuālais risinājums" un "laiks".

Konkrētajā pasākumā pēc skaniska ievada ar dažādiem "kosmiskiem efektiem" di-džejs un kāds vārdā nenosaukts arhitekts kopīgi pārrunāja ielānoto kluba "Oktobris" renovāciju. Pēc tam isos vārdos tika izklāstīta vakara mūzikas programma, kuru

galvenokārt veidoja latviešu mākslinieki, kā arī grupas *A Flock of Seagulls*, *Eurythmics* un Edija Grānta ansamblis *Electric Avenue*. Pēc tam, divdesmit piektajā minūtē, bija paredzēts šāds aicinājums – "Diskžokejs aicina doties nelielā neklāties pastaigā pa kluba "Oktobris" tuvāko apkārtni un iepazīstina ar ievēribas cienīgākajiem objektiem". Sadaļā "vizuālais risinājums" raksturots, ka šo "pastaigu" veidoja attēlu projekcijas un Lediņa komentāri.

Prezentācijā bija iekļauti attēli un pārdomas par klubu "Oktobris", netālo slimnīcas uzņemšanas nodaļu, Valsts teātri kvartālā tālāk, kā arī blakus esošo Ļeņina (mūslaikos Brīvības ielu – *red. piez.*) ielu. Pēc tam turpinājās dejas un nākamā prezentācija un diskusija: ēka Veidenbau- ma ielā, Filharmonijas interjers un biļešu kase. Arī šai prezentācijai sekoja dejas un vēl viena "neklāties pastaiga" un saruna: par kāda arhitekta plāniem tuvākajā apkaimē būvēt jaunu vidusskolu, kā arī netālās Stučkas ielas remontu. Pēc divām stundām, vakara noslēgumā, Lediņš atva- dijās no apmeklētājiem ar šādiem vārdiem: "Diskžokejs pateicas visiem par uzmanību un aicina brīvajā laikā domāt ne tikai

Diskotēka "KOSMOSS"			
Izglītojoši-izklaidējoša programma "Nedaudz par arhitektūru"			
fonogramma	teksts	vizuālais risinājums	laiks
I. Ievada fonogramma (Kosmiski efekti)		Zāle mēreni iesaismota Skaturo- tukša un tumša pakāpeniski pildās ar gaismām kad dāmi iekļūst, redzami divi krāsli un gaidāms. Kreisā- diskžokejs un kluba "Oktobris" rekonstrukcijas autors.	
2. Pj.R. David-Words (R. Pictou/Ed. Cesane) instr. fonogramma	Dialogs starp diskžokeju un arhitektu, kurā tiek noskaidroti kluba "Oktobris" gaidāms rekonstrukcijas pamatidejas.	Sarunas beigas nolaižas ekrāns Titri "KOSMOSS"	10
3. Kvalde- Bez nolūka	Gaidāms vakara programmas pieteikums		
4. Daldieri-Isakošana (Paula-Peters)		Notējošās bumbas Gaismas stabi	25
5. VIA A. Virgas vadība-Meitenes blāvu dziesma (A. Virga-N. Kalna) instrum. fonogramma	Diskžokejs aicina doties nelielā neklāties pastaigā pa kluba "Oktobris" tuvāko apkārtni un iepazīstina ar ievēribas cienīgākajiem objektiem	Grafiski diapozitīvi Dispozitīvi, atbilstoši diskžok. komentāram: -K.n. "Oktobris" -Rīgas ātras palīdzības stacija -Ļeņina iela -Dailies teātris	
6. Sipoli- Dziesma par spēli (M. Brauns/J. Peters)			40
7. Dailies teātra aktieri-Zilais Karbunkulis (Paula-Peters)			
8. J. Paukštello-Dziesma par bučāšanos no Israēla (Paula-Peters)			
9. J. Paukštello-Cielavīgs (Paula-Briedis)			
10. A. Kukule- Svešās drēbes (Paula-Ziedonis)	Diskžokejs iepazīstina ar arhitekta Modra Ģeļa ievērojamākiem darbiem.	-Māja Veidenbau- ma ielā -Filharmonijas koncertzāle (interjers un kasu telpas vestibils) -Dailies koncertzāle -K.n. "Rīgas" -Jūras Pasāžieru Stacija	
11. Bolika-Meironite (Paula-Krāklis)			
12. Opus-Mel Japadomā (Liedīns-Belskis)			
13. Tip-Top-Piezvāni man (Paula-Dreika)			
14. Īra Krauja- Tā es mīlu (Liedīns-Dimters)			
15. Imants Vannovičs- Celojums ("...")			
16. Mirdza Zivere-Ms piederu jums ("...")			
17. Kaspars Dimters- Mana veiksmīniece (K. Dimters)	No Modra Ģeļa projektēta Jūras Pasāžieru stacijas diskžok. aicina ceļot tālāk ar kugi	Titri Rotējošās bumbas Spēka fons	60
18. Trio-DaDaDa (Remmler-Krāklis, VFR)			
19. Musical Youth-Pass the Dutchie (Simpson-Ferguson)			
20. Maddy Grant-Electric Avenue (E. Grant)			
21. The Pyramids-Zambesi (Wesley) Anglija	Celojums boīdies Zambesi upes grīvā, Āfrikā Diskžokejs aicina doties visus atpakaļ uz klubu "Oktobris", uz Lēno pusstundu, lai nedaudz atpūstos		80
22. M. Zivere-			
23. K. Dimters- Skumjais priekš (K. Dimters)			
24. Sipoli-Daugavīgs (M. Brauns-V. Pildons)			
25. Z.K. "Uzvara" ans.-Māsa smilšu kafējnīca (H. Lediņš-L. Boiko)	Diskžokejs aicina iziet vēlreiz nelielā pas- taigā, šoreiz uz otru pusi.	Titri Lēni mainīgs polihromatisks apgaismojums Spoguļbumbas	100
26. I. Petersons-Akas (Vigners)			
27. A Flock of Seagulls-Fishing (Addison-Parker) Anglija			
28. Eurythmics- Sweet dream (Lennox-Sewart) Anglija			
29. Instrum. bungu mūz.	Diskžokejs māca visiem dejojot deju un dzied tekstu: Olu caku caurā tumba, kāpēc gan tik caura tu, kur tu pēsi caurā tumba tādu lielu caurumu. Caura gan, caura gan, kāpēc tu tik caura man...	-K.n. Oktobris -Arhitekta E. Šemberga projektēta 7. vidussk. -F. Stučkas ielas apbūve Gaismas stabi Grafiski diapozitīvi	115
	Diskžokejs pateicas visiem par uzmanību un aicina brīvā laikā domāt ne tikai par deju, bet arī ie- skatīties uzmanīgāk savā tuvākajā apkārtnē, mājās, cilvēkos, notikumos.		120

Diskotēkas "Kosmos" programma

par dejām, bet arī ieskatīties uzmanīgāk savā tuvākajā apkārtnē, mājās, cilvēkos, notikumos.”

Raksta sākumā citēju Lediņa apceri par Bolderājas gājieni nozīmi. “Lai izprastu šīs darbības būtību, nepieciešams sevi ievadīt citā režīmā. .. Lai šajā darbībā noskaidrotu sev būtiskas lietas, ko nevar izdarīt ikdienā.” (Lediņš un Lācis, “HL: NL”, 50.)

Atvadu piezīmēs “Kosmosa” diskotēkas publikai Lediņš, šķiet, vedināja domāt, ka transformācija un izmainītā uztvere, kuru viņam bija izdevies sasniegt, ejot gar sliekšņiem uz Bolderāju, vismaz teorētiski bija iespējama katram indivīdam, lai kur arī tas atrastos.

Bija nepieciešams izmainīt vien to, kā tika saskatīta un **sajusta** telpa, kurā cilvēks kustējās. Lai gan Lediņš dzēdā un dziesmās iztēlojās, ka gājienos viņam pievienojas ikkatrs un ikviens, viņš zināja, ka lielākā daļa cilvēku nekad nepiedzīvos transformējošo briesmīgumu, ko radīja Bolderājas katakombām līdzīgā ainava. Taču viņa diskotēkas ik nedēļu apmeklēja simtiem cilvēku, kuri kopīgi veidoja un baudīja “aktīvos sakarus starp cilvēkiem,” kuri Boiko izpratnē bija paša sociālisma definīcija.

Diskotēkā “Kosmos” Lediņš necentās apmeklētājiem pasniegt Rietumu garšu. Viņš daļēji iedvesmojās no Rietumu skaņām un mākslas formām un centās iedvesmot savus laikabiedrus ieraudzīt savu padomju pasauli jaunos veidos. Ja vien viņš spētu diskotēkas apmeklētājiem nodot kaut ko no Bolderājā pieredzētā, ja vien viņš spētu tos iedvesmot ieraudzīt apkārtni it kā no jauna, ieraudzīt to kā vietu, kurā vienkārša satikšanās spēj iemācīt, atbrīvot vai pat transformēt, tad Lediņš jau būtu panācis daudz. Viņam būtu izdevies, Boiko vārdiem runājot, “radīt kādu utopijas elementu šeit un tagad.” (Gillen. “Ungefähre Kunst”, 268.; Boiko citāts atrodams šī avota 260. lpp.) ●

Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation, Princeton, NJ and Oxford: Princeton University Press, 2006, 18788; Uldis Rudaks, “Rokupācija: Latviešu rokmūzikas vēsture”, Rīga: “Dienas Grāmata”, 2008, 47.49.)

⁸ Informācija par Šnitkes Rekviēma atskaņojumu Tallinā: *Беседа с Альфредом Шнитке*, ред. А. Ивашкин (Москва: РИК “Культура”, 1994), 26667, 298.; par Perta *Missa syllabica* un citu sakrālo skaņdarbu pirmatskaņojumiem Rīgā: Kevin C. Karnes, *Arvo Pärt, Hardijs Lediņš and the Ritual Moment in Riga, October 1977*, *Res Musica* 11 (2019): 11527

⁹ Bryzgel, *Performance Art in Eastern Europe since 1960*, Manchester: Manchester University Press, 2017, 12 (izcēlums oriģinālā.)

¹⁰ Ījabs, “Lediņš savos Rietumos,” “Satori”, 2015. gada 30. marts, interneta resurss: <https://satori.lv/article/ledins-savos-rietumos> (skatīts 2020. gada 30. janvārī).

¹¹ Andres Kurg, “Interview with Alexei Yurchak,” *ARTMargins Online*, 2014. gada 5. jūnijs (izcēlums oriģinālā); interneta resurss: <https://artmargins.com/interview-with-alexei-yurchak/> (skatīts 2020. gada 30. janvārī.)

¹² Eckhart Gillen, *Ungefähre Kunst in Riga* (1988), raksts pieejams: red. Ieva Astahovska un Māra Žeikare, “Nebijušu sajūtu restaurēšanas darbnīca”, Rīga: Latvijas Laikmetīgās mākslas centrs, 2016, 268.

¹³ Eckhart Gillen, *Ungefähre Kunst in Riga* (1988), raksts pieejams: red. Ieva Astahovska un Māra Žeikare, “Nebijušu sajūtu restaurēšanas darbnīca”, Rīga: Latvijas Laikmetīgās mākslas centrs, 2016, 268.

¹⁴ Disciplinārās sēdes protokoli rokkrastā saglabājušies LLMC kastē “Lediņa arhīva papildinājums”; tie ir pārrakstīti un publicēti izstādes katalogā “Lediņš. Starp to un kaut ko citu”, red. Līga Lindenbauma, Rīga: Latvijas Nacionālā bibliotēka, 2015, (kataloga lappuses nav numurētas); informācija par žurnālu “Zirkahbols” un tā pēcteci “WCZLS”: “Nebijušu sajūtu restaurēšanas darbnīca”, red. Astahovska un Žeikare, 22.–?

¹⁵ Александр Кушнir, *Из-под пресса времени*, Золотое подполье: полная иллюстрированная энциклопедия рок-самиздата 1967–1994; История. Антология. Библиография, ред. Александр Кушнir, Нижний Новгород: Издательство ДЕКОМ, 1994, 9.

¹⁶ Informācija par Lediņa mātes darbu un ieguldījumu iegūta intervijās ar Borisu Avramecu (latviešu valodā) Rīgā 2017. gada 2. novembrī, Māru Žeikari (angļu valodā) Rīgā 2018. gada 1. jūnijā un jo īpaši ar Jura Boiko brālī Mārtiņu Boiko (angļu un latviešu valodā) Rīgā 2019. gada 29. novembrī, kā arī no avota: Māra Žeikare un Diāna Popova, “Hardija Lediņa diskotēkas,” “Satori”, 2015. gada 25. februāris, interneta resurss: <https://www.satori.lv/article/hardija-ledina-diskotekas>; skatīts 2020. gada 31. janvārī; informācija par radio-pārraidi (“Dzintarkrasts”) un tās veidotājiem: Ieva Zake, *Soviet Campaigns against 'Capitalist Ideological Subversives' during the Cold War: The Latvian Experience*, *Journal of Cold War Studies* 12 (2010), 101, 107.

¹⁷ Intervija ar Mārtiņu Boiko 2019. gada 29. novembrī; Lediņš par bibliotēku apmeklējumiem: J. Lidums, “Velvės skan disko,” “Dzimtenes Balss”, 1977. gada 5. maijs

¹⁸ Viesturs Liepiņš, “Skanējumu sāk diskotēkas,” “Jaunais Inženieris”, 1975. gada 27. februāris; D. Oliņa, “Kāda celtne Vecrīgas panorāmā,” “Padomju Jaunatne”, 1975. gada 3. decembris, Asja Visocka, intervija ar autoru (latviešu valodā) Rīgā 2018. gada 5. septembrī.

¹⁹ Latvijas Valsts arhīvs, Rīga, PA-4263/8/2 (komjaunatnes sēdes stenogramma, 1974. gada 16. decembris), PA-4263/10/1 (stenogramma, 1976. gada 26. janvāris), PA4263/10/2 (stenogramma, 1976. gada 20. septembris)

²⁰ Lediņa atmiņas par šo notikumu: Igors Vasiljevs, “Tiesa”, “Liesma”, 1988, nr. 4, 14.–15.; daudzu Politehniskā institūta diskotēku līdzorganizatora Borisa Avrameca atmiņas: Avramecs, “Neoficiālie laikmetīgās mūzikas festivāli 1976. un 1977. gados Rīgā,” “Robežu pārkāpšana. Mākslu sintēze un paralēles. 80. gadi”, red. Ieva Astahovska, Rīga: Laikmetīgās mākslas centrs, 2006, 30; tas pieminēts arī intervijā ar Avramecu (2017. gada 2. novembrī) un Mārtiņu Boiko (2019. gada 29. novembrī); lielākajai daļai pētnieku Latvijas VDK arhīvi nav pieejami, un man nav bijis iespējas pārbaudīt šo stāstu patiesumu; informācija par turpmākajiem festivāliem Tallinā: Ivalo Randalu, Andres Mustonen, *Muutumisēd. Andres Mustonen Arvo Pārdist ja iseendast*, Teater. Muusika. Kino, 1995, nr. 11, 3637.

²¹ Gājienu fotogrāfijas, rakstiskās liecības un apraksti ir pieejami: “Nebijušu sajūtu restaurēšanas darbnīca”, red. Astahovska un Žeikare, 15360; sk. arī Žeikare, “Bolderājas stils mākslā,” “Satori”, 2015. gada 29. jūnijs, interneta resurss: <https://www.satori.lv/article/bolderajas-stils-maksla> (skatīts 2020. gada 31. janvārī)

²² Nedatēta intervija “Radio NABA” raidījumā “Absolūtais minors”, 2014. gada 18. jūnijs; pieejama http://sturm.lv/absolutais-minors/103/Absolutais_Minors_-_2014.06.18_-_NSRD_izlase.mp3 (0:10:45; skatīts 2020. gada 31. janvārī)

²³ “Parādīšanās” (“Появление”) un citas grupas “Kolektīvās darbības” agrinās akcijas: Octavian Eșanu, *Transition in Post-Soviet Art: The Collective Actions Group before and after 1989*, Budapest and New York: Central European University Press, 2013, 92107; Claire Bishop, *Zones of Indistinguishability: Collective Actions Group and Participatory Art*, *Eflux* 29 (2011. gada novembris), pieejams tiešsaistē: <https://www.e-flux.com/journal/29/68116/zones-of-indistinguishability-collective-actions-group-and-participatory-art> (skatīts 2020. gada 31. janvārī)

²⁴ Padomju jaunais vilnis tikpat kā nav pētīts, taču radiopārraides un interneta arhīvi, piemēram, “Radio NABA” pārraide “Absolūtais minors” ir nenovērtējami informācijas un materiālu avoti, piemēram, interneta resurss <http://sturm.lv/absolutais-minors/> (skatīts 2020. gada 31. janvārī); par jaunā viņa vēsturi Rietumos skatīt: Theo Cateforis, *Are We Not New Wave? Modern Pop at the Turn of the 1980s*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2011; Simon Reynolds, *Rip It Up and Start Again: Postpunk 1978–1984*, New York: Penguin, 2005

²⁵ Bauškenieks pārizdeva magnitizdatu “Bolderājas dzelzceļš” (vēlāk – “Bolderājas dzelzceļš”) 2003. gadā vinila un audiokasetes formātā neatkarīgajā ierakstu studijā “Ingus Bauškenieka Ieraksti”, IBCD 201

²⁶ Sk. “Nebijušu sajūtu restaurēšanas darbnīca”, red. Astahovska un Žeikare; Žeikare un Popova, “Hardija Lediņa diskotēkas”; vairāki NSRD albumi pieejami tiešsaistē: <http://www.pietura.lv/nsrd/>; albums “Medicina un māksla” (1985) ir spilgts piemērs, kas ilustrē īpaši Rīgas diskotēkām radīto mūziku

²⁷ Šī un citas “Kosmosa” programmas un materiāli ir saglabājušies LLMC mapē “Pirmās diskotēkas Anglikānos (RPI)”; papildu materiāli atrodami mapē “Manuskripti”

No angļu valodas tulkoja Anna Beļeviča

¹ Peter J. Schmelz, *Such Freedom, if only Musical: Unofficial Soviet Music during the Thaw*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2009, 322.

² А. Яковлев, *Дискотеки: вчера, сегодня, завтра*, “Jaunais Inženieris”, 1976. gada 18. novembris

³ А. Šauriņš, “Šoruden – pirmā diskotēka,” “Jaunais Inženieris”, 1975. gada 25. septembris

⁴ Gunta Prāpe. “Diskotēka: agrāk – tagad,” “Liesma”, 1981. gada aprīlis, 8.; *Toomas Siitan*, intervija ar autoru (angļu valodā) Tallinā 2017. gada 31. oktobrī; *Immo Mikkelsen*, intervija ar autoru (angļu valodā) Tallinā 2019. gada 26. novembrī

⁵ Владимир Мартынов, *Автоархеология. 1978–1998*, Maskava: Классика XXI, 2012, 21.; Georgs Pelēcis, intervija ar autoru (latviešu valodā) Rīgā, 2017. gada 3. novembrī

⁶ Елена Двоскина, Татьяна Гринденко: *новый путь*, Музыкальная академия, 2003, nr. 2, 54.

⁷ Teerje Toomistu, *The Imaginary Elsewhere of the Hippies in Soviet Estonia, in Dropping Out of Socialism: The Creation of Alternative Spheres in the Soviet Bloc*, ed. Juliane Fürst and Josie McLellan (Lanham, MD: Lexington Books, 2017), 4162; informācija par pagrīdes tirgu Rīgā: Alexei Yurchak,



Rietumu oāzes bada laikos

PAR DISKOTĒKU FENOMENU PADOMJU LATVIJĀ

Ernests Valts Circenis

Spoguļbumba, mirguļojošu gaismu ieskaits deju placis, radoša, brīvdomīgu ideju pilna atmosfēra, galvu reibinošas dejas un labi pavadīts laiks – nedaudz savādi vārdu virknējumi, kas, domājot par Latvijas pavadīto laiku Padomju Savienībā, nenāk uzreiz prātā. Tomēr aizrobežu populāro diskotēku ideja un gars transformētā veidolā rada ceļu arī tālaika Latvijā un citās padomju republikās. To izplatīšanās atvēra jaunu lappusi jauniešu ikdienā, piedāvājot tiem jaunu atpūtas veidu un hobiju. Lai gan diskotēkas notiek arī mūsdienās, tās tikai nosaukumā un vispārinātā idejā atgādina savas priekšteces. Kā bija toreiz?

DISKO – FENOMENS RIETUMU KULTŪRĀ

Sākums diskotēku attīstībā meklējams jau Otrā pasaules kara laikā Francijā, kur dumpiniecišķi noskaņotā jaunatne pulcējās pagrīdes deju klubos, ko dēvēja par *discothèques* (burtiski – ‘ierakstu kolekcija’), lai platēs vai mūzikas automātos (*jukebox*) klausītos nacistu tolaik aizliegto džezu un bībopu. Drīz vien termins izplatījās arī citur Eiropā, apzīmējot klubus, kur neatskaņoja dzīvo mūziku. Jau toreiz diskotēku vadītājus mēdza saukt par diskžokejiem (*disc jockey*), saīsinājumā – DJ jeb didžejs).

Tomēr, neskatoties uz aizsākumu šaipus okeānam, diskotradīcija kulta statusu sasniedza Amerikas Savienotajās Valstīs.

60. gadu Amerika. Atentāts pret prezidentu Kenediju, pilsonisko tiesību kustība, Vjetnamas karš, Stounvolas nemieri un seksuālā revolūcija aptver tikai dažus pieturpunktus tālaika vēsturē. Vēsturiskajā kontekstā diskotēku parādīšanās šajā laikā šķiet likumsakarīga, jo deva iespēju aizmirst ikdienas raizes, atpūsties, izkustēties un izbaudīt pāris stundas eiforiskā oāzē.

Sākotnēji diskokultūra pulcēja pārsvarā dažādas minoritātes, piemēram, afroamerikāņus un homoseksuāļus, savukārt 70. gados tā sasniedza augstāko punktu, gūstot popularitāti arī citos sabiedrības slāņos. Komerciālos panākumus palīdzēja nodrošināt Holivudas filmas, piemēram, “Sestdienas vakara drudzis” (*Saturday Night Fever*) un “Paldies Dievam, piektdiena klāt” (*Thank God It's Friday*), kas ļāva nogurušajai tautai identificēties ar filmu varoņiem un ļauties disko vilinājumam arī kinozālēs.

Šajā laikā atpazīstamību mūzikas pasaulē nostiprināja Maikls Džeksons, Donna Sammere, Čaka Hana, grupas *Bee Gees*, *Bonney M*, *The Village People* un citas.

DISKOTĒKU AIZSĀKUMS LATVIJAS PSR

Otrpus dzelzs priekškam – Padomju Latvijā – diskotēkas sevi pieteica 70. gadu pirmajā pusē. Studentu apmaiņas braucienos citās republikās sastaptā ideja šķita tik aizraujoša, ka jau ap 1974. gadu gan Poligrāfiķu centrālais klubs, gan Rīgas Politehniskā institūta (RPI, mūslaikos Rīgas Tehniskā universitāte) Studentu klubs sāka rīkot pirmās vietējās diskotēkas. Tomēr padomju ideo-

loģijā bezmērķīgai izklaidei jauniešu vidū vietas nebija, tādēļ kompromiss tika rasts, pielāgojot ārvalstu formātu padomju vajadzībām, – atpūtas vakariem vajadzēja būt arī izglītojošiem, **muzikāli audzinošiem**.

Laika gaitā tika izmēģināti dažādi vakara strukturējuma varianti, taču gandrīz vienmēr par pielāgojamo bāzi tika ņemta sākotnējā divdaļu pasākuma uzbūve. Pirmo no tām veidoja tematiskas sarunas par kultūru, otro – dejas. Diskotēkas dažādos veidos centās atspoguļot visu būtisko un aktuālo, piemēram, diskotēku vadītāji ik reizi gatavoja jaunu programmu, saviem priekšlasījumiem par jaunumiem mūzikā meklējot informāciju dažādos avotos. Viņi bija bieži viesi Viļa Lāča vārdā nosauktajā Valsts bibliotēkā (mūslaikos LNB), kur ar speciālu atļauju bija iespējams tvert Rietumu pasaules elpu dažos žurnālos, kas bija atceļojuši uz Latviju, piemēram, britu *Melody Maker*. Citkārt informācija tika rūpīgi atlasīta no skaņuplašu vāciņu aizmugurēm vai enciklopēdijām. To bagātināja dažādi izdompilni vizuālie risinājumi, piemēram, tematiski diapozitīvi un piemērotas gaismas.

Diskotēkas piedāvāja alternatīvu atpūtas veidu iecienītajiem deju vakariem, kas noritēja ansambļu vai orķestru pavadībā. Neskatoties uz šķietamo priekšrocību, kādu piedāvāja reālu mūziķu klātbūtne, vakari bieži vien izvērās vienmuļāki un garlaicīgāki par jaunievietajām diskotēkām. Problēmas sagādāja gan iesērējusi etiķete, piemēram, katrs skaņdarbs tika sagaidīts ar tik lielu klausītāju sajūsmu, ka gandrīz vienmēr tika atskaņots otru reizi, gan kvalitāte, jo vairāki ansambļi par savu misiju izjuta kaut kur radiovilni vai pagrīdē dzirdētu ārzemju grupu atdarināšanu (piemēram, *The Beatles* vai *ABBA*). Ja mūzika vēl

lidzinājās oriģinālam, tad angļu mēles brīvā interpretācija – tikai attāli, nereti sagādājot komisku efektu.

Šajā kontekstā diskotēkas piedāvāja ko unikālu – autentiskus, augstas kvalitātes ierakstus, aktuālu informāciju badalaikā un iespēju dejojot daudz ilgāk nekā agrāk, jo nebija vairs mūziķu, kas nogurtu un pieprasītu pauzi. Ņemot vērā, ka tematu un deju mūzikas loks bieži aptvēra ārzemju mūziku, kas nostāstu un aizliegumu dēļ jauniešu vidū guva idealizētu statusu, diskotēkas jau no paša sākuma iemantoja atsaucību un popularitāti klausītāju lokā. Iespēja dzirdēt par ārvalstu slavenībām, varbūt saviem elkiem vai vien nostūros dzirdētiem vārdiem, kam piemita neskaidribas mistiskais šarms, bija aizraujoša.

Jaunajai atpūtas vakaru kustībai paliecinoties ne tikai Latvijā, bet arī citās padomju republikās, tām tika pievērsta arī oficiālā uzmanība. Drīz vien tika rīkoti festivāli, skates, veidoti dažādi normatīvi un prasības, kas teorētiski bija jāievēro katrai sevis cenošai diskotēkai. Tomēr formalitātes neapturēja popularitātes vētru, kas pāršalca Latviju. “Kā lietus pēc karstas dienas,” 1978. gada 18. jūnijā “Padomju Jaunatnē” rakstīja Hardijs Lediņš, viena no mūsu leģendārājam diskotēku personībām (skat. Kevina Kārnsa rakstu šajā MS laidienā).

DEJA AR PASTĀVOŠO IEKĀRTU

Gluzi tāpat kā citām kultūras formām, arī diskotēkām padomju režīmā nācās dzīvot varasiestāžu kontroles ēnā. Tās ne tikai pieprasīja veidot izglītojošu saturu, kas, par laimi, lielākoties interesēja apmeklētājus, bet arī centās ierobežot repertuāra izvēli. Ne pārāk vēlamajai ārzemju mūzikai bija atvēlēts pavisam maz – tā drīkstēja sastādīt tikai trīsdesmit procentu (vai dažbrīd pat mazāk) no programmas, jo pārējo laiku vajadzēja skanēt cildinātajai padomju mūzikai. Tomēr praksē tas visbiežāk tika ignorēts. Ja dokumentos viss bija norādīts pareizi un padomju mūzika tika kaut nedaudz pārstāvēta, problēmu tikpat kā nebija.

Padomju mūzikas aili bieži vien aizpildīja latviešu mūziķu dziesmas. Tolaik mūzikas dzīves centrā darbojās Imants Kalniņš, Mārtiņš Brauns, Zigmaris Liepiņš un Raimonds Pauls, kurš vienmēr izcēlies ar spēju sajūst klausītāju vēlmes un apkārtvaldošās tendences. Mākslinieks Leonards Laganovskis, kurš bieži sadarbojās ar Lediņu, 2013. gadā žurnālā “Lēģendas” Ralfam Dravniekam saka: “Mūsu diskotēkā nekad neskanēja krievu mūzika, mēs paši taisījām savu mūziku.”

Interesanti, ka populāro latviešu grupu ieraksti bija daudz grūtāk iegūstami nekā ārzemju.

“Speciāli [lai dabūtu ierakstus – aut. piez.] meklēju kontaktus ar skaņu režisoriem radio, ar saviem maģiem gāju uz

kultūras namu, slēdzos klāt “Modo” vai “Eolikas” pultīm un rakstīju iekšā visus gabalus. Nekā oficiāli tos nevarēja nopirkt, bija jāmeklē kaut kādas pazišanās un kontakti. 80. gadu sākumā atļāvos uztaisīt lielu, lielu diskotēkas programmu ar latviešu mūziku vien – to visu beidzot dabūt gatavu bija vajprāts,” stāsta leģendārās Kuldīgas diskotēkas “Ventas dzirkstis” vadītājs Viesturs Liepiņš.

Savukārt aizrobežu plates uz Latviju mēdza sūtīt vai atvest radnieki, citkārt tās pirkā no jūrniekiem, tomēr visērtākais variants bija palūgt par Pasaules mūzikas karali dēvētajam Jurim Lapinskim, kura dotie ieraksti balstīja teju visu diskotēku kultūru.

“Kad radās diskotēkas, čaļi to visu darīja pilnīgi par savu naudu. Piemēram, ansambļi varēja dabūt aparatūru, jo tie oficiāli bija pie kultūras namiem, tarifcēti, iekļauti tāmēs un fondos. Es kā Kuldīgas rajona Kultūras nodaļas vadītājs vērsos Kultūras ministrijā ar priekšlikumu, vai nevarētu dot diskotēkām zaļo gaismu un atbalstu, lai varētu kaut ko vairāk dabūt. Tādēļ mūs pielīdzināja tiem pašiem ansambļiem un taisīja analogas tarifkācijas,” atceras Viesturs Liepiņš.

1979. gadā notika pirmās diskotēku skates-tarifkācijas, kas ļāva tām kļūt sadzirdētām un redzamām likuma priekšā. Tas deva lielāku vaļu radošajai brīvībai un sniedza resursus īstenot vairāk ideju. Lai gan skates diskotēku veidotājiem bija jāpiemērojas specifiskām, nereti ideoloģiskām prasībām, šīs tarifkācijas motivēja uzturēt kvalitāti un tiekties pēc augstākiem ideāliem. Tā bija arī iespēja parādīt savu veikumu plašākai publikai un saņemt atsauksmes par sniegumu, jo pēc skatēm tika apspriestas kolektīvu stiprās un vājās puses.

Kritēriju klāstā bija scenārija kvalitāte, specifiska temata iekļaušana programmā, diskžokeja komentāri, repertuāra izvēle un skatuves kultūra. Skates beigās dalībniekiem tika piešķirta kategorija, kas deva tiesības uzstāties noteiktā zonā. Trešās kategorijas īpašnieki drīkstēja rīkot pasākumus tikai savā kultūras namā, otrās – pilsētas vai rajona robežās, savukārt pirmās – visā republikā.

Skates nebija vienīgie notikumi, kas pulcēja diskotēku entuziastus un labākos kolektīvus. Jau 1976. gadā notika gan viens no pirmajiem republikas festivāliem “Visu iespējamo mieram”, ko organizēja “Ventas dzirkstis”, gan pirmais lielmēroga festivāls “Pasaules jaunatne dzied par mieru, draudzību, solidaritāti”, kur nedēļas laikā

septiņas diskotēkas no četrām republikām prezentēja savu veikumu konkursā. Ar laiku dažādi līdzīgi festivāli kļuva par izplatītu ikgadēju notikumu – 80. gados tos rīkoja gan visur pazīstamos, gan krietni mazāknāmos klubos.

HARDIJA LEDIŅA DISKOTĒKAS

Latviešu diskovide, iespējams, būtu krietni citāda, ja tai pamatus nebūtu licis entuziasma un erudīcijas pilnais performanču meistars Hardijs Lediņš. Būdam Rīgas Politehniskā institūta Arhitektūras fakultātes students, viņš 70. gadu pirmajā pusē rīkoja plaši apmeklētās diskotēkas lektorijus RPI studentu kluba telpās Anglikāņu baznīcā.

Pirmajā daļā visi sēdēja uz grīdas un dzēra no termosiem tēju, klausoties Lediņa sagatavotajā priekšlasījumā, savukārt otrajā – ļāvās ierastajam dejas valdzinājumam. Savas daudzveidīgās intereses un plašo redzesloku Lediņš izmantoja tematisko daļu sagatavē. Tām viņš gatavojās ļoti nopietni – Latvijas Laikmetīgās mākslas centrā atrodamas bagātīgi pierakstītas klades ar infor-

māciju, ko tolaik tik vienkārši nemaz nevarēja iegūt. Auditorijai bija iespēja iepazīties ar visdažādākajiem tematiem un mūziku, piemēram, ar 20. gs. arhitektūru un mākslu, populāro mūziku (par grupu *King Crimson* Lediņš informāciju vācis no aptuveni sešdesmit avotiem) un arī klasisko mūziku – no Jaunās Vīnes skolas un Emīla Dārziņa līdz pat Karlheincam Štokhauzenam un Pēterim Vaskam.

Reizi mēnesī diskotēku vietā norisinājās koncertlekcija, kuru vadīt Lediņš bija uzaicinājis muzikologu Borisu Avramecu. Abu vadībā publika iepazīnās ar avangardu kultūrā un pat piedzīvoja divus laikmetīgās mūzikas festivālus, kas pastāvošās varas kontekstā šķita kas neiedomājams. Tiesa, pēc otrā festivāla (1977), kas sacēla kņadu augstākstāvošajās instancēs par reliģiska satura propagandēšanu, diskotēkas Anglikāņos tika pārtrauktas kopā ar jebkādiem citiem avangardiskiem mūzikas pasākumiem.

Neskatoties uz problēmām ar varu, eksperimentālās diskotēkas jaunā veidolā turpināja notikt citur – gan dažreiz RPI studentu klubā, gan arhitektūras studentu zīmētavā Āzenes ielā, gan Arhitektu savienības telpās Vecrīgā, Jūrmalas Asaru parkā un pat turneju formātā dažādās Latvijas pilsētās. Komandu veidoja Lediņa domubiedri – Leonards Laganovskis, Mārtiņš Rutkis, Imants Žodžiks un Mār-



Viesturs Liepiņš



Diskotēka "Kosmos" Celtnieku kultūras namā "Oktobris". Pie pults – Hardijs Lediņš

cis Bendiks. Daiga Mazvērsīte 2000. gadā žurnālā "Studija" raksta, ka tās mērķēja uz "mazliet dumpīgiem, dejojgribošiem jauniešiem".

Pēdējā ievērojamā pietura Hardija Lediņa diskotēkās bija 1981. gadā dzimusi diskotēka "Kosmos", kas katru nedēļu norisinājās celtnieku kultūras namā "Oktobris" Bruņinieku ielā 10a, kur pašlaik atrodas Pestišanas armija. "Kosmos" tiecās diskotēkas apmeklējumu izveidot par unikālu pieredzi katram apmeklētājam. 1978. gada "Padomju Jaunatnē" Lediņš raksta, ka "diskotēkas video jārodas mākslas – mūzikas, scenogrāfijas, dizaina, arhitektūras un zinātnes – elektronikas, optikas, akustikas, psiholoģijas radošā sadarbībā". Savukārt diskžokejs Uldis Beķeris intervijā Latvijas Radio 3 "Klasika" Lediņa diskotēku procesu raksturojis kā "māksliniecisku aktu".

Scenogrāfs Laganovskis katru reizi veidoja citādu vizuālo noformējumu, nereti saistītu ar kosmosa tematiku. Viens no vizuālo dekorāciju avotiem bija Lediņam piederošā grāmata par Visumu – Laganovskis uzņēma attēlus ar grāmatas ilustrācijām un pēc tam ar projektora palīdzību tos izrādīja diskotēkās.

Arī neordinārā mūzika palīdzēja radīt savdabīgo "Kosmosa" atmosfēru – tā bija pirmā diskotēka Latvijā, kur skanēja latvju ausīm vēl nepierastā *new wave* jeb jaunā vilņa mūzika, piemēram, grupas *Ultravox*, *Trio*, *Soft Cell*, *Police* un citas. Tur debitēja arī Lediņa izveidotā latviešu *new wave* grupa "Nebijušu Sajūtu Restaurēšanas Darbnīca", kuras repertuāru papildināja īpaši diskotēkām radītās dziesmas "Ciku caku caurā tumba" un "Labrīt, putra".

Diemžēl "Kosmosam" garš mūžs nebija lemts, jo jau 1983. gadā to slēdza. "Rīgas Balss" 1983. gada 27. septembrī raksta: "Daļu repertuāra veidoja vietējo, nekur neregistrēto ansambļu skaņdarbi, tā sauktā "jaunā vilņa" mūzika. Tika propagandēta asociatīva, panku un citu analogisku strāvotumu mūzika. Muzikālā bezgaumība, tās ideoloģiski un morāli kaitīgais saturs atbilda vakaru atmosfērai: kautiņi, nacionālistiski saukļi, necenzēti vārdi".

Pēc "Kosmosa" Lediņš vairs diskotēku veidošanā aktīvi neiesaistījās, tomēr viņa konceptuālās idejas, aizrautība un nopietnā attieksme pret darbu dzīvoja arī pēc tam, iedvesmojot daudzus diskotēku vadītājus visā Latvijā.

LIEPIŅA DZIRKSTIS UN BEĶEĀ BITES

Jau 70. gados Latvijas PSR parādījās daži Hardija Lediņa ideju turpinātāji un domubiedri, kas rīkoja augstas kvalitātes disko pasākumus arī ārpus Rīgas robežām. Kurzemē tas bija Viesturs Liepiņš, kas vadīja "Ventas dzirkstis" Kuldīgā, savukārt Vidzemē – Uldis Beķeris, kas sākumā līdzdarbojās Herberta Lodziņa vadītajā Pļaviņu diskotēkā, bet pēc tam izveidoja pats savu diskotēku "Bites" netālu esošajā Klintaines pagastā.

Viesturs Liepiņš studēja RPI laikā, kad Rīgā parādījās pirmās diskotēkas. Pats šo jaunumu bija novērojis studentu apmaiņas braucienā, kur, redzot gaisotni, neierasto formātu un veidu, kādā diskžokejs komunicē un veido saikni ar publiku, pēc paša vārdiem, ar diskotēkām esot "saslimis". Vien gadu vēlāk nekā Poligrāfiķos – 1975. gadā – iedvesmotais Liepiņš ieviesa diskotēkas Kuldīgā.

Kad Latvijā bija aktuālas izglītojošās diskotēkas, "Dzirkstis" tematiskajai sadaļai tika pievērsta sevišķi liela uzmanība. Aplūkoto mākslinieku loks skāra Česlavu Nĕmenu, Pitu Sīgeru, *Deep Purple*, *Uriah Heep* un citus. Dažkārt notika tikšanās ar dažādu profesiju pārstāvjiem – skolotājiem, dzejniekiem, sportistiem, māksliniekiem un arhitektiem.

Savstarpējā komunikācija bija viena no vislielākajām šo diskotēku vērtībām – gan starp diskžokeju un apmeklētājiem, gan starp dejojājiem. Tie tika iesaistīti arī dažādās viktorinās, konkursos un citās nodarbēs. Piemēram, Liepiņš no pirmās diskotēkas, ko redzēja ārzemēs, aizņēmas šādu rotaļu: di-džejs sniedz kādai dāmai zālē puķi, viņa to padod kādam mirkli izredzētam kungam, kurš atkal to padod tālāk, līdz puķe apklejojusi visu auditoriju. Šāda veida aktivitātes saliedēja klātesošos. Piemēram, grāmatā "Uz visiem 100 pēc disko skalas" teikts, ka "Ventas dzirkstis" dzimusi "ne viena vien draudzība, mīlestība un pat laulība".

Diskotēkas tika veidotas dažādos formātos, un pēc divdaļu formas norieta tās sāka līdzināties multimedijālam šovam. Dažādi priekšnesumi, deju grupa, kuras arsenālā bija kustības pat no klasiskā un modernā baleta, dzīvās mūzikas iestarpinājumi, krāšņi diapozitīvi, īpaši pielāgotas gaismas, dinamisks informācijas izklāsts un viraka kūpināšana krietni bagātināja daudzpusīgos

atpūtas vakarus un darīja tos populārus tuvākā un tālākā apkaimē. Daži jaunpniecēji mēdza būt pārsteigti, ka skatēs prezentētais augstais līmenis saglabājas arī ikdienā. Tā nebija tikai tukša izklaide – dzirkstiešiem tas bija dzīvesveids.

Pļaviņas pirmās diskotēkas radās kā izklaide deju vakaru pauzēs. Apmeklētājiem kultūras nama pagrabtelpās divdesmit minūtes bija iespēja baudīt pasaules estrādes populārākās dziesmas, tomēr tas bija tikai pagaidu risinājums. Drīz vien pēc remontdarbu noslēgšanas un telpu labiekārtošanas kultūras nams piedāvāja kvalitatīvus diskotēkai vien veltītus vakarus. Tie interesēja gan vietējos ļaudis, gan citus, piemēram, ridziniekus.



"Ventas dzirkstis"

Viena no labākajām šīs diskotēkas īpašībām bija alkas pēc augstas kvalitātes un apmeklētāju viedokļu uzklauššana. Pirmajā reklamā laikrakstā "Komunisma Uzvara" 1975. gadā rakstīts: "Diskotēkas kluba organizētāji ir domājuši un vēl daudz domās par to, lai pie mums būtu mājīgi un interesanti. Jau pirmo reizi tiekoties, pašas būtiskākās intereses centīsīties noskaidrot ar aptauju palīdzību, lai pasākuma formas nemitīgi pilnveidotu un diferencētu. Nākotnē ir paredzētas arī mūzikas kritiķu un komponistu uzstāšanās."

Būtiski, ka Pļaviņas nemērķēja tikai uz viena vecuma auditoriju, jo tajā pašā reklamā teikts, ka "būs vakari, kad mūsu pagrabīnā skanēs Paula Saksa, Priednieka-Kavaras, kā arī 50. gadu dziedoņu balsis", kas visticamāk sirdij tuvākas bija vecāka gadagājuma cilvēkiem.

Šeit pirmos soļus diskotēku organizēšanā un vadīšanā spēra nupat aizsaulē aizgājušais rakstu mākslinieks Uldis Beķeris (1957–2020). 80. gadu sākumā, Lediņa



Uldis Beķeris

“Kosmosa” iedvesmots, viņš atvēra diskotēku “Bites”. Tās veidotāji turpināja ierasto informatīvo formātu un katru vakaru stāstīja ko jaunu. Beķeris 1984. gada “Komunisma Uzvarā” raksta: “Gatavojot scenārijus, rēķinos ar to, ka katrai domai jābūt pamatotai, tekstam pilnībā jāatklāj mūzikas stils.”

Repertuārs sastāvēja no jaunākās pieejamās mūzikas. Bieži vien tā tika atskaņota agrāk nekā populārajā rādioidijumā “Būsim pazīstami”, jo “Bišu” entuziasti paši brauca pie estrādes ansambļiem, lai ieskaņotu vēl nekur neskanējušas dziesmas. Joprojām svarīgs bija apmeklētāju viedoklis – veiksmīgs jaunieviešums bija rangu tabula, kur dejojāji varēja nobalsot par atskaņotajām dziesmām. Uzvarētājām tika vērsta pastiprināta uzmanība turpmākajos vakaros. Sarunā ar LR3 “Klasika” Uldis Beķeris atgādina, ka uz Klintaini brauca arī pat Dārziņskolas audzēkņi.

CENTRĀ – DISKŽOKEJS

Diskotēku centrālā personība bija diskžokejs, uz kura pleciem gūlās vislielākā atbildība: organizatoriskie jautājumi, programmas sastādīšana, informācijas meklēšana un visbeidzot – vakara vadīšana. Amats prasība dažādas prasmes. Didžejam nepieciešamās spējas ieskicē Jāņa Baltausa teiktais žurnāla “Liesma” 1984. gada oktobra laidienā: “Viņa [diskžokeja] vaigā fokusējas aktieris, muzikologs, elektrotehniķis, arī valodnieks, dizainers...” Diemžēl, būdami diskotēku “sejas”, tieši viņi visbiežāk cieta no kritiķu uzbrukumiem par pasākuma kvalitāti. Baltauss savā tekstā arī atsaucas uz tolaik populāro Zigmara Liepiņa un Kaspara Dimitera dziesmu “Diskožokejs” (ar tekstu “diskžokej, viss jāpaspēj, lai nepienāk gals šai ballītei”) un brīdina, ka diskotēkas pārtapšana ballītē ir diskotēkas gals.

Ideālais diskžokejs cīnījās par augstāko labumu un pēc labākās sirdsapziņas centās izglītēt savus apmeklētājus. 1974. gadā Uldis Beķeris rakstīja: “Pats galvenais diskžokeja uzdevums – nedrīkst pieļaut, ka diskotēkā skan tikai izklaidējoša mūzika. Drīkst reprezentēt lokālās un sezonas modes dziesmas, bet jācenšas, lai publika cienītu arī džeza, *soul* un senos valšus.”

Kuldīgā Viesturs Liepiņš, cenšoties izkopt diskotēku kultūru, pat izveidoja didžeju skolu, kur individuāli sagatavoja jaunos censoņus – pārsvarā vidusskolniekus. Savās apmācībās viņš pievērsa uzmanību jauniešu muzikālajai gaumei, dzirdei, dikcijai, arī teiktā intonācijai un īpaši – izpratnei par to, ko atskaņo.

Liepiņš stāsta: “Es vienmēr esmu čāļiem teicis – noklausies gabalu, kādas trīs četras minūtes, un tev tikpat ilgā laikā man kaut kas par to jāpastāsta. Bieži vien ne tikai didžejam, bet arī, piemēram, gaismotājam. Paklausies, kāda gaisma varētu tur būt!”

Tajā pašā jau piesauktajā 1978. gada “Padomju Jaunatnes” rakstā Hardijs Lediņš raksta: “Diskžokejam nepieciešama raita valoda un laba dikcija; kompetence mūzikas jautājumos; takta izjūta, spēja improvizēt un radoši pieeja diskotēkas programmai, kurai savukārt būtu vajadzīgi šādi komponenti: dinamika, pārsteigums, kontrasti, dažādība, originalitāte u. c. Diskotēkas programmā vajadzētu iekļaut arī kādus teātra elementus. No diskotēkas vadītāja meistarības ir atkarīgs arī tāds diskotēku veidojošs elements kā diskotēkas apmeklētāju iesaistišanās disko vides tapšanas procesā. Jo labāka kvalitāte būs programmai, jo aktīvāk un radošāk publika iesaistīsies diskotēkas procesā – pirmām kārtām ar savu attieksmi pret apkārtējiem cilvēkiem, pret deju, pret ritmu, tādējādi radot vispārēji brīvu, atraisītu atmosfēru. ... Jāatzīst, ka vadītāja meistarība šobrīd ir ļoti nopietna problēma. Ja to izdosies atrisināt, tad varēs sekmīgi veikt arī otru diskotēkas pamatfunkciju līdztekus izklaidējošajai – diskotēkas apmeklētāju muzikālo audzināšanu.”

DISKOTĒKAS ATTĪSTĪBĀ

Diskotēku rīkotājus ik pa laikam nodarbināja jautājums, “vai diskotēka ir dejojama vai klausāma?” Tas ietekmēja atpūtas vakaru formātu – daži uzsvēra izglītojošo faktoru, savukārt citi – izklaidējošo. Veiksmīgākie piemēri rada veidu, kā pārliecinoši apvienot abas puses, lai apmeklētājs reizē negarlaikotos un nepavadītu laiku trulā izklaides baudījumā.

Tomēr kopējā tendence bija vērsta uz informatīvās sadaļas samazināšanu, integrējot to dažādās citās izpausmēs. Ivars Rengards, dižais Poligrāfiķu diskžokejs, daudzu didžeju skolotājs un paraugs, 1981. gada “Liesmā” atzīst: “Informācijas līmenis ir ļoti paplašinājies, un pastāvīgi stāstīt par ansambļiem, pie kuru mūzikas dejo, nav nekādas jēgas. Visi jau visu zina. Veidot stundu garu programmu par *Kiss*, Rodu Stjuartu arī nav nozīmes. Manuprāt, jēga ir aktualitātei.”

Diskotēku pastāvēšanas laikā tika eksperimentēti arī ar to saturu. Līdzās pierastajiem diskovakariem varēja sastapt gan bērnu, gan pensionāru diskotēkas, nakts diskotēkas, karnevāldiskotēkas, tikai “klausāmās” un tikai “dejojāmās” diskotēkas un pat “diskotēkas uz skrituļslidām”.

Gandrīz katrā Latvijas nostūrī bija sastopams vēl viens veids – skolu diskotēkas. Tās vairāk istenoja izklaidējošo funkciju – dekorācijas, pieejamās gaismas, varbūt pat spoguļbumba, bet pats galvenais – laba mūzika. Viena no izklaidēm mēdza būt angļu fonēmu atveidošana ar latviešu vārdiem. Ko līdzīgu savlaik darīja didžejš Roberts Gob-

ziņš, piemēram, dziesma *Welcome home, mister Mandela* pārtapa par “vilkam govs nokoda kāju”, bet *I saw you dancing* par “man sauja benzīns”.

80. GADU NORIETS

Lai gan 80. gados diskotēku dzīve sasniedza augstāko virsotni, tajā pašā desmitgadē tā dabiski izplēnēja. Sākums šķita daudzsoļošs – aktīvi darbojās “Kosmos” un Poligrāfiķi, visapkārt norisinājās skates un festivāli, nebeidzami pasākumi. Disko burbuli



Diskotēka Poligrāfiķos: Jānis Šipkēvics, Ainars Mielavs un Māris Ārents

apkārtesošā kultūra šķita mūžīga. Poligrāfiķu ievērojamais didžejš Jānis Šipkēvics žurnālā “Lēģendas” (2013) Ralfam Dravniekam stāsta: “Es atceros brīdi, kad stāvēju uz skatuves, Ainars man blakus. Publika uz mums skatījās, sajūtas tuvinājās ekstāzei. Un es sev teicu – Jāni, tu esi sasniedzis dzīvē visaugstāko punktu, šajā klubā tev jāpagaida pensija. Neko vairāk tev nevajag!”

Laiki mainījās, un diskotēku formāts izsmēlās. Padomju režīms tuvojās sabrukumam, un iespēju visapkārt kļuva vairāk. Jauniešiem parādījās citas aktualitātes. Sākotnēji diskotēkas bija Rietumu ideju un brīvdomības nesējas, savukārt 80. gados svarīgākā tematika arvien biežāk tika rūpīgi ieausta latviešu grupu dziesmu vārdos. Par labu nenāca atpūtas vakaru nevienmērīgā kvalitāte republikā – dažiem tā bija augstā māksla, dažiem tikai izklaide. Ar laiku arī vadošo diskotēku vadītājiem radās citas intereses. Vēstures ritums un sabiedrības attīstība atstāja diskotēkas otrpus robežai.

Padomju diskotēku saturā bieži tika uzsvērta to izglītojošā puse, augstvērtīgais saturs un informācijas sniegšana, tomēr būtu aplami apgalvot, ka tas bija primārais. Diskotēka bija sociāls fenomens, kur galvenais bija patīkama vide, cilvēki un savstarpējās attiecības.

Žurnālam “Lēģendas” (2013) Ainars Mielavs saka: “Tolaik jaunieši izjuta nenormāli ierobežotas iespējas satikties, padejot un izklaidēties ar vienaudžiem. Šīs oāzes – Poligrāfiķi, Anglikāņi, kultūras nams “Oktobris”, pavisam nedaudzas vietas – sniedza iespēju satikties un, ja palaimējās, arī iemīlēties.”

Paldies Borisam Avramecam, Viesturam Liepiņam, Mārai Žeikarei un Latvijas Laikmetīgās mākslas centram par palīdzību raksta tapšanā.

Divi gara milži devušies mūža mierā

Bens Lunns



Vītauts Barkausks



Vidmants Bartulis

Sens krievu ticējums vēsta, ka garais gads nesīs baismīgus laikapstākļus un nāves draudus. Tomēr nedomāju, ka jel viena vecmāmiņa, lai cik mānticīga, varēja iztēloties, ka šis garais gads nesīs pandēmiju un vispārējo nedrošību, kādā pasaule patlaban grimst. Bet Lietuvas kultūras ainavai 2020. gads arī pirms pandēmijas bija skumjš, jo pasaulei atņemti tika divi izcili lietuviešu komponisti – **Vītauts Barkausks** (*Vytautas Barkauskas*, 1931–2020) un **Vidmants Bartulis** (*Vidmantas Bartulis*, 1954–2020). Beigusies divu iepriekšējā gadsimta izcili oriģinālu komponistu dzīve, bet diemžēl liekas, ka panika un uztraukums, kas nāca ar izolēšanās un distancēšanās rīkojumiem, pastūma šo cilvēku nāvi nomaļus.

Vītauts Barkausks, vecākais no abiem, pārstāvēja to komponistu paaudzi, kas izvirzījās priekšplānā Hruščova atkušņa laikā. Barkausks aizsāka savu radošo darbu kā seriālās mūzikas interesents, un ilgu laiku viņu uzskatīja par pirmo lietuviešu komponistu, kurš izmantojis sērīju tehniku, līdz muzikologi atklāja [Juļus] Gaideļa sērīj-mūzikas darbus no 30. gadiem. Barkauska mūzika Lietuvas mūzikas ainavā iespērās ar pompu, bet, līdzīgi kā vairākiem laikabiedriem, to skaitā Alfrēdam Šnitkem, Sofijai Gubaiduliņai, Arvo Pertam un Gijam Kančeli, agrīno eksperimentālo skaņdarbu jauneklīgā pārgalvība un apņēmība neatstāja ilgstošu iespaidu uz Barkausku – kopš 70. gadiem viņš savu mūziku raksturoja kā daudz dabiskāku procesu, nevienam brīdī ‘neiegrozot sevī vienā noteiktā sistēmā’. Viņa devums Lietuvas kultūrai ir nenovērtējams, Barkauska daiļrade ir plaša – tajā ietilpst vairākas simfonijas un orķestra darbi, koncerti, kordarbi un kamerdarbi, kurus pētīt ir patiešām aizraujoši.

Barkausks, tāpat kā viņa pazīstamākie laikabiedri – Osvalds Balakauskis un Felikss Bajors – noteica ne vien sava laika avangarda gaumi, bet arī tendenču attīstību un idejas, ko komponisti vēlējās pētīt Lie-

tuvās Padomju Sociālistiskās Republikas pastāvēšanas pēdējās trijās desmitgadēs. Bajora mūzikā izpaužas dziļa mīlestība pret folkloru un fantāziju, Balakauskis kļuva gandrīz par vai centrālo dzirnakmeni, cenšoties sakaustēt seriālismu un tonalitāti par kaut ko skaistu, bet Barkausks nevienam brīdī nebija vēsturiskas mūzikas formas vai idejas par ‘mūziku mūzikas dēļ’, bieži izsakot vēlmi radīt tādu mūziku, kas ir tikpat aizraujoša, cik izaicinoša. Šo attieksmi visskaidrāk var redzēt komponista vēlinajos darbos, par labu piemēru ņemot “Partitu” solo vijolei. Šis ir viens no visatkaņotākajiem Barkauska darbiem, un tas ir patiešām *tour de force* šim instrumentam. Komponists bieži runāja par to, cik laba ir talantīgās Daļas Dedinskaite interpretācija, un sauca to par sev tuvāko.

Vidmants Bartulis ir teju divas desmitgades jaunāks par Barkausku un iemieso ļoti atšķirīgas lietuviešu mūzikas tendences un saites. Saņemot pirmo lielāko atzinību 80. gados, viņš, līdzīgi kā laikabiedri, cīkstējās ar identitātes jautājumu un cilvēka attiecībām ar pagātni. Pestroikas izgašanās vai simpātijas pret komunismu un Padomju Savienību nebija cēņā, tomēr daudzi apzinājās, ka arī laiks pirms Padomju Savienības nebija diez kāda paradīze. Iekšēji konfliktējošā divējā vilšanās atstāja daudzus māksliniekus savādā nihilistiskā pamestībā. Un tāpēc, kā tas notika arī Amerikas Savienotajās Valstīs, Lielbritānijā un citās Rietumu valstīs, modernismam ļoti pretojās. Progress mūs šeit novedis, bet ko lai mākslinieks iesāk, ja viņam šeit nepatīk?

Pēc PSRS sabrukšanas Lietuva, tāpat kā pārējās bijušās padomju nācijas, mocījās ar pašidentitātes jautājumu: kas viņi tādi ir un ko vēlas no valsts nākotnes? Vai viņi vēlas pilnīgi amerikanizēties? Vai labāk censties reformēt apkārtējo pasauli? Vai tomēr paturēt veco sistēmu, bet to nofokusēt uz tikai vienu nāciju 15 federālu republiku vietā? Uz šiem jautājumiem pieteicās vesela kau-

dze dažādu atbilžu, kuras vēl šodien tiek izsvērtas (var uzskatīt, ka tādas apstākļus, kādus mēs tagad redzam Putina Krievijā, palīdzēja izveidot sasteigti pieņemtās izvēles vēl Jēlcina laikā). Komponistos viss notiekošais raisīja lielu nedrošību, bet vienlaikus arī savādu brīvības sajūtu būt par to, par ko vēlies. Daļēji tieši tāpēc Baltijas reģions man liekas tik fascinējošs. Mani fascinē, kā šeit iztīrā jautājumus par cilvēka attiecībām ar pagātni un par to, kā būvēt nākotni.

Bartulim bija viena no spēcīgākajām balsīm šajā jomā, un attiecībā uz samierināšanos ar situāciju viņš bija viens no radošākajiem. Virkne darbu (“Man patīk Marlēna Dītriha”, “Man patīk Šūberts”, “Man patīk Šūmanis”, “Man patīk Pučīni”) izceļ komponistu vai mākslinieku, kuru Bartulis apbrīno vai no kā gūst iedvesmu. Šis mūziķis tiek citēts bet arī izpētīts tā, ka veidojas pilnīgi jauns visums. Līdzīgs godinājums ir arī viņa *Bolero*, *Pavane lacrimae* un *A year with Sigitas and Bronius*, kas pasvītrotu domu, ka komponists nav nekas bez savas pagātnes.

Mani satrieca Bartuļa nāve. Es viņu nepazīnu personīgi, lai gan biju satīcis, dzīvojot Viļņā. Viņā es ļoti cienīju tieši neatlaidīgos mēģinājumus pētīt pagātni; man pašam kā komponistam tas ir tuvu sirdij.

Galu galā, lai cik ļoti mums viņi pietrūktu, nevienam nav mūžīgs, bet, runājot par personībām, kas bijušas tik nozīmīgas savai valstij, šo cilvēku aiziešana atstāj īpaši rūgtu garšu mutē. Mēs tagad dzīvojam jaunā laikmetā, kad, nelūkojoties uz pieaugošu globālo spriedzi, informācija ir arvien pieejamāka un individualitāte plūc uzvaras laurus. Bet, tā kā mēs zaudējam personības no Barkauska paaudzes un sākam zaudēt nu jau arī no Bartuļa paaudzes, atliek tikai cerība, ka nekad nezaudēsim to, ko viņi iemācījās paši un deva mums ar savu mākslu. ☹

No angļu valodas tulkoja Emīlija Silabriede

Kas ir Jānis Vītolinš un Oļģerts Bištēviņš?

Armands Znotiņš

Šos cilvēkus neviens neiekļauj simts izcilāko Latvijas personību sarakstā vai kādā citā līdzīgā krājumā, par viņiem neraksta biogrāfiskus romānus, nerīko zinātniskas konferences, enciklopēdijās viņi pieminēti vien garāmejot, mūzika skan tikai epizodiski, interpreta un pedagoga darba kvalitātes tītas noslēpumā. Tomēr viņu devums ir neapstrīdams, vairākos aspektos viņi pat apsteidza savu laiku, un turklāt viņu profesionalitāte tika novērtēta arī ārpus Latvijas robežām.

Komponistam, diriģentam, fagotistam Jānim Vītolinam (1886–1956) un diriģentam, komponistam, mūzikas pedagogam Oļģertam Bištēviņam (1907–1972) simtā jubileja sen jau garām, divsimtā jubileja vēl tālā nākotnē, tomēr viņi pelnījuši, lai par viņiem atceras tieši tagad. Un tas ir atgādinājums arī par to, ka daudzi Latvijas mūzikas vēstures stāsti patlaban ir izkaisīti aizgājušo gadu desmitu periodikas rindās, karus un ugunsgrēkus veiksmīgi pārcietušās partitūras nevienam nezināmas guļ dziļos arhīvos un bibliotēku fondos, bet vienota skatījuma, monogrāfisku pētījumu un visaptveroša mēroga joprojām pietrūkst. Un atkal tas pats vienlīdz optimistiskais un rezignētais secinājums – latviešu muzikoloģijā veselam līdzgaitnieku pulkam būs ko darīt vēl vismaz gadsimtu, protams, ja vien atradīsies cilvēkresursi, un ja vien tos novērtēs ne tikai finansiāli adekvātās, bet arī tīri cilvēciskās kategorijās.

JĀNIS VĪTOLIŅŠ

Nedaudz savādi, bet tā nu tas ir – Jāņa Vītolīna vārds līdz šim pievērsis muzikoloģisku uzmanību nevis klasiskās, bet gan džeza mūzikas jomā, saksofonistam, klarnetistam un džeza vēstures pētniekam Indriķim Veitneram aizstāvēt promocijas darbu par Latvijas džeza pirmsākumiem laika posmā no 1922. gada līdz 1940. gadam. Jāņa Vītolīna izveidotajam simfodžeza orķestrim tālaika Latvijas neakadēmiskajā mūzikā bija redzama vieta, taču tā ir tikai viena no epizodēm, kas likusi Indriķim Veitneram par savu priekšgājēju izteikt atziņu: “Viņa biogrāfija atgādina dēķu romānu”. Taisnību sakot, trauksmainajā 20. gadsimtā tas attiecināms arī uz citām daudz slavenākām personībām – ne tikai Vītolinš, bet arī Jānis Mediņš kopā ar Iman-tas un Troickas strēlnieku pulkiem Pirmā pasaules kara un revolūcijas gadus aizvadīja dēķainos klejojumos pa Sibīriju, kam sekoja atgriešanās Latvijā caur vairākiem okeāniem, apkārt Āzijas un Āfrikas zemēm; ne tikai Vītolinš, bet arī Alfrēds Kalniņš

jaunus profesionālā darba rakursus kādu laiku apguva Amerikas Savienotajās Valstīs, un tas Kalniņam pēc Pēterburgas, Pērnavas un Tārtu gadiem bija tikai garākais ceļojums visu iepriekšējo virknē; Jāni Kalniņu karš un emigrācija aizveda uz Kanādu, bet Oļģertu Bištēviņu – uz Argentīnu.

Taču dzīves sākums Jānim Vītolinam datējams ar 1886. gadu (datums – 20. aprīlis, dzimšanas vieta – Litenes pagasts Gulbenes pusē), kad Eiropā džezu vēl neviens nepazīna, bet Latvija atradās Krievijas impērijas robežās; Jāzeps Vītols tobrīd absolvē Pēterburgas konservatoriju, bet trīsdesmitgadīgais Andrejs Jurjāns strādā Harkovā, pa vasarām kopā ar brāļiem muzicējot Latvijā mežragu kvarteta sastāvā. Jānis Vītolinš savukārt izvēlējies klarneti un līdztekus darbam kājnieku pulka orķestrī iepazīs arī vijoles spēli. No 1909. gada turpinājums seko Maskavas konservatorijā, kur lielākas perspektīvas Jānis Vītolinš saskata fagota spēles apgūvē, un viņam nenākas vilties. Augstskola absolvēta 1916. gadā, uzreiz nāk iepriekšminētie Sibīrijas gadi, taču vēl

pirms tam – darbs simfoniskajos orķestros, tostarp pie slavenā Sergeja Kusevicka.

1920. gadā Jāni Vītolīnu uzņem jaunizveidotā Latvijas Konservatorijā – kā fagota klases vadītāju pūšaminstrumentu nodaļā un kā studentu Jāzepa Vītola kompozīcijas klasē. Otrreizējās studijas noslēdzas 1925. gadā, pie diriģenta pulks Jānis Vītolinš stājas Rīgas simfoniskajā orķestrī, bet mūziķa spēlētais fagots visu šo laiku dzirdams Latvijas Nacionālās operas orķestrī. Tātad – muzikāli piepildīta dzīve tepat Latvijā, taču tas nebūt netraucē raudzīties Amerikas virzienā.

1926. gadā Jānis Vītolinš ierodas Amerikas Savienotajās Valstīs un tur arī paliek līdz 1931. gadam. Apņēmības daudz, angļu valodas zināšanu maz, taču Ņujorkā viņš sastop agrākos kolēģus no Kusevicka orķestra laikiem, un darbs kā orķestra mūziķim ir nodrošināts. Jāņa Vītolīna piecdesmit gadu jubilejai veltītajā rakstā Knuts Lesiņš stāsta: “1926. gadā Ņujorkā atveras grandiozs teātris *Roxy*, kas sāk savu darbību ar pavisam savādu, līdz šim nepazītu programmu. Te sniedz gan simfonisko mūziku, gan operu fragmentus, gan filmas un revijas. Simfonisko mūziku ilustrē ar gaismas efektiem, mainot estrādes apgaismojumu atkarībā no dinamiskā kāpinājuma mūzikā. Diriģents Štālbergs organizē orķestrī ar 110 mūziķiem, piedevām teātrī izbūvē grandiozas ērģeles, tāpat sastādās koris ar 50 profesionāliem dziedoņiem”. Uzreiz jāpiemin, ka Ņujorkā Jānis Vītolinš atrod latviešu kori un uzstājas amerikāņu publikai arī ar latviešu mūzikas programmām, taču jaunajā vidē viņš visvairāk pievērsās aranžētāja darbam.

No turienes savukārt ir tikai viens solis uz komponista un orķestrētāja darbību studijās *Paramount Pictures* un *Metro-Goldwin-Mayer*, tādējādi Jānis Vītolinš par vairākiem gadu desmitiem aizsteidzies priekšā, piemēram, Lolitai Ritmanei. Un nav pārsteigums, ka Amerikā izkoptās prasmes mūzikas aranžēšanā, interpretācijā un jaunas estētikas apgūvē noteica Jāņa Vītolīna profesionālās gaitas pēc atgriešanās Latvijā 1931. gadā.

Ar džeza definīciju ir tāpat, kā ar folkloras definīciju – jo precīzāk mēģina noskaidrot, kas īsti ir džeza vai folklorā,

jo dziļākā labirintā nonāk. Skaidrs ir tas, ka no Amerikas importētais džeza starptautiskā Eiropas izpratnē visbiežāk nozīmēja izkļaidējošu deju mūziku ar atsevišķiem džeza harmonijas, ritmikas un improvizatoriskās struktūras elementiem. Starptautiski, līdzīgi kā pašā Amerikā, kur nelielām mūziķu grupām piemītošais atskaņojuma spriegums un impulsivitāte svinga laikmetā tika transformēts jūtami tradicionālākā un sentimentālākā veidolā izvēršiem instrumentāliem sastāviem.



Jānis Vītolis

Raksturojot par simfodžezu nosaukto jauno muzikālo parādību un aplūkojot Jāņa Vītoliņa izveidotā orķestra fotoattēlus, Indriķis Veitners izvērš vairākus secinājumus: “Redzams simfoniskais orķestris, kas papildināts ar vairākiem džeza raksturīgiem instrumentiem, tādiem kā ģitāra, bandžo un saksofoni; koncertu vietas, skatuves iekārtojums un mūziķu tērps liecina par akadēmiska stila koncertiem; koncertos ticis atskaņots simfoniskajam orķestrim neraksturīgs repertuārs, ko apliecina instrumentārijs; orķestra sastāvs ir ļoti tuvs Pola Vaitmena orķestra sastāvam, kurš tieši tāpat bija simfoniskā un džeza orķestra hibrīds; sitaminstrumentu komplekts un izvietojums ir līdzīgs Djūka Elingtona orķestra sitaminstrumentu komplektācijai, kāda tā redzama šā posma attēlos”.

Jāņa Vītoliņa dibinātā simfodžeza orķestra “La-Si-Do” pirmais koncerts notiek 1932. gada 10. aprīlī. Un tas patiešām ir vēsturisks koncerts, jo līdzās Džimija Makhju (*McHugh*) un Harija Vorena opusiem Latvijas pirmatskaņojumu piedzīvo Džordža Ģēršvina “Rapsodija blūza stilā” ar Aleksandru Dikmanu pie klavierēm. Aleksandra Dikmana vārds mūsdienās nevienam neko neizsaka, bet jāpiemin tas noteikti ir, tieši tāpat kā vairāki citi – vijolnieks Teodors Kaizers, kontrabasists Teodors Briedis, saksofonisti Viktors Jugla un Pēteris Reinojans.

Kā diriģentu pieaicināja vēlāko Operetes teātra māksliniecisko vadītāju Teodoru Vēju, bet sitaminstrumentus, starptautiski, spēlēja Ādolfs Skulte. Koncerta programma vēsta arī par vairākiem pašā Vītoliņa darbiem – “Latvju rapsodiju” un “Ebreju raudu dziesmu”, taču, kā šie opusi gāja kopā ar visu pārējo, patiešām nav ne jausmas. Jāteic, ka neizpratnē bija arī mūzikas kritiķi, un viņu vērtējums par tālākajiem simfodžeza orķestra koncertiem pakāpeniski kļuva aizvien nīgrāks, nu un līdz atziņai, ka Ģēršvina ģenialitāte principiāli atšķiras no vidusmēra izklaides produkcijas, Latvijā vajadzēja gaidīt vēl vairākus gadu desmitus.

30. gadu otrajā pusē Jānis Vītoliņš atkal pievērsies klasiskākai radošai izteiksmī, par ko liecina kaut vai iepriekšminētais nosaukums “Latvju rapsodija” – cik saprotams, komponista oriģinālmūzikai džeza impulsi nekādi nav raksturīgi, toties tautasmūzikas tēmas un intonācijas šos opusus gan caurstrāvo bagātīgā mērā. Uzskatāms piemērs tam ir Aleksandra Rusteika 1935. gada filma “Dzimtene sauc”, kur uz etnogrāfiska Alsungas kāzu fona Milda Zilava un Kārlis Pabriks izspēlē režisora iecerēto sižeta līniju. Iespējas darbam kinomūzikas jomā Jānis Vītoliņš, bez šaubām, izmantojis arī Latvijā, un viņa radītais skaņu celiņš atbilst filmas folkloriskajiem vaibstiem. Ar Jāņa Vītoliņa līdzdalību Rusteikis gadu iepriekš uzņēmis filmu “Daugava”, iespējams, bijuši vēl citi kopīgi projekti, taču kara un okupācijas rezultātā no 30. gados un agrāk tapušajām kinolentēm saglabājusies vien retā.

Turpat arī skatuves mūzika – 1937. gada aprīlī Latvijas Nacionālajā operā notiek baleta “Ilga” pirmizrāde. Turpat arī instrumentālā mūzika – Knuts Lesiņš min, ka abas Vītoliņa rapsodijas par tautasdziesmu tēmām neatkarības laikā atskaņotas regulāri, bet komponista radīto simfoniju repertuārā uzņēmis Teodors Reiters, un tas tomēr kaut ko liecina par šo partitūru kvalitāti. Lesiņš atgādina arī, ka Jānis Vītoliņš daudz rakstījis pūtēju orķestrim (“Bajāru maršs”, “Sardzes maršs”, “Sagaidīšanas maršs” un vēl citi), kopā ar iepriekšminēto “Ebreju raudu dziesmu” piemin “Dramatiskos prelīdus”, piesauc laikmeta garam atbilstošajiem uzvedumiem “Pļaujas svētki” un “Atdzimšanas dziesma” komponēto mūziku. Ar atsevišķiem izņēmumiem viss šis radošais devums palicis 30. gados, un Milda Zālite vēlāk raksta, ka Vītoliņa plašākās partitūras – simfonija, simfoniskās variācijas, “Indoķīnas rapsodija” un “Līgo virknes” – kopā ar astoņpadsmit mazāka apjoma opusiem gājušas bojā kara laikā Melngalvju nama ugunsgrēkā.

Pēc Otrā pasaules kara Jānim Vītoliņam jau tuvojas sešdesmit. Atceres raksts Ņujorkas latviešu izdevumā “Laiks” vēsta, ka “Rīgas radiofons agrākos raidījumos Jāni Vītoliņu stādīja priekšā kā “repatriantu”.

Liekas, padomju karaspēks viņu pārsteidza Austrumvācijā”. Staļina laikā aizliegts arī džeza, bet represijas tomēr neseko, un Jānim Vītoliņam mūža pēdējo desmitgadi ļauts aizvadīt mierīgā radošā darbā. Viņš turpina strādāt konservatorijā un, cik var spriest no Mildas Zālītes teiktā, labprāt vairāk pievērstos komponēšanai, taču – “fagotista vietā Operas un baleta teātrī Vītoliņš gan aizvien vēl nav atradis aizstājēju, dažkārt koncertos viņam jāviesojas arī Radiokomitejas orķestri”. Acīmredzot neviens cits mūziķis patiešām vēl nav sapelnījis naudu jaunam fagotam.

Tālaika periodikā lasāms, ka Jānis Vītoliņš plāno restaurēt simfonijas partitūru, un drīz pēc tam: “Nesen Rīgā iztīrāts jaunas simfonijas uzmetums, kur esot parādījusies “teicama instrumentācijas māka un bagātīgi izmantoti tautas mūzikas materiāli”. Ar ko šis stāsts beidzies, nav zināms. Citur atkal teikts, ka Vītoliņš tikko pabeidzis variācijas par latviešu tautasdziesmu “Teici, teici, valodiņa”. Vai tas būtu to pašu jau Knuta Lesiņa minēto simfonisko variāciju atjaunojums un kas ar šo partitūru noticis pēc tam, nav zināms. Visbeidzot, mūzikas vēsturē dokumentēts arī otrs komponista balets – pēckara gados radītā “Turaidas Roze”. Mikus Čēze rezumē: “Jāņa Vītoliņa balets, tāpat kā Nilsa Grīnfelda opera par Turaidas Rozi, netika iestudēts uz mūsu teātru skatuves”. Kāda ir Vītoliņa un Grīnfelda skatuves darbu mākslinieciskā kvalitāte un iespējamais tālākais liktenis, var vienīgi minēt.



Jānis Vītolis ar audzēkņiem konservatorijā

1955. gada 4. jūnijā trimdas laikraksts “Latvju Ziņas” raksta: “Nodevējis Vilis Lācis sagaida zviedru parlamentāriešus”; “Jaunas liecības par padomju nometnēs ieslodzītajiem latviešiem”; “Naidis pret krieviem igaunju jaunajā paaudzē”. Un vēl: “Rīgā 14. maijā pēc grūtas slimības miris komponists Jānis Vītoliņš”. Ar piebildi: “Vītoliņa kompozīcijās vērojama laba orķestra pazīšana, citādi tās eklektiskas”. Viņiem, visticamāk, ir taisnība.

Šķiet, ka Jānim Vītoliņam, aktīvi strādājot kā instrumentālistam un docētājam un vēl nodarbojoties ar džeza aktualizēšanu, neatlika pietiekami daudz laika un spēku, lai pilnvērtīgi realizētu savas radošās dotības. Nedaudzie ierakstos

pieejamie Vītoliņa instrumentālās mūzikas paraugi – Otrā “Latvju rapsodija”, ko parasti piemin kā pazīstamāko komponista darbu, “Latviešu deju svīta” un “Latvijas nacionālais maršs” – patiešām apstiprina laikabiedru pastāvīgi piesaukto teicamo orķestrācijas prasmi līdz ar vēlēšanos pēc vitāliem tēliem, kas skaņdarbu ritējumam, saprotams, nāk par labu. Taču otrā svaru kausā liekams oriģinālāku ieceru un nopietnākas mākslinieciskās dramaturģijas trūkums, kur tautas mūzikas motīvi virknēti cits pēc cita, pametot neievērotu arī katras atsevišķas tēmas emocionālo un semantisko kontekstu. Līdzīgi ar gaužām nekonkrēto terminu ‘eklektisms’ – Vītoliņa “Romancē” vijolei un klavierēm pirmā tēma patiešām ir pievilcīga un visnotaļ individualizēta, taču tālākais mūzikas izvērsums sākumā pieteiktajam stilam un noskaņām franču romantisma garā īsti netiek līdz.

Vijolnieks Indulis Sūna un pianiste Ilga Sūna kopā ar “Romanci” ieskaņojuši arī Vītoliņa “Suitu danci”, un šie opusi pēc vēlēšanās izmantojami gan pedagoģiskiem nolūkiem, gan savureiz arī koncertskatuvei. Tomēr ar pāris pūtēju orķestra gabaliem un jaukām miniatūrām vien nepietiek – pirmām kārtām vajadzētu noskaidrot, kā mūsdienās skan Jāņa Vītoliņa balets “Ilga”, kāda ir “Turaidas Rozes” partitūra, kas palicis pāri no viņa simfoniskā mantojuma un kāds skaņuraksts ir viņa klaviersonātei, “Variācijām un fūgai” un varbūt vēl kādam savulaik iespiestam komponista klavierdarbam. Īsi sakot, neko potenciāli vērtīgu nevajag pamest arhīvā uz mūžīgiem laikiem.

OLĢERTS BIŠTĒVIŅŠ

1907. gada 30. maijā, kad Jānis Vītoliņš profesionālās prasmes apgūst kara orķestra mūziķu rindās, Pērnavas ērģelnieks Alfrēds Kalniņš no darba brīvajā laikā rūpējas par savu trīsgadīgo dēlu un iecer vokālo ciklu “Bērna sapņi”, bet septiņpadsmitgadīgais Jānis Mediņš vecāko brāļu pārraudzībā atrodams Zīgerta Mūzikas institūtā un Rīgas Latviešu biedrības orķestrī, Šķibes pagasta Jelgavas pusē piedzimst Olģerts Bištēviņš. Vidusskolas gados viņš dodas uz Rīgas 1. ģimnāziju, bet tālāk seko Latvijas Konservatorijai ar studijām kompozīcijas klasē pie Jāzepa Vītola (līdz 1931. gadam) un diriģēšanas klasē pie Georga Šnēfogta (līdz 1934. gadam).

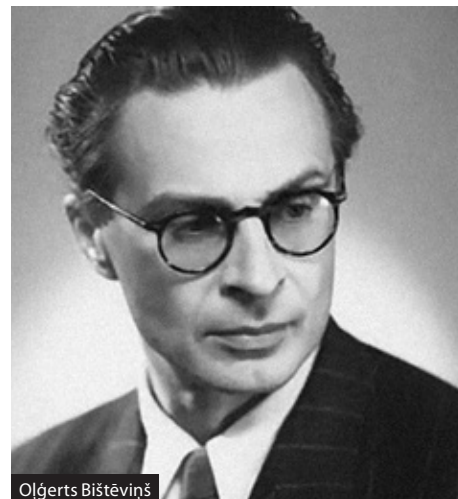
Kompozīcijas nodaļu Bištēviņš arī veiksmīgi pabeidz, taču jau studiju laikā vairāk koncentrējas uz diriģenta darbu. Par to liecina arī vērienīgais studiju ceļojumu klāsts, kur meistarība slīpēta pie spožākiem vārdiem – Londonā latviešu mūziķi uzņem Adrians Boults un Fricis Bušs, Berlinē – Leo Blehs, bet Bāzelē – Fēlikss Veingartners.

Protams, tas nebūtu iespējams bez atbalsta tepat Latvijā, un kolēģu atsauksmes ir cildinošas: “Ja pieminējām studiju nopietnību, tad jāsaka, ka nopietnība, šķiet, arī turpmāk paliek Bištēviņa visai raksturīga īpašība. Vai tās būtu pirmsmēģinājumu partitūras studijas, vai pašu diriģējamo darbu izvēle, visur Bištēviņa pieeja rūpības, labas gaumes iezīmēta. Apzinīgi izvairīdamies vieglo mūziku cilāt, diriģents iekarojis sev vietu kā sevišķi kulturāls klasiķu un vācu romantiskās un jaunklasiķu skolas autoru interprets. Bištēviņa mīlestība allaž piederējusi Mocartam, Bēthovenam un no jaunākajiem īpaši Brāmsam, kuru darbus nereti no jauna diriģējot, Bištēviņš apliecinājis lielas iedziļināšanās spējas, savu muzikālo erudīciju, darba nopietnību, neatlaidību muzikālo mērķu sasniegšanā”.

Tā rakstīts 1942. gadā, kad Olģertam Bištēviņam aiz muguras jau ir ilgāks diriģenta karjeras posms, kopš Jānis Mediņš 1936. gadā viņu uzaicināja par Latvijas Radiofona orķestra pastāvīgo diriģentu. Sākumā Bištēviņa repertuāra izvēle raisa vienlaikus cieņu par mūziķa laikabiedru regulāri uzsvērtu nopietnību un zināmu skepsi par vienpusīgumu, jo atšķirībā no visiem pārējiem, kas raujas diriģēt romantisku jūtu, kāpinātas eksaltācijas un krāšņa orķestrālā kolorīta piesātinātās Riharda Štrausa, Riharda Vāgnera, Aleksandra Skrjabina, Pētera Čaikovska partitūras, Bištēviņš paliek pie Vīnes klasiķiem. Un tas ir vēl jo neparastāk tādēļ, ka toreiz orķestra literatūra nebija daudz senāka par Bēthovena darbiem – no Mocarta un Haidna parasti atskaņoja tikai pāris vēlinās simfonijas, bet par Baha “Brandenburgas koncertiem” vai, vēl jo vairāk, Vivaldi “Gadalaikiem” neviens pat neiedomājās.

Protams, ar laiku repertuārs paplašinās – Brāmss jau pieminēts, klāt nāk Šuberts, Grīgs, Sibēliuss, Enesku, un, neraugoties uz iepriekšminēto Bištēviņa rezervēto attieksmi pret vieglo mūziku, viņa vārds lasāms arī operešu autoru programmās. Ironiski, ka no turienes nāk arī vienīgais ieskaņojums ar Olģertu Bištēviņu pie diriģenta pulsts, kas glabājas Latvijas Radio fondos – divos fragmentos no Imres Kālmāna “Bajadēras” un “Silvas” orķestris, bez šaubām, labi sagatavots, taču ieraksts daudz vairāk pasaka par Aleksandra Jankovska un Veras Frīcovičas dziedājumu. Nav neviena ieraksta ar Olģerta Bištēviņa diriģēto Mocartu, Bēthovenu, Brāmsu, nav arī zināms, kā tieši Bištēviņš interpretējis Jāņa Mediņa, Jāzepa Mediņa, Volfanga Dārziņa, Jāņa Ivanova mūziku – diemžēl.

Jāpiebilst, ka 30. gados un arī vēlāk Olģerts Bištēviņš nevairās izteikt savu viedokli mūzikas publicistikā. Viņš raksta par sevis tik ļoti apbrīnotā Mocarta operām, recenzē Jāņa Kalniņa operas “Lolitas brīnumputns” pirmizrādi, vērtē Šūmaņa mūzi-



Olģerts Bištēviņš

kas interpretācijas un Helmera Pavasara jaundarbus, aizbrauc uz Zolzburgu un sūta atsauksmi par Toskanīni uzstāšanos, bet garākā problēmrakstā “Tā sauktā laivas ķetna” paziņo: “Čaikovska mūzika pie mums allaž skan kā sviedraina histēriķa kliedziens jeb vairs un no viņa darbu koncerta iznākam kā no slimnīcas pēc grūtas operācijas. Šādu fizisku sajūtu meklētāju netrūkst arī muzikālās publikas aprindās; sliktai un lētai gaumei vienmēr ir sekotāju pulks, tikai garīgas veselības un patiesas dziļuma tai nav. Mocarts, kuru divainā kārtā Čaikovskis turējis par savu garīgo tuvinieku, turpretim skaitās bezjūtīgs nošu rakstītājs, kas mūzikas vēstures dēļ uzņemams programmā un tīri nospēlējams. Ja daudz, tad ar skaistu toni vai tembru. Bet ak! Bahs neprasa ir ne to! Vāgneru, šķiet, visi labie gari atstājuši: tas prasa visu, izņemot tikai skaidru un dabīgu muzicēšanu. Tā ir mūzika, kam ar visšausmīgāko rubato jāstāsta par kaut kādām milzu jūtām, kuras nemaz nav vairs piemērotas nabaga cilvēcijai būtnei!”

Sešus gadus vēlāk Bištēviņš atzīst, ka no laikmetīgās mūzikas viņam tuvāks Stravinskis, jo: “Vientulīgā nošķirtībā auguša moderna komponista biedinājums ir piem. Šostakovičs, kura mūzika nelaimīgi cenšas apvienot divas īstenībā nesavienojamas īpašības – ģenialitāti un garlaicību”.

Tātad, jādomā, ka dzīves otrajā pusē Bištēviņš diriģenta repertuāram drīzāk izvēlējies nevis Šostakoviča Piecpadsmito vai Trīspadsmito simfoniju, bet gan Stravinska “Cirka polku” vai “Melnkoka koncertu”. Savukārt paša Bištēviņa daiļrade, kur laikabiedri parasti atzīmē divus 30. gadu simfoniskos tēlojumus – “Teiku” un “Orķestra dziesmu” –, raksturota ar tuvību vācu “modernās lietišķības” virzienam. Tā vēsta Knuts Lesiņš, un arī citi norāda gan uz modernisma tendencēm, gan uz politonālām harmonijām. Abas orķestra partitūras kopā ar citiem Bištēviņa opusiem mūsdienā Latvijas klausītājiem palikušas absolūti nezināmas, un šeit katrā ziņā nepieciešams uzzināt kaut ko vairāk.

Padomju okupācijas gadā Oļģertu Bištēviņu no Radiofona diriģenta pienākumiem atceļ. Vācu okupācijas laikā agrākais darbs atsākas, bet drīz kļūst skaidrs, ka palikšanas Latvijā vairs nav. Atgriežoties Padomju Armijai, 1944. gadā Oļģerts Bištēviņš dodas trimdā, kur Erebrū pilsētā viņu sagaida Zviedrijas kamerorķestra mākslinieciskā vadītāja postenis. Un piezīmēšu, ka tas ir apstākļos, kad visi citi latviešu bēgļi strādā par nošu pārrakstītājiem. 1946. gadā Oļģerts Bištēviņš kopā ar ģimeni izceļo uz Argentīnu, un Dienvidamerikā arī aizvadīts viņa otrais lielais dzīves posms. Latvijā tas zināms tikai no nostāstiem, no trimdas laikrakstu publikācijām, no nejaušas argentīniešu mūziķu saskares ar šejienes māksliniekiem.

Argentīnā Oļģerta Bištēviņa radošās darbības vēriens ir patiesi plašs – no 1946. gada līdz 1964. gadam viņš ir Kordova simfoniskā orķestra diriģents un konservatorijas docētājs, no 1964. gada līdz 1972. gadam – Santaferē simfoniskā orķestra diriģents un konservatorijas docētājs, vienlaikus viņš arī Buenosairesā regulāri stājas pie Argentīnas Nacionālā simfoniskā orķestra un Nacionālā Radio orķestra pulks un strādā vēl citās Argentīnas pilsētās. Solistu viesturnejas muzicēts kopā ar Jehūdi Menuhinu, Frīdrihu Guldu, Klaudio Arravu un citām slavenībām. Daudzu koncertu vidū Argentīnas laikraksti īpaši izceļ Bēthovena Devītās simfonijas lasījumu, bet netrūkst arī laikmetīgāka repertuāra, piemēram, Zoltāna Kodāja, Žana Sibēlius, Sergeja Prokofjeva mākslas.



Lalita Almirona (ģitāra) un Oļģerts Bištēviņš

Netiek aizmirsta arī Eiropa – tā, piemēram, Vācijā Bištēviņš diriģē Rietumberlīnes Vācu simfonisko orķestri, jaunības gadus viņš atceras, atgriežoties Bāzelē, bet 1963. gada koncertturneja kopā ar argentīniešu domubiedriem aptver ne tikai Rietumvāciju un Šveici, bet arī Spāniju, Itāliju, Lielbritāniju un Franciju. Netiek aizmirsti latvieši – 1970. gadā Losandželosā notiek 4. ASV Rietumu krasta latviešu dziesmusvētki, kur virsdiriģentu vidū izvēlēts Oļģerts Bištēviņš. Diriģenta vadībā skan Jāņa Medīna “Ārija”, Jurjānu Andreja kantāte “Tēvijai”, bet kā jaundarbs – Jāņa Norviļa kantāte “Kā Daugava vaida”.

Latvijā Oļģerts Bištēviņš nekad vairs neatgriežas. Jānim Vītolīnam bija lemti 69 dzīves gadi, Oļģertam Bištēviņam – 65, un 1972. gada 17. septembrī Santaferē viņš dodas mūžībā. Argentīnas mūziķi organizē piemiņas koncertus, trimdas latviešu laikraksti par diriģenta aiziešanu vēsta pēc nedaudzām dienām, Latvijas preses izdevumi neziņo vispār neko.

Daudzus gadus vēlāk Ilmārs Lapiņš atceras: “Vīnē, vienā labdarības koncertā satikāmies daudzi diriģenti. Viens argentīniešu diriģents man stāsta, ka Buenosairesā beidzis diriģēšanas studijas pie Oļģerta Bištēviņa. Man acis lielas – izrādās, viņš izaudzinājis vai visus Argentīnas diriģentus. Kad es to stāstīju muzikologam Oļģertam Grāvitim, viņš teica – vai, dieviņ, mēs par to nekā nezīnām!”

Skaidrs, ka nepieciešami tālāki pētījumi. Nepieciešams apzināt Oļģerta Bištēviņa atstāto oriģinālmūziku, nepieciešams uzzināt, kādus ierakstus viņš veicis ar Argentīnas un varbūt arī Rietumeiropas orķestriem, jāielūkojas spāņu valodā izdotajos laikrakstos un atmiņu stāstos. Un skaidrs arī tas, ka neviens argentīniešu muzikologs mūsu vietā to nedarīs, agri vai vēlū būs vien jādodas uz Argentīnu pašiem.

“MŪSĒJĀS”

Nesaistīti. Augustā iznāca bērnu auditorijai adresētā publicistes Santas Remeres un mākslinieces Elinas Brasliņas grāmata “Mūsējās”, kur vieglajā valodā stāstīts par 50 ievērojamām Latvijas sievietēm – Aspaziju, Ingu Gaili, Annu Rūmani-Ķeniņu, Vairu Viķi-Freibergu, Uljanu Semjonovu, Aļonu Ostapenko, Elinu Garanču, Alisi Zariņu un vēl citām. Arī par kādreizējo matemātiķi un ilggadējo Latvijas neatkarības un demokrātiskas Eiropas pretinieci Tatjanu Ždanoku. Sabiedrības reakcija bija polarizēta. Vieni norādīja, ka lēmums par “mūsējo” uzskatīt nevis Lidiju Doroninu-Lasmani, bet gan Tatjanu Ždanoku liecina par verdzisku kolaboracionismu. Otri, gluži pretēji, apsveica grāmatas autoru vēlmi parādīt Latvijas vēsturi un mūsdienu vidi visā tās pretrunīgumā. Turpretī trešie par fašistisku nosauca tieši Santas Remeres nostāju, jo grāmatā nebija pārstāvēta neviena transpersona – pat Mētra Saberova šim statusam nekvalificējas.

Tad nu tikpat vienkāršos vārdos jāatgādina par kādu citu sievieti, kas nekad nav iekļauta nevienā prestižā sarakstā. Viņa nekad nesaņēma Lielo mūzikas balvu – ne par koncertdarību, ne par mūža ieguldījumu. Viņa nekad nesaņēma Triju Zvaigžņu ordeni vai kādu citu neatkarīgās Latvijas valsts apbalvojumu. Pēc Dārziņa skolas absolvēšanas viņu okupētās Latvijas augstskolā negribēja ņemt preti kā “tautas ienaidnieka” meitu, un saprotošāki izrādījās Maskavas konservatorijas pedagogi. Tieši šāda protekcija arī vēlāk nodrošināja viņai

darbu Mūzikas akadēmijā, lai gan par profesori viņu ievēlēja tikai pēc divdesmit gadiem pedagoģiska darba.

Viņas sasniegumi klavierspēlē bija patiesi spoži. Vēna Klaiberna I starptautiskajā pianistu konkursā ASV viņa ieguva diplomu, bet Johana Sebastiana Baha II starptautiskajā pianistu konkursā Leipcigā – pirmo vietu un zelta medaļu. Tas viņai pavēra ceļu daudzām publikas slavētām un kritiķu novērtētām koncertturnejām ne tikai Padomju Savienības robežās, bet arī Bulgārijā, Čehijā, Dienvidslāvijā. Taču uzstāties Argentīnā, ASV, Japānā vai kādā citā demokrātiskās pasaules valstī viņai vienalga bija liegts. Viņa varēja veikt ieskaņojumus, taču parakstīt kontraktu ar kādu Rietumu pasaules skaņu ierakstu namu un saņemt par to atalgojumu viņai bija aizliegts.

Viņa uzstājās kopā ar tādiem izciliem diriģentiem kā Kirils Kondrašins (pirms viņa aizbēgšanas no Padomju Savienības), Kurts Zanderlings (pēc viņa aizbēgšanas no nacistiskās Vācijas), Genādijs Roždestvenskis un Vasilij Sinaiskis, taču sadarbība ar Herbertu fon Karajanu, Leonardu Bernsteinu vai Klaudio Abado bija automātiski izslēgta. Viņai atļāva uzstāties kopā ar Leonīdu Vigneru un Edgaru Tonu, taču no Oļģerta Bištēviņa un Andreja Jansona viņu norobežoja par katru cenu. Viņa pacietīgi pārlaida diriģentu vīriešu histērijas lēkmes un savā radošajā mūžā tā arī nesaskārās ne ar vienu diriģenti sievieti.

Pēc tam, kad Latvija atguva neatkarību, viņa devās ārzemju koncertturnejās arī uz Franciju, Itāliju, Spāniju, Šveici un Kanādu, taču pienācīgu atbalstu no Latvijas valsts viņa nesaņēma nekad – postpadomju sabiedrībā valdošajā jaunības kultā par perspektīviem tika uzskatīti vienīgi smuki un stilīgi divdesmitgadīgi pianisti.

Ar viņu pilnā mērā varēja lepoties gan vecāki, gan skolotāji. Un arī viņa lepojās par savu audzēkņu un pašas meitas radošajiem sasniegumiem. Taču turpat bija arī vilšanās un sarūgtinājuma brīži. Vīrieši no viņas baidījās, sievietes – nicināja, bet mazāk talantīgie mūziķi – atklāti ienīda. Kad viņa saslima ar to pašu ļaundabīgo slimību, kādu pārcieta Marta Argeriča, atšķirībā no čīliešu pianistes viņa saņēma vien standartizētu ārstēšanu – pavisām un novēlotu.

Viņa mūžībā aizgāja sešdesmitajā dzīves gadā. Viņu joprojām atceras kā vienu no savas paaudzes izcilākajām latviešu pianistēm un kā pasaules limeņa mākslinieci. Par to liecina ne tikai atmiņas, ne tikai recenzijas, bet arī bagātīgs izcili kvalitatīvu ierakstu klāsts – Bahs un Skarlati, Prokofjevs un Albeniss, Alfrēds Kalniņš un vēl citi. Taču viņas pašas vārdā nav nosaukta neviena mūzikas vidusskola, neviena galvaspilsētas iela, neviens starptautisks konkurss. Palikusi tikai mūzika un viņas saistība ar to.

Viņu sauca Ilze Graubiņa. ●

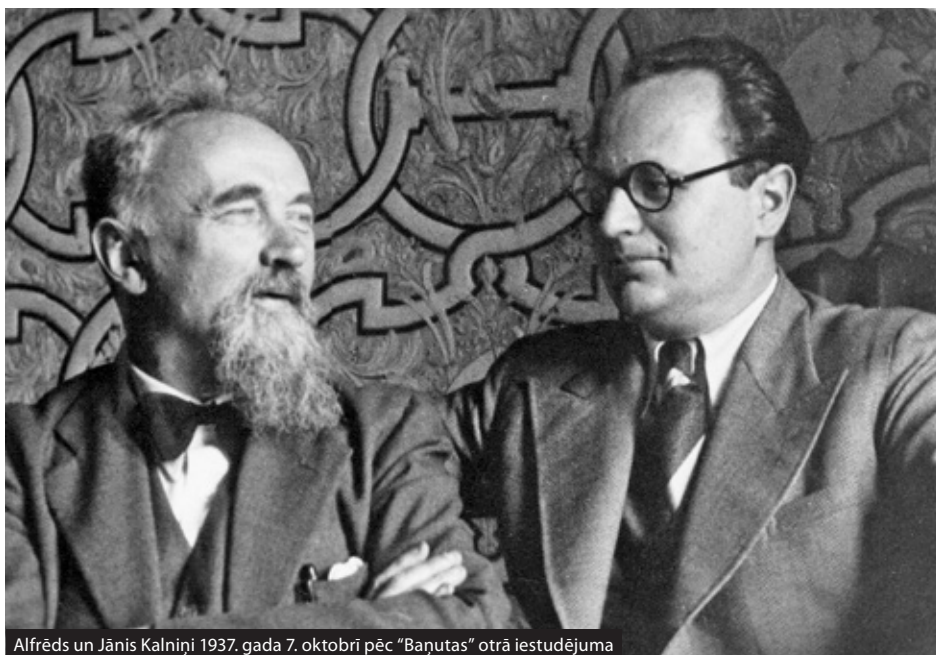
Jāņa Kalniņa trīs Hāmleti

Anita Vanaga

Komponists Jānis Kalniņš (1904–2000) tēvam komponistam Alfrēdam Kalniņam uz Ameriku sūtītā vēstulē 1933. gada 10. martā rakstīja: “Ar savu komponēto mūziku Šekspīra “Hamletam” uz Čehova pasūtījumu biju plūcis milzu laurus. Par mani rakstīja netikvien vietējā prese, bet arī Padomju Krievijas, Lietuvas, Ēstijas u. c. Orķestrī man bija pie 20 cilvēku. Daudz bija ko rakstīt, ko godam veicu. Vispār tie 2 mēneši darbā ar Čehovu bija tie gaišākie manā darbības laikā Nac. Teātrī. Pats, viens no lielajiem, ģeniālākajiem aktieriem pasaulē, dziļi inteligenta personība. Kas mani taisni pārsteidza – lieliskas muzikālas zināšanas, speciālists dekoratīvā un tēlojošā mākslā. Viņš mani ārkārtīgi inspirēja. Šo pašu Hamletu viņš uzveda Kauņā ar Gruodisa* mūziku (Konzervatorijas direktors). Esot bijis “provals”. Speciāli lika norakstīt manu klavierizvilkumu un orķestra partitūru un aizsūtīja to uz Maskavu. Šo mūziku viņš paturēs uz visiem laikiem, jo atrodot viņu par vislabāko, vistuvāko Šekspīra Hamleta garam, un, kur viņš lai nebūtu, mana mūzika akompanēs viņa Hamleta inscenējumu.” (LNB Reto grāmatu un rokrakstu nodaļa, RX29, 11, 24, 5. lapa.)

Varētu pagriezt otrādi – ar Kalniņa operu “Hamlets” apzināti vai neapzināti vienmēr būs saistīts arī Mihails Čehovs (1891–1955). 1932. gada 28. februārī pēc Nacionālā teātra direktora Artura Bērziņa uzaicinājuma Čehovs ieradās Rīgā tieši no Parīzes. Kopā ar viņu bija dzīvesbiedre Ksenija Karlovna Čehova (dz. Ziller, 1897–1970) un asistents Viktors Aleksejevičs Gromovs (1899–1975). Gromova dzīvesbiedre odesiete Aleksandra Frenkels-Davidova (1904–?) ieradās pāris nedēļu vēlāk (LVVA, 3234. f., 19. apr., 2694. l., 19., 27. lpp., darba atļaujas lieta).

PSRS pavalstnieka Mihaila Čehova darba atļauju lietā, kas glabājās Latvijas Valsts Vēstures arhīvā, dokumenti datēti no 1931. gada līdz 1934. gadam. Te ir Krievu Drāmas teātra, Latvijas Nacionālā teātra, Latgales teātra, Daugavpils Brīvprātīgo ugunsdzēsēju biedrības, Latvju aktieru aroda biedrības Teātra skolas (darbojās Konservatorijā) un Latvijas Nacionālās operas lūgumi Iekšlietu ministrijai atļaut strādāt Latvijā aktierim un



Alfrēds un Jānis Kalniņi 1937. gada 7. oktobrī pēc “Baņutas” otrā iestudējuma

režisoram M. Čehovam. Saraksti noslēdz darba atļaujas kartīte No. 637/3858/VII ar zīmogu “Anulēts”.

Pēdējā vienība lietā ir neidentificētas avīzes izgriezums “Čehova dievinātāji neapklust” – par nelegālu sanāksmi, kas notikusi, domājams, oktobra sākumā un kurā piedalījušies apmēram 30 Čehova audzēkņi: “Mums gribētos vaicāt visiem karstasiņģajiem čehoviskā krievu gara pielūdzējiem un dievinātājiem, vai viņu nacionālā pašcienā patiešām arī tagad, jaunā laikā un jaunos apstākļos, vēl nav modusies un ir gatava pazemoties svešu “ģēniju” priekšā līdz pēdējam” (LVVA, 3234. f., 19. apr., 2694. l., 108. lpp.).

1934. gada 20. augustā Čehovu lūgums pagarināt uzturēšanās atļaujas tika noraidīts (LVVA, 3234. f., 20. apr., 3449. l., 19. lpp., uzturēšanās lieta). Izredžu vairāk nebija, un 4. septembrī Čehovi pameta Rīgu. Teātra skolas audzēkņi savam skolotājam pasniedza gredzenu, un metafiziskais ligavainis ziedos slīgstošā Berlīnes vilciena kupejā aizbrauca kopā ar kundzi. Gromovs par lielu sarūgtinājumu Čehovam pakļāvās sievas vēlmei un devās uz Maskavu.

Mihailu Čehovu un Jāni Kalniņu saistīja divi traģēdiju iestudējumi Nacionālajā teātrī: Alekseja Tolstoja “Jāņa Briesmīgā nāve”

un Viljama Šekspīra “Hamlets”, kuru pirmizrādīja 1932. gada 21. oktobrī. Novērtējot “Hamleta” saplūsmi ar mūziku, “Jaunāko Ziņu” kritiķis Jānis Kārklīns ieteica Čehovu un Kalniņu LNO direktoram un diriģentam Teodoram Reiteram (“M. Čehova sarakste ar latviešu kultūras darbiniekiem”, Dz. Blūmas sagatavotais materiāls // “Karogs”, 1989, nr. 1, 172. lpp.; LNB Reto grāmatu un rokrakstu nodaļa, RX29, 11, 24, 5. lapa).

1933. gada 10. jūnijā Opera angažēja Kalniņu kā diriģentu ar atalgojumu Ls. 236,68 mēnesī. Viņam sākotnēji uzticēja tikai baleta izrādes.

Čehovs gribēja iestudēt Mocarta “Burvju flautu” un Prokofjeva “Milu uz trim apelsīniem”. Pirmajai nebija soprāna Nakts karalienes lomai, otrajai neatradās dziedātāji ar komiķu dotībām. Vienojās par Riharda Vāgnera “Parsifālu”. Čehova stenokardijas dēļ šo iestudējumu līdz pirmizrādei 1934. gada 14. martā novadīja Viktors Gromovs. LNO viņš bija režisējis Kālmāna opereti “Silva” (kopā ar režisoru Jāni Zariņu, diriģents Oto Karls, pirmizrāde 1933. gada 23. februārī) un Planketa romantisko opereti “Korneviļas zvani” (pirmizrāde 1933. gada 14. oktobrī), ko diriģēja Jānis Kalniņš.

Lai diriģētu operu, Kalniņam tā bija jāuzraksta. Pēc “Lolitas brīnumputna” (1934)

sekoja "Hamlets" (1936), "Uguni" (1937, pirmās 10 izrādes bija jādriģē par velti), kā arī baleta viencēlieni "Lakstīgala un roze" un "Rudens" (1938), kur galvenās partijas dejoja Edite Pfeifere**.

Par izcilu atzītā Jāņa Kalniņa opera "Hamlets" iestudēta trīs reizes – kā reperutuāra izrāde 1936. un 1943. gadā, kā arī 2004. gadā, kad to spēlēja 16. un 17. jūlijā Bauskas pilsdrupās diriģenta Viestura Gaiļa un režisora Gunta Gailiša vadībā (iestudējuma video glabājas pie diriģenta, tvarts viņa vadībā ierakstīts 2004. gadā).

FREIDS PAR HAMLETU

Franču teātra zinātnieks Žoržs Polti (*Polti*) grāmatā "36 dramatiskās situācijas" (*Les 36 situations dramatiques*, 1895) sistematizēja kolizijas, kuras veido cilvēku attiecības un pārdzīvojumi. Starp 36 klejojošiem sižetiem viņš fiksēja atriebību, kas seko noziegumam.

Viljama Šekspīra traģiskajā šedevrā "Hamlets" psihoanalīzes tēvs Zigmunds Freids ieraudzīja to pašu pamatu, kurā sakņojas *Oedipus Rex*:

"Spēle uzbūvēta uz Hamleta svārstībām par atribes uzdevuma izpildi, kas viņam ir uzticēta, bet viņa teksts nepiedāvā nekādus iemeslus vai motīvus šim svārstībām, un milzīgais interpretāciju skaits nav devis rezultātu. Saskaņā ar Gētes izvirzīto uzskatu, kas līdz šim brīdim dominē, Hamlets pārstāv to cilvēka tipu, kura iedarbību paralizē viņa pārmērīgā prāta darbība (*"is sicklied o'er with the pale cast of thought"*) jeb Kārļa Egles tulkojumā "ir jāsasirgst ar domu bālumkaiti").

Saskaņā ar citu redzes viedokli dramaturgs mēģina atveidot patoloģiski neizlēmīgu raksturu, kuru var klasificēt kā neirastēnisku. Drāmas sižets mums taču rāda, ka Hamlets nebūt nav cilvēks, kas nebūtu spējīgs uz rīcību. Mēs to redzam divos gadījumos: pirmkārt, naida uzliesmojumā, kad viņš iedur savu zobenu personā, kas noklausās aiz arrasas***, un, otrkārt, pārdomātā un pat viltīgā manierē, kad ar visu renesanses prinča cietsirdību viņš sūta divus padotos nāvē, kas ieplānota viņam pašam.

Kas tad viņam traucē izpildīt uzdevumu, ko bija paredzējis viņa tēva gars? Atbilde ir uzdevuma īpašajā raksturā. Hamlets var izdarīt jebko, izņemot atriebt cilvēkam, kurš nogalinājis viņa tēvu un ieņēmis tēva vietu līdzās mātei, atriebt cilvēkam, kurš parāda viņam bērības apspiesto vēlmi vizualizāciju. Tādā veidā naidis, kuram būtu jāspiež atriebt, tiek aizvietots ar pašapvainojumiem, sirdsapziņas mokām, kas atgādina, ka viņš pats burtiski nav labāks par grēcinieku, kuru sodīs." (Freud, S. and Brill, A. *The Interpretation of Dreams*, 1st ed., 1997, Wordsworth, pp. 158.–160.)

Dramaturga dotajā lielumā ir "bālā zēna" personības dubultošanās un lomu atkārt-

šana, ieviešot spēli spēlē. To var uztvert kā psihoanalīzes aktu, kas iedvēš jaunu dzīvi pagātnei un nes implikācijas nākotnes notikumiem. Hamlets, identificējoties ar Klaudiju, no malas vēro pats sevi. Slepka un atriebējs ir savstarpēji maināmi. Ja perspektīves centrā ir ego – apmātība ar savu aicinājumu –, tad iznīcības lādiņš, nāves vilkme ir pašā Hamletā. Viņš vērsas pats pret sevi, un pats sevi nogalina.

Lai ierosinātu krimināllietu, jānoskaidro laiks, vieta, slepkavības veids un motīvs. Sākot ar britu scenogrāfu un režisoru Gordonu Krēgu, "Hamleta" laiktelpa atrodas galvenā varoņa apziņā. Mainīgie eksterjeri un interjeri, riņķošana ap vienu un to pašu notikumu, raugoties uz to no dažādiem rakursiem, veido labirintu, kas ved uz dvēseles pazudināšanu.

"*I am too much i' the sun*", saka Hamlets. "Man saules pārāk daudz" (Kārlis Egle). "Es pārlietu esmu saulē" (Jānis Kalniņš).

Melnā saule nenoriet.

"HAMLETS": 1932

Mihails Čehovs spēlēja "ciņā pret ļaunumu apgarota cilvēka briesmīgu gribas spēka sapsprindzinājumu" (Бор. Оп. М. А. Чехов – Гамлет // *Сегодня*, no. 291, 20 okt. 1932 gada). Viņš personalizēja Dānijas kroņmantinieku pēc savas izteiles un pieredzes, kurā līdzās Freida iekšup vērstajam skatienam atrodas arī Rūdolfā Šteinera antropozofiskais portāls uz bezgalīgo Gara pasauli.

Čehovs apbrīnoja tēvu, bija pārmērīgi pieķēries maigajai mātei, baidījās atrasties pūlī, viņam bija dzirdes halucinācijas, panikas lēkmes, nosliece uz alkoholismu un suicīdu. Grāmatā "Aktiera ceļš" (*Путь актера*, 1928) Čehovs rakstīja: "Nāve uz skatuves jāparāda kā laika sajūtas gaušināšanās un pazušana. Aktierim, kas spēlē nāvi, šajā vietā jāuzbūvē savas lomas ritmis-

kais un metriskais zīmējums tā, lai publika, sekojot viņam, sajustu laika palēninājumu un nemanāmi nonāktu tajā punktā, kur zūdošais temps it kā uz sekundi apstātos. Un šī apstāšanās dos nāves iespaidu." (*Путь актера. Жизнь и встречи*, М.: Издательство АСТ, 2019, стр. 63–64).

1932. gadā "visa Rīgas mākslas pasaule" (Jānis Grots) viņņojās par "Hamletu", kuru iestudēja Čehovs kopā ar Viktoru Gromovu un kur asistēja Jānis Zariņš. Titullomā, izmantojot Maskavas Dailes teātra Otrās studijas iestrādes, iejutās Čehovs. Viņa krievu valoda akcentēja tēla nošķirtību no latviešu trupas. "Kalsnējs jauneklis brunieka botfortos, cīnītājs vājajā ķermenī, iekšķīgi uzliesmo, un šī liesma, sākumā likdamās drūma un auksta, nepamet viņu vairs līdz beigām, te paslēpdamās ironiskā piesardzībā, te žilbinoši un bargi izlauzdamās ar jaunu, asu, traģisku patosu," rakstīja Jānis Sudrabkalns, par mūziku piebilstot, ka "tā gan apjomā, gan iekšķīgajā pārdzīvojumā pāraug šauros muzikālo viņešu rāmjos" (Судрабкалн Я., *Михаил Чехов играет Гамлета* // *Сегодня* вечером, no. 240, 22 okt. 1932 gada; cit. pēc: "Jānis Sudrabkalns. Par teātri" / Sast. M. Ābola, R.: "Zinātne", 1973, 241. lpp.).

Atsauksmes un tajās mūzikai veltītās emocionālas rindas izceļ svarīgākās mizanscēnas. Raugoties uz karaļa pils troņa zāles kāpnēm, pār kurām klupa tēlotāji, rakstnieks Jānis Veselis redzēja ciņu par varu. Viņš brīnījās: "Kāpēc neparādās gars, bet atskan tā vietā drausmi spalga mūzika, un gara balss runā no paša Hamleta satrauktās, šaubu pilnās dvēseles, – visumā tomēr inscenējums ar katru ainu paliek spraigāks, valdzina vairāk. (...) Mihails Čehovs ir vājš, jūtīgs, trausls cilvēks, (...) ir nepatīkama vietām viņa spēles histērija, pēkšņie izkriedzieni, daži slavenie monologi, piem., "būt vai nebūt?" tika norunāti pārāk klusi un neizteiksmīgi, tomēr jāatzīst, ka Čehovs prot valdzināt, ka viņa nevarīgā ķermenī, kas it kā katru mirkli gatavs sabrukt, iemīt brīnišķīga, gandrīz pārcilvēcīga suģestija. (...) Aktieru trupas aranžējumā ne visai iederīga viena un tā paša skata četrkārtēja atkārtošana, kur pietiktu ar vienu vai divām reizēm." (Veselis, J. "Teātris" // "Daugava", 1932, nr. 11, 1262.–1263. lpp.)

No "skaņu eksplozijas" dzima arī Maskavas Dailes teātra Otrās studijas Hamlets.

Nacionālā teātra dramaturgs Kārlis Freinbergs skaidroja, ka Čehovs izmainīja Gētes ieviesto tradīciju interpretēt Hamletu kā ārēji pasīvu cēlu garu, domātāju un skeptisku vērotāju. Čehova tvērumā svarīga ir aktivitāte, "kuru reizē rotā dziļi liriskas pārejas, viss iestudējums līdz ar tekstu izveidots aktivitātes linijā. Šī aktivitāte pabalstīta arī ar dekoratīvo (Artura Cimmermaņa) noformējumu – smaili kāpjošas uzbūves un noteiktās krāsas ainu



Hamlets – Mihails Čehovs – un Jorika galvaskauss, Nacionālais teātris, 1932

noskaņojumos, kā arī krāsu kombinējumi atsevišķu personu kostīmos atbalsta darbības gaitu, ainu noskaņu un personu lomu. Pat gaismas notonējumi tie spēlē līdzi. Sevišķi liela loma tie mūzikai, – Jānis Kalniņš, saskaņā ar režijas nodomiem, tie sniedzis veselus simfoniskus gleznojumus, un visi ritmi it kā mūzikā iekļauti. Tajā piemēroti arī plastiski ritmiskie (Milda Lasmanis) iestudējumi.” (K.F. [Kārlis Freinbergs] “Hamlets” Nacionālā teātrī // “Sociāldemokrāts”, nr. 239, 1932. gada 21. okt.)

Slavējot inscenējumu, dzejnieks Jānis Grots uzsvēra suģestējošu harmoniju starp traģēdijas formu un garu: “Izteiksmīgi, dobji un vētraini skan Jāņa Kalniņa mūzika, dziļi iekļaudamās visas izrādes gaita un jutoņa.” (Grots, J. “Pardomas par Šekspīra un Čehova “Hamletu” // “Sociāldemokrāts”, nr. 244, 1932. gada 27. okt.)

Dzejnieks Edvarts Virza, pārmetot tekstā patvaļīgu pārveidošanu un isināšanu, pašu iestudējumu vērtēja kā “lielu, modernu konstrukciju”: “Hamlets – sākumā gluži vājš un sentimentāls, kas tikko var dažus vārdus izrunāt un tad arī tikai pēc lieliem starpbrīžiem. Viņš atmosfēras darbībā vēlāk, bet arī šī darbība viņam iznāk haotiska. Patiešām aizraujošs viņš ir tikai atsevišķos momentos. (...) Skaisto Ofēlijas tēlu režija bija sagrozījusi, un Lilija Ērika nedabūja mums rādīt to Ofēliju, kura saistījusi tik daudz mākslinieku un dzejnieku fantāziju, sākot no 16. gadsimta. (...) Viss skatuves ierīkojums, kā arī režija bij pilni tā, ko sauc par jaunradišanu. Veseli skati bij radīti gluži no jauna, un sevišķi lielu iespaidu atstāja iebrukuma scēna pili, kur tumsā krustojās zobeni un mirdzēja lāpas. Beigu skats pavisam bij atmests un luga nobeidzās ar Hamleta apoteozi, kur viņu uz vairoga guļošu apsedza karogiem.” (Virza, E. “V. Šekspīra “Hamlets” Nacionālā teātrī // “Brīvā Zeme”, nr. 240, 1932. gada 22. okt.)

Bruņinieka sublimētajā Daiļās dāmas statusā Ofēlija izrādījās pārāk dzīva, lai būtu tam piemērota. Hamlets apgalvo, ka mīl viņu ar daudzkārstotu brāļa mīlestību, sagaidot no Ofēlijas absolūtu uzticību. Viņa uzdrošinās atdot atpakaļ Hamletam dāvanas un uzticēt Hamleta vēstules savam tēvam. Bet vislielākā nodevība attiecībā pret princi ir viņas ārprāts un pašnāvība. Freids skaidro, ka sarunās ar Ofēliju Hamlets izsaka riebumu pret seksualitāti.

“HAMLETS”: 1936

Čehova un Kalniņa Hamletu miju uzsvēra LNO dramaturgs Jēkabs Poruks: “Čehova inscenējuma pamatlinijas saskatāmas nevien tagadējā “Hamleta” tekstā, bet arī remarkās, frāzes akcentējumos; kā garīga ietekme – pat ritmā, tempos un dinamikā. Čehovs Kalniņam tāpat ir devis vairāk, nekā spētu dot libretists. Dzīvā ierosme šoreiz ir bijusi ļoti auglīga. Komponistam tā

ir atvērusi Hamleta būtību vistiešākajā ceļā un atmodinājusi viņā spējas izteikt to mūzikā. Šī tīri garīgā divu personību sadarbība, protams, it nebūt neatņem komponistam prioritātes tiesības uz savu darbu: nekur Kalniņš nav istāks, nekur viņš nav runājis nopietnāku un spēcīgāku pats savu valodu, kā Hamletā.” (Poruks, J. “Jāņa Kalniņa – Šekspīra “Hamlets” // “Mūzikas Apskats”, 1936, nr. 2, 44.–45. lpp.)

Kalniņš pats sagatavoja libretu. Poruks norāda, ka operas komponēšanu Kalniņš uzsāka 1934. gada 19. novembrī Rīgā un pabeidza nākamā gada vasarā, būdams Vācijā un Austrijā. “Dzidrajā Mocarta pilsētā Zolzburgā viņš 1935. gada 29. jūnijā atsāk Hamletu no 2. cēliena dzīru ainas un turpat raksta beidzamo, izdziestošo traģēdijas akordu pēc nepilna mēneša – 24. jūlijā. Vēl mēnesi vēlāk ir pārrakstīts tīrā klavierizvilkums ar ierakstu: “Veltīts manam mīļam tēvam, 23. VIII. 1935.”

Freids atgādināja, ka Šekspīrs savu agrā bērnībā mirušo dēlu sauca par Hamnetu. No “nacionālu” iestudējuma kā citātu komponists paturēja Ofēlijas kapraču jautro duetu “Kad biju jauns, kad biju jauns”. Publikai par patikšanu to ieskaņoja *Bellaccord* platē

Aleksandrs Kortāns un Rihards Pelle. Dziesmiņu “par apskaužamu savā intuīcijā un caurvedumā” cildināja Kalniņa pedagogs, profesors Jāzeps Vītols: attiecībā uz pārējo operas daļu viņam “trūka simpātijas” (Vītols, J. “Manas dzīves atmiņas”, R.: “Liesma”, 1988, 294. lpp.)¹

Jāņa Kalniņa “Hamlets” bija gaidīts notikums. Pēc pirmizrādes 1936. gada 17. februārī ovācijas nerimās, melno priekškaru ar sarkano vertikāli, kura metu mākslinieks Guntars Sietiņš izvēlējās apvākam Latvijas Nacionālās operas un baleta teātra simtgades grāmatai “No skices līdz izrādei”, atvilka 18 reizes. Aizvācot “veselīgās valsts iekārtai” veltītos pagodinājumus, paliek komplimenti, uz kuriem joprojām mēdz atsaukties.

Zibenīgi reaģēja avīze “Rīts”: “Lieliski, vienkārši lieliski, – pēc izrādes teica diriģents [Ērihs] Kleibers. – Dažas vietas bija pat taisni apbrīnojamas. Un pie tam lieliska ir ne tikai Kalniņa mūzika, bet lielisks, tiešām lielisks bija arī uzvedums.” “Tas ir labākais, ko latviešu komponisti līdz šim radījuši,” teica viens no mūsu vispazīstamākajiem dziedoņiem, bet Dailes teātra direktors Smilģis, kas arī pats ir tēlojis



Herberta Līkuma “Hamlets” – baznīca, 2. cēliena 6. aina, 1936



Herberta Līkuma “Hamlets” – fināls ar apokalipses jātņiekām, 1936



Herberta Likuma "Hamlets" – Troņa zāle, 1. cēliens, 1937. gads. Kartons, guaša, 47x65 cm

Hamletu, savus iespaidus sajūsmināts izteica ar vārdu "brīnišķi". ([Bez aut.] "Dižens mūsu valsts sasniegums. Valsts vadība un valdības locekļi "Hamleta" pirmizrādē operā" // "Rīts", nr. 49, 1936. gada 18. febr.)

Vietējie mūzikas eksperti uzsvēra jaun darba vērtību. Interesanti, ka to, ko Jānis Zālītis, būdams iesvaids tēmā, slavēja (Zālītis, J. "Izcils notikums mūsu mākslā" // "Sējējs", 1936, nr. 3, 338.—339. lpp.), Jēkabs Graubiņš, nezinot pirmavotu, kritizēja: Hamleta monologs "būt vai nebūt" nav pietiekoši izcelts ar "mazo kaktiņu grozāmajā skatuvē", maigā mūzika un Hamleta dziedājums sarunā ar karalieni par divām ģimētnēm esot nemotivēts un drāmas noslēgums "nedrīkstēja būt tik kluss". (Graubiņš, J. "Nacionālā opera" // "Daugava", 1936, nr. 3, 280. lpp.)

Komponists tika apbalvots ar Triju Zvaigžņu ordeņa virsnieka pakāpi.

Tūlīt pēc pirmizrādes kulisēs scenogrāfam Herbertam Likumam roku spieda Mākslas un kultūras lietu pārzinis, "galma dzejnieks" Edvarts Virza. Viņš teica: "Labi, Likuma kungs, bet tomēr tas bija komunisms." (RMM, 404671. H. Likums "Manas dzīves stāsts")

Jānis Kalniņš gribēja, lai ar viņa operu strādātu Jānis Zariņš un Herberts Likums. Pirmo reizi visi trīs bija sadarbojušies Nacionālajā teātrī 1927. gadā, iestudējot Edu-

arda Vulfa "Pasaku par nāvi", kurā dzejnieka ģēnijs ir vienīgais, kas labprātīgi seko nāvē.

Pēc Kārļa Ulmaņa apvērsuma Likumam sarkanuma dēļ bija aizliegts darboties uz valsts skatuvē. Komponists uzstāja, un Sabiedrisko lietu ministrija bija spiesta piekāpties. Likums atcerējās: "Tā kā mani ļoti aizrāva dažādas konstrukcijas uz skatuves (sāku tās pielietot jau Strādnieku teātrī), nolēmu uz ripas izveidot diezgan sarežģītu konstrukciju. Varu teikt droši, ka tā bija pirmā tāda dekorācija uz operas skatuves. Es viņu domāju kā "režisējošo" dekorāciju, jo režisoram tika likta priekšā konstrukcija, kurā bija iespējams nospēlēt operu, dažādi ripu grozot, radot dažādas iespējas mizanscēnām. Dekorāciju stilam un radītām iespējām Jānis Zariņš piekrita un tā ar dažiem papildus nolaižamiem dekorāciju elementiem tika radīta karaļa telpa, karalienes telpa, Ofēlijas telpa, kapi, baznīca. Darbs bija sarežģīts, jo, attiecīgās vietās sijai griežoties, pārvietojās aktieri, gaismas." (RMM, 404671)

"Troņa zāli spiež divas arkas. Simboliskie pīķi virs troņa vērsti pret netaisno varu. Troņa skatā redzami sarkani mākoņi – draudošā nemiera un nozieguma vēstneši. Arī sarkanais ar zeltu – netaisnās varas simbolizējums. Noslēgumā uz asins sarkanā fona baltie jātnieki pret šo noziedzīgo zaņķi. Zvaigžņotais logs – Hamleta pēdējā izska-

ņa," Likums stāstīja gleznotājam Jēkabam Strazdiņam. (H. Likums. Cit. pēc: Strazdiņš, "J. "Hamleta" dekoratīvais tērps" // "Brīvā Zeme", nr. 41, 1936. gada 19. febr.) Izrādei tika sagatavoti ap 60 stilizētu kostīmu.

Gleznotājs Roberts Šterns izcēla ainu "būt vai nebūt". Tā esot "smalki noskaņota zilā krāsā un metālā, kas it kā atgādina zobenu asmeņus. Te labi iederas arī Ofēlijas kostīms." (Šterns, R. "Dekoratīvais ietērps" // "Rīts", nr. 50, 1936. gada 19. febr.) Šīs ainas metā, kas glabājas Rakstniecības un mūzikas muzejā, redzams, ka Ofēlija ir tērpta rozā kleitā.

Izrādes sakarā jāmin kāda maitība. LNO direktora rīkojumu grāmatas ieraksts liecina: "Dažas stundas pirms operas "Hamlets" pirmizrādes sākšanās š. g. 17. februārī, kurā bija paredzēta arī valsts un ministru prezidentu un Lietuvas viesu ierašanās, bija izdarīti ļaunprātīgi bojājumi grozāmajā skatuves ierīcē, kuru dēļ izrāde nevarētu notikt. Pateicoties skatuves meistara Andreja Senakola lielai darba apziņai, kurš ārpus sava darba laika bija ieradies dažas stundas pirms izrādes sākšanās, lai pēdējo reizi pārliecinātos par skatuves kārtību, augšā minētās ļaunprātības tika konstatētas un tās paspēja laikā likvidēt, un izrāde noritēja bez traucējumiem. Saskaņā ar pievestiem apstākļiem, uzdošu skatuves meistaram Andrejam Senakolam izmaksāt no soda naudu konta gratifikāciju Ls 100 (Ls viens simts).

Paraksts – Nikolajs Vanadziņš.” (LVA 265. f., 1. apr. 3. lieta, 42. lpp. Direktora rīkojumu grāmata. Rīkojums nr. 37. 1936. gada 28. febr.)

Grozāmās skatuves mehānisma motorā sabērtās smiltis un vairākas atskrūvētās skrūves piemin arī muzikoloģe Vija Briede-Bulāvinova. Viņa raksta, ka skices “Hamletam” bija uzzīmējis Niklāvs Strunke. Tās tika noraidītas, bet Operai nācās par darbu Strunkem samaksāt. Pagaidām šīs skices nav izdevies atrast. Likuma modeļi redzot, “kāds no vadošajiem solistiem, noraidītā scenogrāfa sakūdīts, draudēja pašo “mēslu čupu” nestaigāt”. Direktoram vajadzēja pierunāt sākt darbu. (Briede-Bulāvinova, V. “Mūža skanīgie registri”. R.: “Liesma”, 1977. 115.–116. lpp.)

Izrādes kapraci uzreiz atklāt neizdevās, bet pēc vairākiem gadiem kāds iereibis skatuves strādnieks Herbertam Likumam, kas 1940. gadā kā Mākslas lietu pārvaldes priekšnieks veica reorganizāciju visos Latvijas teātros, kabarejos un cirkā, izstāstīja iemeslu: neliela auguma gaismotājs, vidējos gados, mehānismu sabojājis par 50 latiem, kurus iedevis Niklāvs Strunke. (RMM, 404671) Strunkem padomju sezonā neatradās vieta nevienā iestādē.

“HAMLETS”: 1943

“Hamlets” turējās repertuārā un 1943. gada 11. jūnijā piedzīvoja jaunu inscenējumu. Pakļaujoties *Propaganda-Abteilung Ostland beim Reichskommissar* (Austrumu apgabala Valsts komisāra Propagandas nodaļa) prasībām, *Rigaer Opernhaus* (Rīgas opera) vācu valodā pārstudēja Riharda Vāgnera “Skrejošo Holandieci” un no jauna iestudēja “Tannheizeru”. Viesmākslinieku vadībā tapa “Loengrīns”. Latviešu valodā bija atļauts izrādīt darbus, kuru autori nebija ebreji. Labi, ka balets neprasija tulkojumu. Auditoriju veidoja *Wehrmacht* karavīri. “Katrs ir redzējis, kādām saviļņojumā mirdzošām acīm “Tannheizera”, “Telejas”, “Aīdas”, “Baņutas” vai “Hamleta” izrādēs noskatījušies vācu, itāļu, spāņu un citu tautu karavīri, klausīdamies mūziku, kuras valoda saprotama visiem.” ([Bez aut.] “Svētā kalpošana mākslai” // Daugavas Vanagi: “Latviešu karavīru frontes laikraksts”, nr. 26, 1943. gada 2. jūl.) Kontekstu noteica karš.

1942. gada 25. septembrī laikraksts “Tēvijs” ziņoja, ka komponists Jānis Kalniņš operai “Hamlets” uzrakstījis trīs jaunus dziedājumus (Dziedājumi tika uzrakstīti Klaudijam, Ofēlijai, Hamletam un Ģertrūdei. Diriģenta Viestura Gaiļa precizējums – aut. piez.).

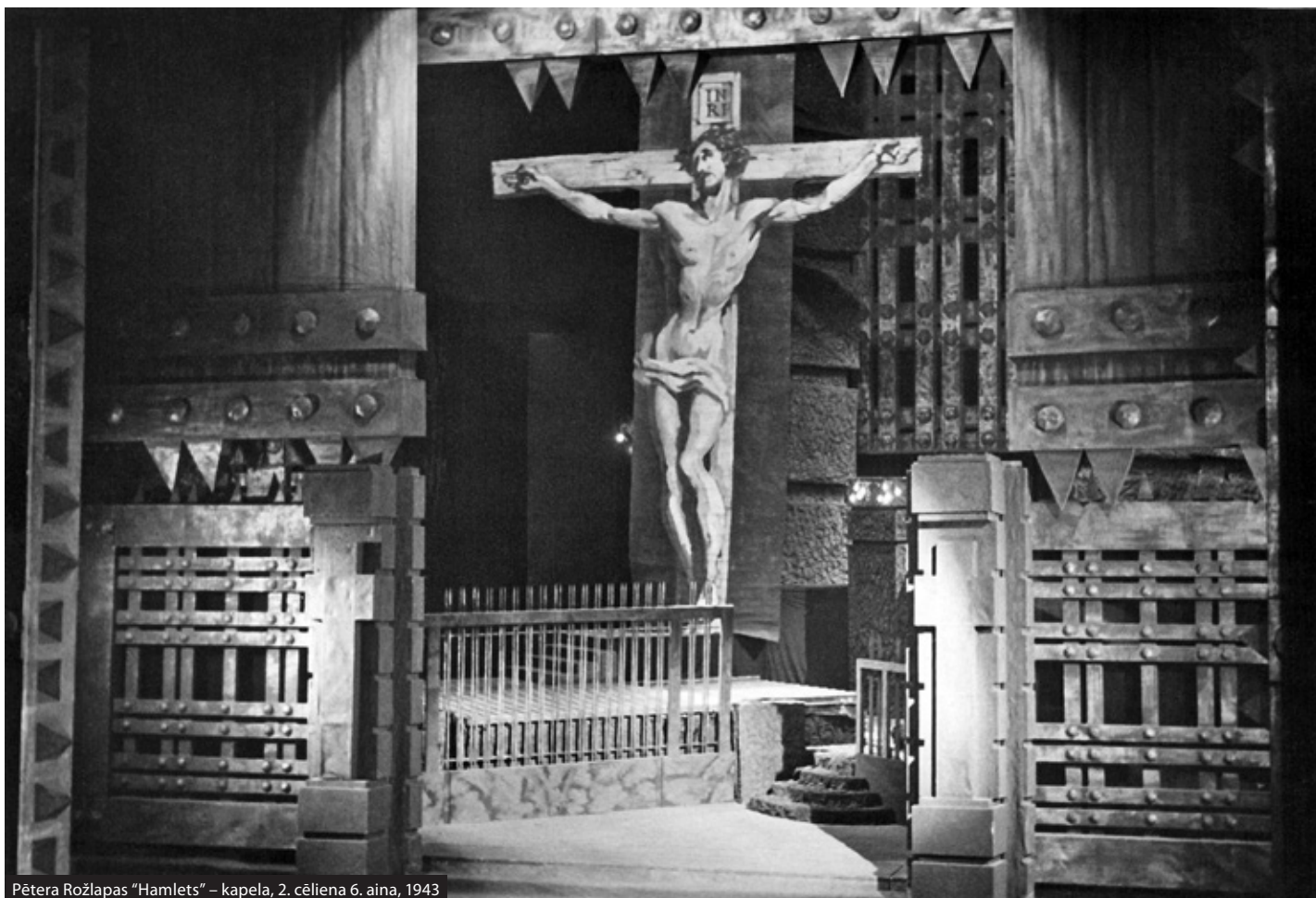
Iestudēšana sākās 1943. gada janvāra beigās. Šis laiks sakrīt ar Staļingradas slaktiņu (1942. gada 17. jūlijs – 1943. gada 2. februāris), kurā krita vairāk nekā 330.000 Vērmahta un Vācijas sabiedroto karavīru un feldmaršala Frīdriha Paulusa komandētā 6. armija padevās gūstā. Vācija sēroja trīs dienas: 4., 5. un 6. februārī.

Par traģēdijas “Hamlets”, kura darbība norisinās pagātnē, vēstījumu Rīgas operas dramaturgs Knuts Lesiņš izteicās strupī: “Sižets operai ir riskants savas specifiskās filozofiskās nokrāsas dēļ.” (Lesiņš, K. “Jāņa Kalniņa “Hamlets” Rīgas operā” // “Latvju Mēnešraksts”, 1943, nr. 7., 446. lpp.) Galvenais bija atbērt tēva nāvi. (“Hamlets” // Rīgas opera. Programmas žurnāls / atb. red. dramaturgs Eduards Grīnvalds, 1943, nr. 8, 27. lpp.)

Kara “Hamlets” kļuva par sociāli un politiski nozīmīgāko sniegumu laikmēģīgajā mākslā. Kultūras fonds godalgoja tā scenogrāfu Pēteri Rožlapu, piešķirot viņam 1000 reihsmarkas***. Satura blīvums bija redzams. “Pētera Rožlapas dekoratīvais ietērpis ir laikam vismonumentālākais, ko viņš uz operas skatuves radījis. Rikodamies stipri brīvi ar arhitektoniskiem elementiem, viņš tomēr rada



Pētera Rožlapas “Hamlets” – nāvesdeja dzirēs, 2. cēliena 5. aina, 1943



Pēteris Rožlapis "Hamlets" – kapela, 2. cēliena 6. aina, 1943

katrā ainā noteiktas telpas iespaidu – pils zāli, baznīcu vai kapsētu, novezdams skatītāju kāda pārdabīgi grandioza reālisma ilūzijā ar to, ka visas dekorāciju sastāvdaļas šķiet patiesi aizpildām tām iespējamo telpas daļu. Oriģināla ir doma ainu maiņā pielietot dažāda lieluma un dažādos virzienos bīdāmas kaltos spraišļu vārtus. Šādi vārti operas sākumā masīva priekšskara veidā aizņem visu skatuvi ar četru bruņu vīru sardzi priekšplānā, ievēd klausītāju operas drūmajā pamatnoskaņā," rakstīja Knuts Lesiņš. (Lesiņš, K. "Jāņa Kalniņa "Hamlets" Rīgas operā" // "Latvju Mēnešraksts", 1943, nr. 7, 446. lpp.)

Totalitārisms veselumu nerāda, un skatītājs pilnu apjomu neredz, kā tas bija Herberta Likuma veidotajā galvenā varoņa apziņas modelī, kurā kupolu nesošās liektās arkas bija pārrautas, deformētas un nobīdītas. Tās rotēja ap savu asi. Turpreti Rožlapis taisnleņķu plaknes demonstrēja varas hierarhijas zemāko daļu. Fasādes fragmenti liecināja par prātam neaptveramu mērogu. Par sociopāta strupceļu. Šausmas pārņem, iedomājoties, ka aiz bīdāmiem vārtiem, kas izpletās pa visu skatuves muti, "kapi atveras un pati elle dveš". Lapidārā cietoksnī tika ievietotas noteiktas pieturzīmes – bruņās

tērpta nogalinātā karaļa lielformāta portrets, Pestītāja tēls kapelā, masīvs sarkofāgs kapos, lielpabals.

Jaunievedums bija pils dzirēs pirms "Peļu slazda" ainas iestudētā nāvesdeja ar kaulu grabēšanu (tā bija iekļauta valsts simtgades deju lielizrādē "Abas malas"). Johanness Mālmanis fiksēja, ka "groteskā Nāves deja-pantomīma un nāves kapraču jautrā aina nakts kapsētā ienes atslābumu un daudzveidību sižeta drūmajā atmosfērā" (Mahlmann, J. "Hamlet". *Neuinszenierung der Opera // Deutsche Zeitung im Ostland*. – nr. 164. – 17.06.1943.).



Hamlets – Mariss Vētra – un Jorika galvaskauss, 1943



Klaudij – Ādolfs Kaktiņš, Ģertrūde – Alīda Vāne, 1943



Klaudij – Ādolfs Kaktiņš, 1943



Ofēlija – Marija Vintere vai Izolde Salnāja, 1943

Recenzents J. V. apšaubīja, “vai bija nepieciešams nāves dejas iespraudums pantomīmas skatā, kas pārāk atgādina *grand opéra* un organiski maz sakļaujas ar vispārējo operas stilu. Šajā teikumā jūtama vēlme vienlaikus atkrustīties no redzētā un tomēr pieminēt visiespaidīgāko ainu. Sinkopēto *Totentanz* pēc labākajām viduslaiku tradīcijām iestudēja horeogrāfs Eižens Leščevskis. Četri skeleti (Vitālijs Ošiņš, Bruno Klaips, Jevgeņijs Čanga, Arturs Puriņš), kur kauļi baloja uz melniem piegulošiem triko, uzlūda kardinālu, ākstu, bendi, ligavu, kurtizānes un galma dāmas, pāžu, zilētāju un alkimiķi apla riņķojumam. Finālā ģindeņi pacēla uz rokām Viktora Ozoliņa Nāvi ar izkapti: visi dzīvie krita pie zemes kā pļauti. Nāves triumfs kļuva par izrādes neatgriezenisko punktu. Nāves slazdā atradās visi. Gan mākslinieki, gan skatītāji.

Vācieši Latvijas teritorijā atjaunoja baznīcas autoritāti, kas isajā padomju posmā paguva piedzīvot grausānu. Reliģiskais pārdzīvojums istas iznīcības priekšā vienmēr ir bijis izkāpināts. Mierlaika iestudējumā baznīcas skats vizuāli “iegūlās” kopējā vardarbības eskalācijā, un karalis Klaudijs Dievu piesauca baznīcas cellē: “Mans ļaundarbs pūst”. Kara situācijā krucifikss ar Pestītāju kā optisko un jēdzienisko vertikāli pacēlās visā skatuves augstumā, un Klaudijs alka pēc piedošanas, salieciens krucifiksa pakājē. Katolu mūķeņu grēku nožēlas lūgšana *Mea culpa* sagatavoja finālam Horācija odu *Integer vitae scelerisque purus* – “Tam, kas dzīvo nevainīgs un bez grēka” (atdzejojis Eduards Veidenbaums).

Romiešu dzejnieku Horāciju kā vēstnesi starp paaudzēm, mirušajiem, dzīvajiem un tiem, kas vēl dzims, lugā bija iekļāvis pats Šekspīrs. Bet Horācija dzejas apgarotais dziedājums, kas noslēdza vardarbības ķēdi un pasludināja pasaules vienotību, bija jauns pienesums. Vai finālu konceptuāli izdomāja Kalniņš? Neesmu pārliecināta, kādam speciālistam jāskatās Nacionālā teātra partitūrā, kas ir saglabājusies. Zināms, ka Gara gaismas un žēlsirdības sabiedrības ideja bija ļoti svarīga templītim Mihailam Čehovam: “Hamlets pieņem nāvi kā zinošais; viņš *pāriet* mierīgi, ar skaidru apziņu, it kā uzmanīgi saliekot sevī visu ķermeni.”

(“Dzīve un tikšanās”, 178. lpp. — Чехов, М. А. “Путь актера. Жизнь и встречи”)

Abos iestudējumos Klaudiju dziedāja Ādolfs Kaktiņš (vācu laikā saukts arī otrajā vārdā – par Jāni), bet Mariss Vētra dziedāja titullomu. Viņš uzskatīja, ka Rožlapas kostīmi “bij visskaistākie un visbagātākie Baltā nama vēsturē” (“Mans baltais nams”, 145. lpp.).

Fotogrāfijās redzams, ka scenogrāfs spēlē savu partiju, atsaucoties uz Tjūdoru galmu. Klaudijs tērpts kā miesas un varas kārais Anglijas karalis Henrijs VIII, kas valkāja ģērbus ar kuplām piedurknēm, paplatinātiem pleciem un sermuļa kažokādas apdarinātu apmetni. Savukārt karalienes Ģertrūdes atturīgais tērps seko Tjūdoru galma gleznotāja Kventina Matsija jaunākā (*Quentin Matsys*, ap 1543–1589) gleznotajai Elizabetei I, sauktai par Karalieni Jaunavu. “Izrādes dominējošā krāsas bija melna, sarkana, zelta, kas figurēja arī kostīmos,” atcerējās Jānis Zariņš (“Mans darbs teātrī”, 97. lpp.).

Jēdzieniskas izmaiņas skāra Ofēliju. Likums Ofēliju ietērpa sniegbaltā debesu ligavas tērpā, bet Rožlapa balto ligavu ieskāva melnā plivurā, norādot uz laulību ar nāvi. Viņš pieķērās Šekspīra Ofēlijai-nimfai burtiski, un viņas kāzu/bēru ietēru apsprauda ar nimfejām jeb ūdensrozēm — augu, kurš mirst, izvilktis no ūdens. Šekspīrs nimfas pušķi bija ielicis mūžam za-

ļojošo mīlas, nāves un cerības rozmarīnu, uzticību glabājošas atraitnītes, aromātiskas dilles, Svētā Gara septiņas dāvanas kā kolumbīnes (ozolītes), smaržīgās grēku nožēlas rūtas, bērnišķīgā skaistuma margrietiņas, kā arī nevainīgās mīlas vijolītes. Puķu valoda klusē par miesas ilgām. Kalniņš tekstā paturēja tikai rūtas, bet pārējos ziedus aizstāja ar gaišzilām neaizmirstulēm: patiesu milu nekad nevar aizmirst. (*Gordon, L. The Mystery and Magic of Trees and Flowers. London: Grange Books, 1993, P. 102.*)

1943. gada iestudējumā Ofēliju dziedāja Marija Vintere, kas emigrēja uz Zviedriju, un Izolde Salnāja, kas emigrēja uz Vāciju un vēlāk uz Ameriku. Seja, kas reiz likās mūžam neaizmirstama, nogrima aizmirstības Lētā. Nabaga, nabaga Ofēlija!

Pēdējā “Hamleta” izrāde (ar Jāni Kalniņu pie diriģenta pulsts?) Rīgas operā notika 1944. gada 13. maijā. ☹

* Lietuvas valsts teātrī Kauņā Mihaila Čehova iestudēto “Hamletu” pirmizrādīja 1932. gada 11. oktobrī; komponists Juozs Gruodis, scenogrāfs Mstislavs Dobužinskis, muzikālais vadītājs Jūlijs Štarka

** Jānis Kalniņš un Dailes teātra kustību konsultante, dejotāja Anete Zaiga Lepne, dz. Rumsons, salaulājās 1927. gada 25. jūlijā. 1936. gadā Kalniņš dzīvoja Rīgā, Libekas ielā 4 dz. 2. kopā ar baletdejotāju Edīti-Mariju-Melitu Feiferi, ar kuru salaulājās 1940. gada 31. jūlijā. Kalniņa divmīlestību beletrizē Knuts Lesiņš romānā “Janka Muzikants” (1971)

*** Kārļa Egles tulkojumā – portjera. 14. un 15. gs. Francijas pilsēta Arrasa bija veiksmīgs gobelēnu aušanas centrs, pilsētas nosaukums kļuva par sinonīmu gobelēniem, kas bija izplatīti visā Eiropā. “Arrasas pavediens” nozīmēja augstākās kvalitātes materiālu. Vērtīgie smalkvilnas gobelēni rotāja un nodalīja telpas, siltināja sienas. Franču revolūcijas laikā tos dedzināja, lai iegūtu ieausto zelta diegu vielu. Ar Arrasas vārdu mūsdienās apzīmē arī poliestera diegus *made in Poland*, kurus gatavo Ķīnā.

**** “Kultūra fonda godalgas” // “Latvju Mēnešraksts”, 1944, nr. 3, 239. lpp. Cenu salīdzinājumam: vieglā automašīna – 4000 RM, L. Liberta glezna bez rāmja – 800 RM, Tukuma muzejs V. Purviša gleznu nopirka par 500 RM – J. Kalnača komentārs



Ģertrūde – Anna Ludiņa, 1943



"Skroderdienas Silmačos" Nacionālajā teātrī, 1935

Lai ligojam, lai svinam!

Velga Kince

(NE)ATMINĒTI NOSLĒPUMI

Sen zināma, izrādē gaidīta dziesmiņa, kam šogad **31. augustā pienākusi 85. gadskārta**. Tās rašanās un tālākā gaita apvīta ar autorības noslēpumiem, bijuši strīdi, neskaidrības ir joprojām.

Vispirms par Rūdolfu Blaumani. Ilgus laikus šī dziesmiņa pašaprotami tikusi saistīta ar viņa vārdu, nepaskatoties lugas tekstā, kur tās, protams, nav. Acīmredzot, likusies un dažām joprojām šķiet Blaumaņa, lai gan jau pasen noskaidrots, ka autors ir Voldemārs Sauleskalns.

Blaumaņa "Skroderdienu" muzikālais līdzautors pirms 119 gadiem ar 14 dziesmām tālajā 1901. gada vasarā kļuš par ģimnāzists Kārlis Aleksandrs Būmanis. Tovasar mūzikas žurnālā "Dziesmu Pūrs" (1901. gada 7. laidieni) publicēta arī abu radīta dziesma vīru korim (!) "Skrodera kumeliņš" ("Jūdzu savu pletizeri"). Savdabīgs un jauks "Skroderdienu" pieteikums!

Lugas pilnīga noniecināšana pēc pirmizrādes 1902. gadā spilgti kontrastē ar pompozo godu 1935. gadā, kad "Skroderdienas" izraudzītas par Nacionālā teātra 5000. izrādi. Būmanis nu ir profesors, Dr. iur., bet joprojām arī komponists "Skroderdienām", kurām papildus dziesmu tekstus "Blaumaņa garā" radījis Vold. Zonbergs (Sauleskalns). Plaši apraksti par mēģinājumiem un svētkiem ir to dienu presē augusta beigās, vēl septembrī. Bet ziņa, ka pusaudžu trijotnei būs jauna Būmaņa dziesma, publicēta "Teātra Vēstnesī" nr. 9 jau gadu iepriekš. Turpat vēstīts, ka "lukai komponēta pilnīgi jauna mūzika no cita komponista". Neapšaubāmi tas ir Jānis Kalniņš, par to vēl turpmāk.

31. augustā teātris greznots lauriem un karogiem. Vispirms Jānis Osis skandē Aspazijas apcerīgo prologu, seko Valsts himna, nolasa klātneesošo Kārļa Ulmaņa un Marģera Skujenieka telegrammas, visi dzied Jāņa Kalniņa (sic!) "Lai ligo lepna dziesma!" ar orķestri. Beidzot sākas "Skroderdienas", paplašinātas ar jaunām Būmaņa dziesmām, dejām, "fona mūziku". Bez zināmajām programmā ir vēl sešas: Rūdis papildus dzied "Cigāra dziesmu" un "Es nezinu, kā tas nākas", Antonija — "Vai tad visu dzīvi sērot"; "Aijā, bērniņ" un "Tava roka rokā man". Un beidzot — "Lai ligojam, lai svinam!".

Pirmo izpildītāju gods Elizai Miežītei, Osvaldam Uršteinam, Rūdfam Baltisvilkam. Dziesma neizdevīgi sadalīta divās daļās, pa vidu plašs etnogrāfisks ligošanas uzvedums. "Garā vienmuļā ligošana, garās dejas un tiem virsū vēl trio dziedāšana," nopūšas kritiķis žurnālā "Daugava". Ievīna gan paslavēta. Tāds ir "Lai ligojam" skatuves gaitu sākums. Vispār pret muzikāli tekstuālajiem jauninājumiem ir diezgan noraidoša attieksme (papildināšana lieka, tas nav Blaumanis u. tml.). Vienīgais attaisnojums — komponists ir Būmanis, tas uzsvērts kritiķās. Režisors — Alfrēds

Amtmanis-Briedītis, diriģents Kārlis Lietiņš. Izrādi spēlēja trīs gadus. Būmanis darbojas pie "Autoru tiesību normu" pārstrādāšanas un komponē "Jautra dzīve Vecaucē", bet nepabeidz — diemžēl iet bojā 1937. gadā autoavārijā.

Paiet 20 gadu, trīsreiz mainījušās varas. Saliekot jaunus akcentus, Amtmanis-Briedītis 1955. gadā izveido "Skroderdienas", kur Antonijai kā mantkārīgai lielsaimniecei nav ne jādzied, ne jāiet ciemos uz pirtiņu (pēc kāda laika tas atļauts). No 1935. gada gabaliem paņemts "Lai ligojam", kas, ielikts istajā vietā un laikā, kļuvis tikpat gaidīts kā krāsns spridzināšana. Un tā uz priekšu līdz mūsdienām! Starp citu, Būmaņa autortiesību mantinieks tad jau mīt ASV un prasa atlīdzību no "Skroderdienu" spēlmaņiem trimdā ("Laiks", 1953, nr. 97).

Kur paliek Kalniņš? Aktieri seniori bijuši pārliecināti stāstītāji, ka viņš ir autors "Lai ligojam", tas esot skanējis 1935. gada iestudējumā un turpmāk. Šī ziņa nepārbaudīta iekļuvusi vairākos respektējamos izdevumos un joprojām bieži tiek uztverta kā pareiza, kaut gan 2010. gadā notiek kļūdas atklāšana un izlabošana ("Kultūras Forums", 2010, 2.—9. jūl.).

Jānis Kalniņš — Nacionālā teātra diriģents un muzikālās daļas vadītājs (1923–1933) — ir diriģējis "Skroderdienu" mūziku ap 60 reizi (1925–1933). Ka viņš pirmais iedomājās par kopēju dziesmu virkni pusaudžiem, ir ļoti ticami. Pat vēl vairāk.

Teātra direktors Arturs Bērziņš "Jaunākajās Ziņās" (1937, nr. 186) vēsta: "Šai lukai jaunu mūziku uzrakstījis kāds no latviešu jaunajiem komponistiem, domājams, muzikālajā izteiksmē vēl bagātāk nekā Būmanis. Bet, kad Nacionālais teātris bija nodomājis "Skroderdienas" (1935. gadā) rādīt jaunajā inscenējumā, tad neviens cits kā šis pats jaunais komponists pārliecināti teica: "Skroderdienām jāiet Būmaņa mūzikā, jo tā kļuvusi klasiska; mans darbs vēl var gaidīt.""

No paša komponista un laikabiedriem zināms, ka viņš nesaņēma teātra izrāžu mūzikas rokrakstus. Ja būtu saglabājis, mēs varētu dzirdēt citādu "Lai ligojam!" (ja vien Zonberga sacerētais teksts abiem komponistiem bijis vienāds). Arī pārējo mūziku, kura nav skanējusi nevienā iestudējumā un ir nezināma. Diemžēl.

Bet realitāte it tāda, ka tas pats Būmaņa "Lai ligojam" dažādos veidos šogad vien jau trīs reizes piedēvēts Kalniņam. Viņam kā humora mīļotājam un dzīves anekdošu stāstītājam tas varētu patikt!

Par to pašu tēmu. Te Jāņa Kalniņa rakstītais vēstulē draugam Alfonam Kalnam 1975. gadā: "Skroderdienas Silmačos" ir ļoti laba viela operai. Vai būtu iespējams dabūt kādu "Silmaču" kopiju?"

Skats laikrakstos

1950–1994

AGRĀKU LAIKU MUZIKOLOGI

Orests Silabriedis

Šis ir otrais nelielais un subjektīvi tvertais acuskats uz to, ko presē rakstījušas iepriekšējo paaudžu personības. Nevienam no vecākiem kolēģiem apzināti nejautāju – ko ņemt un kādos toņos aprakstīt. Teksta autors būs pateicīgs par piezīmēm saistībā ar vērojuma nepilnībām un plikiem maldiem. Cilvēciskā valodā – turpmāki atmiņstāsti tiks augstu novērtēti.

Pagājušajā laidienā šajā periodikas lasītavas rubrikā mums bija: Biruta Dreize, Artūrs Verners, Arvids Darkevics, Silvija Stumbre, Ligita Viduleja, Aija Živitere. Turpmākajos laidienos kolekcijai pievienosies (JVLMA absolvēšanas secībā līdz 1988. gada izlaidumam) Vizbulīte Bērziņa, Margarita Tūna, Elhonons Joffe, Jeļena Voskresenska, Guna Goluba, Tatjana Kuriševa, Inta Lukašinska, Aija Engelmane, Daina Samta, Vita Lindenbergā, Viesturs Vītoliņš, Ilma Grauzdiņa, Laima Mūrniece, Ligita Ašme, Zane Gailīte, Lolita Fūrmane, Baiba Jaunslaviete, Inese Žune. Īsumā – vārdiem un uzvārdiem gribas piejēgt cik necik miesas klāt, kaut kā identificēt uzvārdu un veikumu. Ir daudz interesanta agrāku desmitgadu laikrakstos un žurnālos.

VIJA MUŠKE

1927–1988

Pamatintereses: Jāzeps Vītols, Arvids Jansons, laikmetīgā mūzika

Darbi (latviešu valodā):

- "Jāzeps Vītols. Raksti" (sastādīšana, priekšvārds, komentāri, 1964);
- "Jāzeps Vītols – mūzikas kritiķis" (1974);
- "Dirigents Arvids Jansons" ("Latviešu mūzika", 1966);
- "Atmiņas vijas..." (par Arvidu Jansonu, raksts almanahā "Latviešu mūzika", 1990);
- "Atmiņas vijas..." (par Arvidu Jansonu, rokraksts, skat. rakstu par Arvidu Jansonu žurnāla "Mūzikas Saule" 2014. gada 3. laidienā);
- "Latviešu oratorija" (rokraksts);
- recenzijas, referāti.

Jaunāku paaudžu kolēģu priekšstatu par Viju Muški, iespējams, neglābjami būs ietekmējusi teju vienīgā publiski pieejamā fotogrāfija – mūzikas vēsturniece lielām izbiedētām acīm skatās uz kaut ko, kas it kā atrodas fotogrāfam līdzās.

Tāda bilde ir arī almanahā "Latviešu Mūzika", kur Lija Krasinska raksta atvadvērdus kolēģei un savai kādreizējai studentei, kas ar infarktu pēkšņi mirusi Komponistu savienības jaunrades namā Suhumi: "Vasaras mēnešos Vija nevarēja iztikt bez jūras. Dzīvodama Rīgā, viņa katru dienu brauca uz Jūrmalu peldēties un apgalvoja, ka jūras ūdens atjauno viņu. Lai pagarinātu vasaru, viņa bieži tiecās aizbraukt uz dienvidiem, uz Melno jūru."

Vijas Muškes aiziešanas diena ir 3. oktobris. Dažas dienas pirms tam ar Latvijas PSR Augstākās Padomes prezidija dekrētu noteikts, ka drīkst publiski celt sarkanbaltsarkano karogu. Dažas dienas pēc tam Mežaparkā notiks lielā tautas manifestācija un sāks veidot Tautas fronti. Latvija joprojām ir PSRS sastāvdaļa.

Bet Vijas Muškes mūžs iesākas neatkarīgā Latvijā. Viņa ir saldumfabrikas īpašnieka Vilhelma Ūzes mazmeita un operas solista Jūlijas Muškes meita. 1941. gadā Viju ar ģimeni deportē uz Sibīriju. Tur, Tomskas apgabalā, uz visu atlikušo dzīvi mainās Vijas garīgā struktūra (Lijas Krasinskas diplomātisks apzīmējums). Par spīti tam Vija Muške pēc atgriešanās dzimtenē iestājas Jāzepa Mediņa mūzikas vidusskolā, trīs gadus mācās kordirigēšanu un pēc tam iestājas konservatorijā – mūzikas vēstures nodaļā. 1949. gadā, kad ir otrais represiju vilnis, Viju Muški izslēdz no augstskolas, jo

nepareiza biogrāfija. 1954. gadā viņa vēlreiz iestājas konservatorijā un absolvē to spoži, uzreiz pēc tam dodas uz Maskavu, un 1961. gadā absolvē Maskavas konservatorijas aspirantūru.

Guntars Pupa atvadvērdos laikrakstā "Literatūra un Māksla" 1988. gada 14. oktobrī raksta: "Noslēdzies vēl viens staļinisma sakropļots mūžs. .. Sibīrijā beidza puktēt vectēva V. Ūzes sirds. Sibīrijā izdzīva māsas Intas dzīvība. Sibīrijā bez pēdām, pat bez miršanas gada un vietas pazuda tēvs Jūlijs Muške. Vija Muške ar māti dziedātāju Bertu Ūzi Sibīrijas ziemu tomēr izturēja un, atkusnim iestājoties, atgriezās mājās. Vija bija īsts atkušņa cilvēks. Vitāla, brāzmainu temperamentu apveltīta. Ar ilgi aizturētu sparu viņa laužās cauri Latvijas konservatorijai un Maskavas konservatorijas aspirantūrai, kļūdamā par vienu no spožākajām sešdesmito gadu mūzikas kritiķēm. Viņas raksti un recenzijas apliecina dziļas zināšanas, asu un vērīgu prātu, kvēlu ieinteresētību mūzikas mākslas likteņos. Taču jaunībā gūtie pārdzīvojumi lēni, bet neapturami turpināja ārdīt veselību. Aktīvu radošo darbību nācās pārtraukt."

"Literatūras un Mākslas" 1966. gada 12. marta laidienā Vija Muške izvērsti un jūsmīgi raksta par Arvo Perta Pirmo simfoniju Igaunijas Valsts SO un Nēmes Jervi interpretācijā: "Simfonijas spilgti novatoriskais skaņuraksts, savdabīgais kolorīts, ļoti spraigā attīstības dinamika, autora virtuozā modernās polifonijas tehnikas pārvaldīšana, tās ir kvalitātes, kas saistīja, pat pārsteidza, jau pirmo reizi klausoties šo darbu. A. Perta simfonija nepieder pie skaņdarbiem, kuri tūlīt atklāj visas savas bagātības. Šo rindiņu autorei bija izdevība noklausīties simfoniju mēģinājumā, koncertā un ierakstā, papētīt partitūru, un jāatzīst, ka ar katru reizi tajā atklājās arvien jaunas interesantas detaļas. Autora radošā fantāzija liekas patiesi neizsmeļama, un, skaņdarbam beidzoties, ar izbrīnu jākonstatē, ka tas ildzis tikai kādas 17 minūtes. Komponists īsā laika sprīdī spējis pateikt ļoti daudz, jo Perta muzikālā domāšana ir ārkārtīgi koncentrēta. Simfonijā nav nekā lieka, mūzikas attīstība ļoti loģiska, tematiskais materiāls stingri organizēts. Simfonijas skaņu audums ir viscaur polifons, tajā liela loma ir ne vien balsu –

liniju, bet arī tembru un ritmu kontrapunktiem. Grafiskā liniju skaidriba un faktūras caurspīdīgums ļauj jo spilgtāk iezīmēties atsevišķiem asienu skaņu kompleksiem. Izsmalcināta ir simfonijas skaņukrāsu paleta, tā pārsteidz ar savu koloristisko bagātību un svaigumu, pie tam komponists orķestri izmantojis tikai vienu "eksotisku" instrumentu *High hat*, kas ir tipisks džeza ansambļu sitamo instrumentu grupai (citādi simfonijas mūzikas valodā nav nekādu džeza elementu). .. Stīdzinieki bieži spēlē divisi, un



Vija Muške

vietām komponists katrai pultij pat uzticējis patstāvīgu liniju. Tā, piemēram, ļoti savdabīgu iespaidu atstāj simfonijas pēdējā daļā – fūgā izmantotais divu ritmu kontrapunkts (uz viena toņa), kas dalīts pa atsevišķām pultīm. Simfonijas fināla fūga attīstās sevišķi spraigi, ar nepārtrauktu kāpinājumu, sašņiedzot lielisku kulmināciju. .. Komponista daiļradē tas ir pirmais lielas formas darbs simfoniskajā žanrā, un viņa mūzikas valoda ir mūsdienīga un oriģināla. Šāds skaņdarbs varēja rasties tikai mūsu gadsimta vidū, un tajā nevaram saklausīt neviena 20. gadsimta lielmeistara ietekmi."

Vijas Muškes iespaidu diapazonu un zināšanu vērienu rāda noslēguma rindkopā "Literatūras un Mākslas" 1968. gada 5. maija laidienā, kur Vija Muške visumā sajūsmināti raksta par jaundibinātā Parīzes orķestra (*Orchestre de Paris, né 1967*) trim koncertiem Rīgā, kurus diriģēja Pols Parē (*Paray*) un Šarla Mīnša jaunais asistents

Žans Pjērs Žakijā (*Jacquillat*): "Lai man piedod visi tie sajūsminātie klausītāji, kas aizvadītos koncertus*", uztvēra kā franču simfoniskās mākslas kvintesenci. Dzijle, neaizmirstamie, iespaidi, ko guvu pirms gadiem Maskavā franču Nacionālā radio un televīzijas orķestra vieskoncertos Andrē Kluitensa vadībā, liek man šo recenziju nobeigt nevis ar trim izsaučējiem, bet ar vieglu nopūtu – kas būtu, ja... Pietrūka izcila diriģenta personības, tāda diriģenta, kurš Parīzes orķestra spēlei būtu uzspiedis to vārdos grūti definējamo mākslas vienreizīguma zīmogu, kas spožu sniegumu pārvērš atklāsmē."

Par tābrīža laikmetīgās mākslas un latviskā romantisma attiecībām "Literatūras un Mākslas" 1987. gada 15. maija laidienā vēsta Vijas Muškes atmiņas par Lūciju Garūtu: "[Aspirantūras laikā Ļeņingradā] par manu mīlāko komponistu kļuva Bartoks. Es viņu tā iemīlēju, ka gribēju savā mīlestībā dalīties ar draugiem. Kad vasarās atbraucu mājās, vairākas reizes viesojos viesmīlīgajā Garūtiņas vasarnīcā Vecāķos. Stāstīju viņai, cik bezgala skaista ir Bartoka fūga no Mūzikas stīgām, sitamiem un čelestai. Teicu Garūtiņai, lai viņa šo visskaistāko fūgu ietver savās polifonijas lekcijās. Garūtiņa tikai klusi nosmaidīja par manu dedzību. Nezinu, vai viņa manu vēlējumiem piepildīja, varbūt Rīgā nemaz nebija šī skaņdarba partitūras. Bet par to gan viņa mani paslavēja, ka tik daudz klausos koncertus. Pēdējos gados, kad mūs vairs nesaistīja skolotājas un skolnieces attiecības, mēs ar L. Garūtu kļuvām vēl tuvākas. Šad un tad uzskrēju pie viņas izkratīt sirdi. Viņa bezgala priecājās, kad mani 1968. gadā beidzot uzņēma Komponistu savienībā un pieņēma darbā Zinātņu akadēmijā. Arī manu stāstījumu par modernās mūzikas festivālu "Varšavas rudens", kurp aizbraucu 1968. gada rudenī, L. Garūta klausījās ar lielu interesi, kaut arī modernā mūzika viņai nebija tuva. Viņai vispār nepatika vārds "moderns" attiecībā uz mūziku. Par mūsdienu mūziku mēs dažreiz arī padiskutējām. Te tomēr bija manāms, ka mēs esam dažādu paaudžu cilvēki. Es jau biju kļuvusi par avangarda mūzikas atzinēju, bet L. Garūta centās izprast arī šo manu metamorfozi. Toties vienā ziņā sapratāmiem pilnīgi: abas nemīlējām estrādes mūziku."

Par tīri cilvēciskām Vija Muškes attiecībām ar pasauli vēl te noslēgumā divas rindkopas no preses.

"Literatūras un Mākslas" 1987. gada 27. februāra laidienā Vija Muške recenzē Haralda Medņa 80 gadu jubilejas koncertu Operā: "No apsveikumiem palicis atmiņā divu runātāju teiktais: viens, ka Haralds Mednis esot no tiem reti sastopamiem mūsdienu viriešiem džentlmeņiem; kāds cits sacīja, ka viņa esot tomēr kaut kas no tā ar ragiem, nagiem un asti. To nu es nezinu, jo Haraldu Medni pazīstu jau no 1949. gada Dziesmu

svētkiem. Viņš toreiz bija laikam visjaunākais, vīstāntīgākais, visapburošākais katrā ziņā, no visiem virsdiriģentiem, mēs, toreiz jaunas meitenes, viņu cienījām, mīlējām un apbūrām ar lauku puķēm vairāk nekā citus."

Savukārt "Rīgas Balss" 1977. gada 23. maija laidienā Vija Muške negaidīti mīlīgi noslēdz recenziju ar šādu tekstu: "Uz klausītāju dedzīgajiem aplausiem Pauls Badura-Skoda atbildēja ar divām piedevām: Šopēna "Šūplā dziesmu" un Valsi. Tās izskanēja ļoti jauki."

SOFIJA VĒRIŅA

1929–1994

Pamatintereses: latviešu opera, Nikolajs Alunāns, Gundaris Pone

Darbi (latviešu valodā):

- "Alfrēda Kalniņa balets "Staburadze"" (izglītojoša burtņica, 1958);
- "Nikolajs Alunāns" (1959);
- "Dažādi vokālie žanri" (izglītojoša burtņica, 1959);
- "Uvertūra" (izglītojoša burtņica, 1959);
- "Jānis Zābers" (atmiņu krājums, sakārtotāja kopā ar Kārli Pamši, 1974);
- "Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatorija" (1985);
- "Jāzeps Vītols" (1989);
- "Nikolaja Alunāna raksti" (rokraksts);
- "Latvijas konservatorijas vēsture" (rokraksts);
- "Latviešu oriģinālopera 20.–30. gadi" (rokraksts);
- "1990. gada dziesmusvētki" (rokraksts);
- lielāki raksti par Aleksandru Viļumani senioru, Annu Ludiņu, latviešu operas priekšvēsturi, krievu operu Latvijā, Alfrēda Kalniņa operadailrādi, Arturu Frinbergu, Rihardu Vāgneru, Gundari Poni, dažām parādībām Latvijas mūzikas dzīvē 17.–18. gadsimtā, Baltijas mūzikas kultūru internacionālajiem aspektiem.

Sofiju Vēriņu no visām līdz šim aplūkotojām personībām (skat. arī MS 2020. gada vasaras laidienā) visgrūtāk satvert, sajūst (iespējams, būtu jālasa vēl un vēl), tāpēc vārds Oļģertam Grāvītim, kurš žurnālā "Karogs" 1979. gada 9. burtņīcā raksta:

"Salacgrīvieti Sofiju Vēriņu (toreiz dzimtajā uzvārdā Lūsi) daudzie Jāz. Mediņa mūzikas vidusskolas audzēkņi un pedagogi pirmo reizi sastapa 1950. gada septembrī. Tajās dienās klusajai, bet vērigajai meitenei apritēja divdesmit pirmā gadskārta. Bija pienācis laiks gan radu, gan draugu priekšā aizstāvēt savu sen briedušo pārliecību, ka mūzika ir dzīves lielākais aicinājums... .. Cieša ir topošās speciālistes pārliecība, ka visvairāk darba roku gaida "baltajiem laukumiem" pārpilnā latviešu mūzikas vēsturē. Jēkaba Vītolīna vadībā top diplomdarbs par nepelnīti aizmirsto latviešu diriģentu, mūzikas teorētiķi, kritiķi un komponistu Nikolaju Alunānu. Rūpīgi veiktais jaunās pētnieces darbs kļūst par viņas pirmo grāmatu – tā izdota tieši divdesmit gadus atpakaļ (divus gadus pēc sekmīgi pabeigtās konservatorijas!). Latviešu mūzikas vēstures problēmām Sofija Vēriņa palikusi uzticīga līdz pat šim brīdim. Kopš 1958. gada mēs jubilāri redzam mūsu mūzikas augstskolas pasniedzēju pulkā. Docentei, mākslas zinātni kandidātei Sofijai Vēriņai pieder kapitāls pētījums par latviešu operas mākslas priekšvēsturi,

Rīgas sensenajām operizrāžu tradīcijām (grāmata krievu valodā "Muzikālais teātris Latvijā un latviešu nacionālās operas dzimšana", Ļeņingrada, 1973), vairākas brošūras, plaši apcerējumi veltīti gan latviešu klasiku, gan mūsdienu latviešu autoru operdaiļradei. Laiku pa laikam presē lasām Sofijas Vēriņas lietpratīgās, vienmēr smalkjūtīgās operizrāžu recenzijas, priecājamies par viņas publicistisko degsmi, propagandējot republikas un Vissavienības žurnālos, almanahos, tāpat arī radio un televīzijas raidījumos padomju mūzikas kultūras jaunākos sasniegumus.



Sofija Vēriņa

Taču visvairāk docentes balsi dzird konservatorijas studenti. Viņa vada latviešu mūzikas vēstures speciālo kursu, strādā mūzikas kritikas, lektorprakses, arhīvu prakses un dažādos citos semināros, sagatavo jaunus diplomandus – mūsdienu mūzikas vēsturniekus. Lai ātrāk top mākslas zinātņu doktora disertācija! Lai bagātīgs ir turpmāko rakstu un grāmatu klāsts!"

Žurnāla "Zvaigzne" 1981. gada 24. burtinīcā diriģents Jānis Kaijaks sarunā ar Arnoldu Auziņu paslavē Sofiju Vēriņu: "No mūziķiem prasa profesionālismu. Citādi nemaz nevar būt. Bet to pašu mēs drikstam prasīt arī no kritiķiem. Esmu pateicīgs Vijai Briedei un Sofijai Vēriņai, ka viņas raksta par muzikālajiem teātriem. Pārējie recenzenti ir vai nu tirie mūziķi, vai atkal tādi, kuri pārzina tikai dramatisko mākslu. Apvienot izdodas visai reti."

Dramaturgs Gunārs Priede žurnāla "Karoģis" 1988. gada 4. laidienā: "Ļoti patika

pie Vēriņiem. Aldis [selecionārs Aldonis Vēriņš] un Sofija laikam pieder nedaudzajiem, kas zina, kā jādzīvo. Patika viņu māja, patika viņu bērni, viņu aizrautība ar puķēm, viņu kustīgums un uzņēmība un dēku kāre (brauciens uz Dzegužkalnu, salūtu skatīties!)"

Atvadoties no Sofijas Vēriņas, Komponistu savienības vārdā šāds teksts "Literatūras un Mākslas" 1994. gada 1. jūlija laidienā (Olģerts Grāvītis?): "Ļaunajam liktenim labpaticies atņemt Latvijas muzikālajai sabiedrībai plaši pazīstamu latviešu opermākslas pētnieci tieši Baņutas dienā [15. jūnijā]... Bet Alfrēda Kalniņa "Baņuta" bija pamatu pamats J. Vitola Latvijas Mūzikas akadēmijas docentes mākslas doktores Sofijas Vēriņas zinātniskās darbības dāsnajam mūžam. .. Vienu mācību gadu aizvadījusi par mūzikas literatūras pasniedzēju Alfr. Kalniņa Cēsu mūzikas vidusskolā, Sofija Vēriņa 1958. gada rudenī uzsāka darbu sava diplompētījuma zinātniskā vadītāja [Jēkaba Vītoliņa] toreiz pārzinātajā Latvijas Valsts konservatorijas Mūzikas vēstures katedrā, kur viņa nepārtraukti strādāja līdz pat aiziešanai pensijā 1990. gada pavasarī. Kaut arī lasīto mūzikas vēstures ciklu amplitūda bija samērā plaša, sirdij vistuvākās viņai tomēr bija latviešu kultūras norises. Opera, latviešu balets, izcilākie opermākslinieki, mūsu nacionālās operas žanra izveidošanās ceļi. Par visu to 1970. gadā Ļeņingradas konservatorijā spoži tika aizstāvēta disertācija. Daudzo publikāciju, TV un radio pārraižu klāstā izcēlās arī Sofijas Vēriņas interese par Latvijas konservatorijas vēsturi. No šejienes arī viņas pēdējā grāmata "Jāzeps Vītols". Baltezers gleznajā klusumā, kopā ar bērniem un mīlu mazbērnu pulciņu mūsu sirsnīgā kolēģe vadīja sava atlikušā mūža cēlienu radoši pacilātā, saulainā noskaņojumā. Uz rakstāmgalda atstāti materiāli Latvijas konservatorijas vēsturei, Nikolaja Alunāna muzikāli publicistisko rakstu izlasei..."

Meklēšanas un lasīšanas vaina.

VIJA BRIEDE

1934–1987

Darbi (latviešu valodā):

- "Elfrida Pakule" (1970);
- "Latviešu opera (līdz 1940. gadam)" (1975);
- "Mūža skanīgie reģistri" (par Nikolaju Vanadžiņu, 1977);
- "Jaunās balsis" (apraksti par jaunajiem operas solistiem, 1981);
- "Jānis Dūmiņš" (1983);
- "Ceļš uz operas karaļtroni" (par Aleksandru Daškovu, 1985);
- "Latviešu operteātris" (1987);
- burtiņas par Olģerta Grāvīša un Marģera Zariņa mūziku;
- raksti "Latviešu mūzikā" un presē.

Ir mīts, ka Vija Briede [neilgu brīdi Briede-Bulavinova] raksta sausi un neinteresanti. Tajā pašā laikā – ikreiz, kad nepieciešamas ziņas par to, kas noticis Opernamā, atskan jautājums kolēģim – vai tev Briede

nav kaut kur pie rokas? Ar to jāsaprot Vijas Briedes lieldarbs "Latviešu operteātris", kas nāca klajā neilgi pirms autores aiziešanas, un viņa taču vēl paspēja to ieraudzīt nodrukātu.

Atvadu rindās almanahā "Latviešu mūzika" Olģerts Grāvītis citstarp vēsta, ka darbdienu Vija Briede sākusī ar skrējieniem stadionā, kas blakus dzīvesvietai, un turpinājusi "ar vismaz stundu ilgiem klaviervingrinājumiem".

Interesanti, ka pilnīgi pretēji tam, kāds iespaids par Viju Briedi nez no kurienes ir jaunākas paaudzes profesionāļiem, Grāvītis atvadtekstā saka: "Viņas kritiku labvēlīgo, smalkjūtīgo toni mums vienu otru reizi gribējās daudz asāku, prasīgāku. Viņas runu un rakstu valodu no jūsmas lidojuma vairāk piezemētu. [To saka Olģerts Grāvītis!] Pētnieciski profesionālāku. Kaut pati autore spītīgi turējās pie savas pārliecības: muzikologa darbi domāti plašai interesentu saimei. Ne jau gardēžiem. Un kritiķa aicinājums – stimulēt māksliniekus, nevis ar kategorisko pretenziju maksimālisma "bozi" nosist."

Tikai viena epizode – Vijas Briedes recenzija par Marģera Zariņa "Sapni vasaras nakti" bezmaz paša autora stilā ("Literatūra un Māksla" 1986. gada 12. decembrī).

"...Es esmu vērsis, jā – vērsis savu uzmanību uz līdzīgu sižetu," lasu programmā Marģera Zariņa filozofiskos apsvērumus reizē ar atzišanos, ka Šekspīra "Sapnis vasaras nakti" viņu valdzinājis kopš bērnības: ar savu fantastikas un realitātes, laikmetu un stilu jaukšanas prieku... Šis prieks gan nobaudāms ne katram. Tikai zināšanu un asa prāta īpašnieks tā īsteni spēs aptvert kas, kāpēc un kā ir sajaukts. Lai nu kā, bet tālāk rakstīts, ka savu spēju un talanta robežas Marģeris Zariņš radījis pats savu "Sapni vasaras nakti". Tas, zināms, notiek mūsdienās Latvijas laukos – Reinīdievēnu, Kalndievēnu un Mazdievēnu mājās –, un tajā piedalās gan Rīgas kinovīri, gan lauku ļaudis un viņu apkārtnes nostātos saglabātie dievēni, laumas, spīšanas, kas patiesībā nav nekas cits kā fantastiskos simbolos ietverti darba un dzīves tikumi..."

"Un netikumi," pustumsā sev tuvu pie auss izdzirdu čukstus no aizmugures krēsla puses, kas tikko vēl bija tukšs. "Jā, ticiet man, ja Zariņš būtu man uzrakstījis manis cerēto lomu, izrādei būtu cita jēga un saturs."

"Kādu lomu?" paraugos atpakaļ un tik tikko saskatu izsmējīgu seju iesarkanu matu ērkulī.

"Kādu? Preses dievu. Iznāk, ka lūgā viesiem ir atrasta vieta kino, teātrim, televīzijai un radio, vienīgi preseī nē."

"Ak, jā," nu es atceros tādu kā Preses namā vai kur citur manītu tipu. Jaušu, ka pirmizrāde būs nemierīga, jo neievērotais talants tik lēti nenomierināsies.

"Liniņš Dailē šito gabalu nepaņēma, jūs zināt?"

"Jā, autors to neslēpj. Varbūt arī labāk – var atļauties vairāk mūzikas, orķestri, bale-tu. Atgriešanos Dailē viņš vēl paspēs – pēc Operetes."

"Operete sākuma ar negribēja. Krustojums, mistrojums, farss!"

"Īsti "zariņiska" groteska. Nebija piemērota režisora, bet laimīgi atradās: Romāns Grabovskis dabūja cietu riekstu."

"Viņš to pārkoda, bet aktieri? Ne jau nu visi..."

leskanas orķestris. Jānis Kaijaks ar valdonīgu žestu ritina Zariņa dzīvīgos ritmus, kuros nav grūti pazīt "Litenieti". Tad kolhoza cūkkopes dzied ansambli: "Nav grūt, nav grūt par kinozvaigzni kļūt!"

"Cik grūt! Cik grūt par ķekšu Rīgā būt," dzirdu čukstošus smieklus no aizmugures. "Vecmāmiņu ziņģe un mūsdienu jaunuves? Nu, piedodiet!"

"Visas tur nav jaunas – vecākās varētu arī dziedāt, kad izšķiras tāds jautājums – tagad vai nekad," atbildu, taču jūtu, ka oponents ir sagatavojies un ne bez argumentiem."

Interese par teātri Vijai Briedei – no bērnības. 1984. gada 2. oktobra "Cīņas" laidienā publicēts Vijas Briedes agru dienu atmiņstāsts. Kurš vairs tagad pateiks, vai izteikti kreisā ievirze ir ģimenes tradīcija, pašas pārliecība vai pusiszsāpētu pārdzīvojumu metaforiska slēpšana politiski pareizā maskā.

"Nevajadzīgus pārdzīvojumus izraisīja vectēva māsas uzdāvinātais ziemsvētku dziesmu krājums ar skumji noliektajām eņģeļu un madonnu galvām krāsainajos attēlos. Kur nu vēl garīgās dziesmas, kas, svētdienās, uzgriežot radio, savā žēlīgumā dažkārt izpletās pār visu mūsu nelielo dzīvokli! Zinādama manu jūtīgumu un nemīlēdama "baznīcu gaudas", māmiņa aparātu steigšus apklusināja.

Viņai, mūžam dzīvespriecīgajai, pašas darinātajos tērpos elegantajai un šarman-tajai, pieķeros kā gaismas avotam – ar visu sirdi un dvēseli. Nekad viņa neželējināja, kaut arī bija pārdzīvojusi skarbu bērnību. Tas gluži vienkārši nebija viņas dabā. Caur un cauri citas pasaules cilvēks, viņa ar visu savu būtību dzīvoja Dailes teātrī, kur līdz manai piedzimšanai bija apdāvināta studiste.

Kopš sevi atceros iekļuvi pastāvīgajos skatītājos. Zināms, ka no izrādēm maz ko sapratu, bet elpu allaž aizrāva priekška-ra vēršanās brīdis, kas solīja brīnumu un, fantastiskās gaismās tītu, to parasti arī at-nesa. Un vēl – mūzika. Muzikālās izrādes mums kļuva īsts sajūsmas avots! No ritmiem, pa māju rosoties, dziedājām dziesmas no izrādēm, atdarinot aktieru žestus. Tad allaž bijām pāri ikdienai, kaut atradāmies tajā ar visām tās rūpēm. (Šāds stāvoklis man liekas ideāls joprojām). Un želuma siena atkāpās."

Vijas Briedes pusgadsimta jubilejai par godu Ģirts Dzenītis 1984. gada 5. oktobra



"Rīgas Balss" laidienā zīmē jubilāres por-tretu: "Neesmu pamanījies, ka Vija Briede steigtos pa galvu pa kaklu. Viņai vienmēr iznāk laika parunāties. Tikai nekad uz plā-pāšanas rēķina. Viņa ir viena no tām kri-tiķēm, kura ne tikai spēj daudz ko sniegt rakstveidā, mutvārdos radio un televīzijā, bet arī taktiski ieklausīties, bagātināties sa-skarsmē ar citiem."

Piemīņas rindās nedēļrakstā "Literatūra un Māksla" (1987. gada 24. aprīlī) Arnolds Klotiņš raksta:

"Mūziķu saime ir ļoti sāpīgi skarta, zau-dējumu izjūt arī plašas mūzikas interesentu aprindas. Negaidīti, pusmūžā pēc īsas, grū-tas slimības no dzīves šķirusies Vija Brie-de – pazīstama mūzikas grāmatu, apceru, muzikālu raidījumu autore, redzama latvie-šu operas pētniece, darbīga mūzikas kritiķe un popularizētāja.

Divdesmit piecos gados, kas viņai bija lemti pēc J. Vītola Latvijas Valsts konser-vatorijas absolvēšanas (1962.), padarīts daudz. Jau studiju laikā, strādādama par Latvijas radio mūzikas raidījumu redaktori, kā arī savā diplomdarbā viņa ceļ gaismā nepelnīti piemirstas latviešu opermūzikas lappuses.

Sešdesmitajos gados šis mērķis – atdzi-vināt, atdot sabiedrībai sen neuzvestās Jāņa Mediņa, Jāzepa Mediņa, Jāņa Kalniņa ope-ras kaut daļēji realizējas viņas vadītajā Lat-vijas televīzijas raidījumu ciklā. Tas ir sav-laicīgs, taču nacionālā mākslas mantojuma aktualizēšanai maz labvēlīgā laikā veikts, liela entuziasma diktēts solis – mūsu oper-klasikas daudz pilnīgākas atzišanas aicinā-jums, uz ko mūzikas dzīves prakse, blakus minot, vēl joprojām nav diemžēl pienācīgi atbildējusi.

Pēc tam, jau strādājot par zinātnisko līdzstrādnieci A. Upīša Valodas un litera-tūras institūtā (no 1969. gada līdz mūža beigām). Vija Briede uzraksta grāmatu par latviešu operām un to uzvedumiem līdz 1940. gadam ("Latviešu opera". R., 1975.). .. Ši viņas darbības līnija padziļinās plašā zinātniskā monogrāfijā par opermākslas attīstību Latvijā no 1919. gada līdz mūsu dienām ("Latviešu operatēātis". R., 1987.).

Līdzās tam Vija Briede ar aizrautību portretējusi atsevišķas mūziķu personības, tapušas un izdotas monogrāfijas par Elfrīdu Pakuli, Nikolaju Vanadzīņu, Jāni Dūmiņu, Aleksandru Daškovu, kā arī aprakstu grā-mata par mūsu operkatuves septiņdes-mito gadu debitantiem ("Jaunās balsis". R., 1981.).

Tā, dālot uzmanību starp pagātni un ak-tualitātēm, pakāpeniski aptverts visai plašs mūzikas – un visupirms muzikālā teātra – parādību un problēmu loks. Tas darīts sav-dabīgi, ar personības klātbūtni.

Gan latviešu opermākslas pagātnē, gan tagadnes un nākotnes iespējās Vija Brie-de jūsmīgi saredzēja daudz, daudz vairāk, nekā to redz caurmēra skatījums, un viss viņas rakstītais ir it kā pilns gaidu un cerību uz šo iespēju atklāšanas – uz brīnumu, kas mākslas tapšanas cīņu varētu vērst harmo-nijā un daļūmā. Šī īpašība piesātināja viņas rakstīto ar lielu labvēlīgu ieinteresētību un noteica arī kritiku toni.

Viņa aizstāvēja pārliecību, ka kritikas autoritāte un iedarbīgums pamatojas mākslas tapšanas reālo apstākļu detalizētā paziņā un ievērošanā, Operas un Ope-retes teātra mēģinājumos un izrādēs tika pavadītas neskaitāmas stundas, iegūta reti sastopama erudīcija šo izpildītājmākslas nozaru jautājumos.

Esam zaudējuši vēriņu un ārkārtīgi ražī-gu mūsu muzikālo teātru darbības apcerē-tāju, kuras rakstītais vārds, neraugoties uz zinātniskās un sabiedriskās darbības inten-sitāti, vismaz beidzamajos desmit gados, bija kļuvis par periodiskās preses regulāru, gandrīz ikdienas parādību.

Vija Briede bija sabiedrības cilvēks. Draudzīguma un simpātiju iezīmēta mākslas ļaužu savstarpējā satiksme, grūti-bu un kļūmju atklāta pārrunāšana nepie-spiestības atmosfērā – arī to viņa izjuta kā mākslas dzīves harmoniskas attīstības faktoru. Ar viņu bija viegli runāt, tāpēc muzikālo teātru ļaudis viņai bieži uzticēja savas dzīves un darba atziņas, un apceres par tiem ir faktoloģiski bagātas, saistoši uz-rakstītas. ..

Mums paliek viņas darbīguma, lietprati-bas un labvēlīgās cilvēkattieksmes paraugs, bet šodienas mūzikas dzīvei un vēsturei – uzrakstītais, pateiktais, paveiktais."

Interesanti, kas noticis ar Vijas Briedes dzejoļu krājumu, kas teju bijis gatavs iespē-jama pirmā krājuma veidolā? ●

Mēs te cits citam zaudējam

MŪZIKA UN ŠAHS LATVIJĀ

Dāvis Eņģelis

– Teikšu atklāti, šī saruna mani “uzlādēja”. Paldies!
– Un ko tad vēl vairāk vajag?

noslēdzošā domu apmaiņa Jura Brežģa un
Boļeslava Voļaka sarunā avīzē “Sports”

Spēlē atspoguļojas katra cilvēka raksturs.

Viens ir piesardzīgs, viens ir avantūrists.

Arnis Zandmanis

Latviešu mūzika un šahs, tas ir nopietns pasākums. Sākot ar Melngaili, beidzot ar Andreju Osokinu, kurš Dārziņskolas agrajos gados ilgi nevarēja izšķirties – turpināt šahu vai klavieres. Tas ir mēģinājums emocionālo un intelektuālo kaut kādā veidā savienot kopā.

Andris Vecumnieks

SICĪLIJA–SHĒVENINGENA–RĪGA

Flautists Vilnis Strautiņš ticis līdz Korespondencšaha olimpiādes pusfinālam. Ir 2003. gads. Vilnim melnās figūras, viņa pretinieks ir kāds A. G. Nagaradjane, 37 gadus vecs datorspeciālists no Indijas. Strautiņš izspēlē sicīliešu aizsardzību (to mēdz arī saukt vienkārši par ‘sicīlieti’) un 39 gājienos melnie uzvar. Viļņa Strautiņa veiktā spēles analīze rakstīta tēlaini skaistā, muzikālā valodā: “Negribējās pārbaudīt partnera zināšanas labi izpētītos Paulsena sistēmas variantos un tāpēc izšķiros par modulāciju un improvizāciju Shēveningenas melodijās .. Šāds plāns šad tad tiek spēlēts. Kā kompensāciju par sabojāto bandinieku frizūru melnie iegūst aktīvu spiedienu “b” un “c” līnijās .. Balto galvenie aktieri ir iedzīti aizkulisēs, bet liekas, ka arī melno tornim ir jāatkāpjas. Taču ... **Be3!!!**”

Šaha analīžu valoda ir atsevišķas uzmanības vērta. Izdevumā “Šahs” 1977. gada decembra laidienā reportāža no Mihaila Čigorina memoriālā turnīra: “Tigranam Petrosjanam “bezvējš” tā arī līdz turnīra beigām neļāva kuģot ar pilnām burām .. Sočos Mihails Tāls “pielēja eļļu” diskusiju ugunij.” Bet tālāk seko šaha valodai raksturīgais sintakses destilāts, kuru spējīga ģenerēt arī datorprogramma: “Kļūda .. slikti .. iespējas abpusējas .. labāk .. melnie padēvās.”

Sevišķi skaistu partijas analīzi atceros Boļeslava Voļaka sniegtā. Man bija laimējies aiziet uz Kristapa Pētersona izcilās operas “Mihails un Mihails spēlē šahu” vienu no pēdējām izrādēm. Atceros, ka notirpu līdz kaulam, vērojot un klausoties, ar kādu stāstnieka meistarību Voļaks videoierakstā analizē Tāla–Botviņņika spēli. Boļeslava Voļaka stāstā kā dzīva, uzmirdzējusi parādība bija sajūtama Tāla ģenialitāte. Vēlos domāt, ka Voļaks to padarīja redzamu un taustāmu arī tiem klausītājiem, kas ar šahu ir uz jūs. Mūzikas un scenogrāfijas ieskāvumā man tā bija operas emocionālā kulminācija.

CĒSIS–KOMUNISTISKĀS PARTIJAS BIROJS

Pēc kāda koncerta braucu mājup no Cēsīm busiņā mūziķu sabiedrībā. Aiz manis sēdēja Vilnis Strautiņš. Bikli uzaicināju viņu uz šaha partiju, sniedzot pretī telefonu ar figūrām kaujas gatavībā. Tobrīd

nezināju, ka Strautiņš ir korespondencšaha lielmeistars (latviski arī mēdz teikt – virsmeistars), pasaules kausa finālists, problēmists un viens no izcilākajiem latviešu gambīta speciālistiem.

Gambīta teorijas grāmatās publicētas 47 Strautiņa spēles, un, iespējams, Strautiņš ir vienīgais latviešu mūziķis, kura vārdā nosaukta atklātnes variācija. To sasniedz melnie latviešu gambīta trešajā gājienā, pēc 1. e4 e5 2. Nf3 f5 3. Bc4 spēlējot 3. ... b5!

Strautiņa variācija.

Pirmoreiz pielietojot šo ieroci spēlē, Strautiņš sakāvis kādu dr. A. Gravu 16 gājienos. Toreiz busiņā, lieki teikt, arī es nejaudāju izrādīt kaut cik cieņpilnu pretestību. Ar Vilni Strautiņu pēc tam vairs nesanāca ne uzspēlēt, ne aprunāties. Tāpat pārāk ilgi nevarēju saņemties uzzvanīt trombonistam, starptautiskajam korespondencšaha meistaram Boļeslavam Voļakam, lai parunātu par šaha nozīmību latviešu mūzikas vēsturē. Šie kungi tagad izspēlē partijas citā saulē. Mūzikas akadēmijā vairs nav istabas, kur uz mirkli aizbēgt no ikdienības un padzenāt cigarešu dūmus, kustinot šaha figūras. Kā teiktu komponists Andris Vecumnieks, taujāts par iecienītajām atklātnēm: “*Pervij hod ja igraju e4, potom posmotrim**”.

Bet kādreiz bija tāda istaba, kas, laikam ejot, mainīja atrašanās vietu konservatorijas sienās. Istaba, kur griezās dūmi, kur varēja pakārt cirvi, kur dažbrīd nevarēja saredzēt pretimstāvošo. Klausoties atmiņu stāstos, iztēle uzbur ainu, ka līdzās šaha dēlišiem un pulksteņiem bija sarindoti arī pelnu trauki. Šķiet, ka dzīves laimīgākajos brīžos ap šaha dēli izveidojas aura, kurā zūd robežas starp studentiem un pasniedzējiem, nojūk varas attiecības starp hierarhijām.

Kādā koncertā Boļeslavs Voļaks spēlē trombona solopartiju, orķestri diriģē Leonīds Vīgners. Pirmajā mēģinājumā diriģents ir neiecietīgs pret visiem, kliež gan uz orķestri, gan uz solistu. Pēc mēģinājuma Voļaks un Vīgners uzspēlē dažas šaha partijas. Spēku samēri atklājas nešaubīgi – Voļaks bez piepūles salauž Vīgnera aizsargpozīcijas un nomato karali vienos vārtos. Otrajā mēģinājumā Vīgners paceļ balsi vairs tikai pret orķestri, pat iesaka vairāk klausīties solistu. Tā Boļeslavs Voļaks iemantojis Vīgnera cieņu. Vēl ilgi abi esot bijuši labi draugi.

Piepīpētajā skolotāju istabā kā studenti savulaik ieklida komponists Andris Vecumnieks un ērgelnieks Aivars Kalējs. Iespējams, visstiprākais šahists no istabas pastāvīgajiem viesiem bija polifoniķis Jānis Mediņš, kurš stabili spēlēja 1. sporta klases līmeni. Kad nonāca grūtībās, kļuva arvien sarkanāks kā tomāts, spēlējot nemīlēja runāt. Savukārt Moisejs (Maksis) Goldins vienmēr izteica komentārus. Leonīdam Vīgneram Goldins deva figūras pa sitienam, jo Vīgneram nepatika zaudēt. Viņš bija uzvarētāja tips. Savukārt Jānis Mediņš esot bēdzis no savām lekcijām, lai varētu uzspēlēt. To zinot, viņa studenti nostājušies katrs savā konservatorijas izejas durvju ailē, lai notvertu pasniedzēju un tiktu pie lekcijas.





Andris Vecumnieks un Arnis Zandmanis

Kāpēc Mūzikas akadēmijā pārtrūka aizrautība ar šahu? Aivars Kalējs saka – nomainījās rektori. Kokara laikā vēl gāja jautri. Karlsona laikā spēlēšana aprāvās. Neviena vairs nepīpēja pedagogu istabā, kur varēja atpūsties no padomju dzīvesveida. Arnis Zandmanis saka – ir vajadzīga telpa. Kur tagad senāta zāle, reiz bija pedagogu istaba. Tagad nav iedomājams – paverot durvis, bija jāskatās caur mākonī, visi smēķēja. Andris Vecumnieks saka – vieta, vide, gaisotne nosaka daudz vairāk nekā process. Lai gan te process bija svarīgāks par rezultātu, kas daudziem bija vienaldzīgs.

Vigners atnāk, kādreiz viņš pats spēlē, tad apsēžas, skatās kā citi spēlē, drusciņ aizsnaužas un tad saka – esmu izgulējies, var iet tālāk. Galvenie bija Moisejs Goldins, Jānis Mediņš, pianists Māris Švinka. Arī vācu valodas pedagogs Ruve Šmits, Aleksejs Andaburskis, diriģents Viktors Brežņevs (vēlāk Vidmonts), no pianistiem spēlēja arī Igors Ivanovs. “Vojaks šad tad ienāca, bet es domāju, ka tās viņam likās bērnu spēlītes, viņš bija augstākā līmenī. Viņš nevīpsnāja, bet teica priekšā – vajag droši uzbrukt, ej ar bandiniekiem!” atceras Zandmanis. Arī Vilnis Strautiņš pedagogu istabā parādījis reti.

Tā kā spēlēja tikai un vienīgi “biedri kungi”, netrūka sulīgu un divdomīgu izteicienu, kas pavadīja šaha batālijas un īpašo gaisotni vēl vairāk papildināja. Igora Ivanova divi teicieni bija: *horšo stoit* (“labi stāv”), ja kāda figūra ir pozicionāli nostiprināta, un otrs, kad kaut ko neesi pamanījis: *pozдно vinuto* (“nepaspēji izvilkēt”).

Aizrautīgs šahists bijis arī komponists, kontrabasists Artūrs Grīnups. Aivars Kalējs stāsta: “Ar Grīnupu vienreiz aizrāvāmies, konservatorijas dežurante mūs izmeta ārā, ar pēdējo vilcienu aizbraucām uz Dalbi un ar kafijas palīdzību turpinājām spēlēt viņa dzimtajās mājās visu nakti. No rīta paēdām viņa mātes gatavotās brokastis, un tad ar kuģi uz Zaķusalu. Es beidzot atslēdzos, bet Grīnups joprojām spara pilns priecājās par mūsu likteņupi.”

Dzīdra Strautiņa atceras, ka pēc orķestra vai pūtēju kvinteta koncertiem uz mājām nākušas mūziķu kompānijas, un pēc koncertu vakaros neiztrūkstošs bijis šahs. Pie Strautiņiem ciemojies arī komponists Pēteris Plakidis, bet viņam vairāk patīcis runāties un kaut ko uzspēlēt pie klavierēm.

Dārziņskolā īsu brīdi bija fizikultūras skolotājs Rudzītis. Izrādījās, arī šahists. Un, ja negribēji skriet vai rāpties, viņš šahu uzskatīja par pietiekamu sporta veidu.

Andra Vecumnieka stāsts: “Tur, kur šobrīd ir zinātniski pētnieciskais centrs, atradās partijas birojs. Otrajā, trešajā kursā ar lielu interesi konstatēju, ka aizdomīgi bieži tur nāca un gāja vairāki akadēmijas mācībspēki. Izrādījās, tur notiek šaha batālijas. Vajag vizuālu fantāziju, lai iztētos lielu telpu, lielu četrstūri. Kā padomju laikos – viens galds ir telpas galā, un tad vēl milzīgs galds, kur visi sēž. Lūk, šis galds bija pilns ar personālijām un šaha dēlīšiem no astoņiem ritā līdz velnsvinzin cikiem vakarā.

Tā kā mani trešajā kursā ievēlēja par akadēmijas komjaunatnes sekretāru, man vajadzēja uzmanīt jauniešu morālo stāju. Es uzturējos akadēmijā no deviņiem līdz vienpadsmitiem vakarā, kad visus dzina

prom, un nemelošu, ja divas trešdaļas no šī laika pavadīju tur. Problēma ir tāda, ka ne tikai es, bet arī virkne mācībspēku, kuriem tajā laikā vajadzēja noturēt tā saucamās kontaktstundas. Ļoti bieži tās notika biroja telpā, jo studenti saprata – ja vēlies sastapt savu pedagogu, jādodas uz turieni. Bet – cepuri nost! – bija arī tādi pedagogi, kas godprātīgi savu stundu grafiku ievēroja.

Kad pirmo reizi iegāju tajā telpā un jautāju, kas te notiek, mans harmonijas profesors Moisejs Goldins teica – ziniet, biedri Vecumniek, mēs te cits citam zaudējam.

Tur valdīja azarts un atbrīvotības sajūta. Paradoksālā kārtā tā bija viena no vietām (un vienlaikus partijas birojs), kur katrs varēja skaidri un godīgi pateikt, ko viņš domā. Kā Šostakovičs teica – es eju uz futbola stadionu, tur varu visus nolaist un pateikt, ko domāju, jo tā ir vienīgā vieta, kur mani nenoklausās. Neteikšu, ka akadēmijā kāds kaut ko noklausījās, bet katrā ziņā tajā telpā bija ļoti atbrīvota gaisotne. Viens no kaislīgākajiem šahistiem bija Jevgeņijs Popovs, viņš pasniedza fakultatīvo klarneti, mūzikas skolotājiem tas bija obligātais instruments. Līdz ar to viņš tur uzturējās visu laiku, jo bija pilnīgi skaidrs, ka **nevienu** šī fakultatīvā lieta neinteresē.”

TAŠKENTA-RĪGA

1909. gadā *Wiener Schachzeitung* raksta par turnīru Taškentas šaha klubā, kur pirmo vietu izcīnījis Emīlis Melngailis, uzvarot visās 26 spēlēs. No mūzikas profesionāļiem Melngailis ir stabila pirmā figūra latviešu šahā, pirmās jeb A kategorijas spēlētājs. Latvijas šaha enciklopēdijā par aizrautīgu spēlētāju atzīts arī komponists Jēkabs Poruks.

Viena no Melngaiļa virsotnēm – neizšķirts pret latviešu meistaru, vienu no sava laika labākajiem latviešu šahistiem Frici Apšenieku 1932. gadā Rīgas turnīrā. 15. gājienā Melngailis nepieņem Apšenieka laidņa upuri, atdod bandinieku un vidusspēlē saglabā noslēgtu centra pozīciju, kas dod iespēju pretuzbrukuma manevriem. Tīmekli rodams vairākas Melngaiļa spēles no šaha olimpiādes Buenosairesā 1939. gadā, bet tāpat atrodami bridinājumi, ka dažas partijas no Ķemeru turnīra kļūdaini piedēvētas Emīlim, kaut tās spēlēja komponista dēls Tenis Melngailis, kurš nešaubīgi un rezultatīvi piedalījās Buenosairesas olimpiādē, vēlāk par pieredzētu uzrakstīja skaistu sleju avīzē “Brīvā Zeme”.

Drošticams Emīļa spēļu saraksts apkopots vietnē *chessgames.com*. Kāds šaha entuziasts tīmeklī atsaucas uz Andra Frides grāmatu “No izcilības līdz gulagam”, tā veltīta nepelnīti piemirstam latviešu šahistam Vladimīram Petrovam (Ķemeru turnīrā 1937. gadā Petrovs izcīnīja dalītu pirmo vietu un bija priekšā Keresam, Aļehinam, Bogolubovam, Fainsam). “Šie latviešu pirmās kategorijas šahisti nebija nekāds joks, ka es saku. Visai sāļts kontingents Rīgā uz simultānspēli sagaidīja Aleksandru Aļehinu. Ceturtā pasaules čempiona rezultāts bija +9–15=16. Pēc tam Aļehins esot teicis – šī ir pirmā simultānspēle, kurā esmu ieguvis mazāk par pusi no iespējamajiem punktiem. Rīgas spēlētāji pelnījuši atzinību.”



Emīlis Melngailis spēlē šahu ar dēlu Teni Melngaili (iz avīzes “Atpūta”, 1930)



Boleslavs Voljaks un Vilnis Strautiņš

EITERPE-KAĪSA

Avīzes "Sports" 1996. gada 30. aprīļa laidienā lasāms virsraksts "Vai Latvija iekļūs Eiropas elitē?...". "Jau ziņojām, ka mūsu korespondencšahistu sešnieks pirms termiņa nodrošinājis vietu olimpiskajā finālturnīrā. ... Četrās partijās trīs uzvaras izcīnījis Boleslavs Voljaks."

Saglabāties arī šāds dokuments: "Finālā piedalīsies 3 uzvarētāji .. Apsveicam ar uzvaru! Viņiem un B. Voljakam 11.5 punktu. ... Diemžēl finālā spēlēs tikai Krievijas pilsoņi sakarā ar ļoti dārgajām pasta pakalpojumu izmaksām."

Voljaks vēlāk par šo notikumu stāsta: "Pirms vairākiem gadiem tika izsludināta Krievijas kausa izcīņa vairākos posmos, kas noslēgtos 1995. gadā par godu uzvarai pār vācu fašistiem. ... Otrajā posmā man bija 11.5 punkti no 12, līdz ar to vieta finālā. Bet – saņemtu siltu atvairošanās vēstulīti, ka finālā varēšot spēlēt tikai Krievijas pilsoņi... Un es jau viena turnīriņa dēļ neiešu pilsonību mainīt."

Starptautiskais meistars korespondencšahā Jānis Vitomskis raksta avīzē "Sports": "Latvijas sporta sabiedrība jau pieradusi pie korespondencšahistu aktīvās piedalīšanās visdažādāko līmeņu starptautiskajās sacensībās. ... Pēc gadu ilgām cīņām Latvijas komandas kontā seši punkti no 12. Uz ierasto panākumu fona – gaužām pieticīgi .. Pagaidām salīdzinoši veiksmīgākais ir meistarkandidāts Boleslavs Voljaks. ... Partijā izspēlēts tik populārais Sicīliešu aizsardzības drakona variants. ... Voljaku pazīstam kā uzticīgu drakona piekritēju, tāpēc nav brīnums, ka, sastapies ar jauninājumu, viņš neapmuls, melno atbildes reakcija ir loģiska un atbilstoša varianta prasībām."

Boleslavs Voljaks strādā operas orķestrī. Līdz trombonu iestājam "Piķa dāmā" jāgaida pietiekami ilgi, lai aizskatuvē varētu uzspēlēt šahu. Rit spēle, bet tad no orķestra bedres atskan vētras skaits – bez tromboniem, kas aizkavējušies šaha partijā.

Laikrakstā "Šahs" 1977. gadā L. Sedvalds raksta: "Mūziķu aizstāve Eiterpe un šaha dieviete Kaīsa acīm redzami strīdas... Pirms gadiem sešiem šaha klubā Rīgā parādījās slaidis tumšmatis puisis un lūdza viņu ieskaitīt III klases turnīrā. Viegļums, ar kādu viņš pieveica savus pretiniekus, drīz pārliecināja, ka III klase ne tik daudz izsaka viņa spēles stiprumu, cik liecina par nenokārtotām "attiecībām" ar klasifikācijas komisiju. Un tiešām pēc diviem mēnešiem Boleslavs Voljaks (tā sauca šo puisi) jau bija izpildījis I klases normu. Meistarkandidāta nosaukumu gan izdodas noformēt pēc pāris gadiem, taču B. Voljaks ar savu spēles temperamentu, nerimtīgu tieksmi pēc iniciatīvas, skaistiem taktiskiem risinājumiem un labu ātrspēles prasmi jau ir piesaistījis uzmanību. ... Pagājušā gada decembrī jaunais mūziķis sniedza solokonzertu Filharmonijas kameramūzikas zālē kopā ar savu kolēģi Vilni Strautiņu. ... Šajā sakarā draugi jokoja, ka Filharmonija aizmirsusi iespiest afišās, ka šim koncertam būs 3. daļa, kurā abi solisti sniegs simultānspēles seansu klausītājiem. ... Šī daudzpusīgā mūziķa darbība šķiet ir tas iemesls, kāpēc meistarkandidāts B. Voljaks pēdējos gados daudz retāk piedalās šaha turnīros. Taču gan mēģinājumu starpbrīžos, gan tad, kad jāaizstāv komandas intereses, viņu var redzēt pie 64 lauciņu galdiņa. ... dzirdu Kaīsas pārmetumu sarunu biedrei: "Tu man atņēmi lielmeistaru!" Šo rakstu

rakstu "Divu mūžu kalps" Sedvalds noslēdz ar vārdiem: "Ja jūs redzat pie šaha galdiņa Boleslavu Voljaku, pavērojiet viņa spēli. Viņa aizrautība un temperaments, stratēģijas loģika un taktiskā asprātība sniegs jums gandarījumu tāpat kā lieliski izpildīts skaņdarbs."

OPERA-ŠIROVA GALDIŅŠ

Ir saulains rīts. Operas parkā sēžu uz soliņa ar pianistu Arni Zandmani. Runājam par šahu, un sarunas beigās pierunāju uz vienu partiju. Atklātnē izspēlēju sicīlieti, Svešņikova variāciju. Vidusspēlē Zandmanis pamazām uzlabo savu pozīciju, aktivizējot balto dāmu karaļa flangā un neklūdīgi manevrējot. Melno karalim piezogas arī tornis, un uzbrukuma karstumā es aizmirstu, ka viena no manām figūrām piesieta karalim. Cieņpilni padodos.

"Biju tikko sācis strādāt, Imants Kokars nebija vēl rektors. Gido spēlēja šahu. Imants nespēlēja. Ar Gido mēs bieži spēlējām. Kārtējo reizi ir brīvs britiņš, un es saku – iesim uzspēlēt šahu! Viņš saka – es neesmu Gido. Toreiz es vēl nevarēju viņus atšķirt."

Ar Pēteri Plakidi mums bija turnīrs. Liekas, mācījāties Dārziņos. Vasarā bija šaha mačs. Bet viņš spēlēja un kaut kur aizpeldēja. Viņam jāizdara gājiens, un es skatos – vai viņš domā par gājienu, nē, viņš ir kaut kur citur. Mēs bijām tuvi draugi, viņš vasarā dzīvoja Ikšķilē, tad vai nu es pie viņa aizbraucu, vai viņš pie manis uz Pūmuriem. Lai būtu ko darīt.

Ar Māri Villerušu daudz spēlējām, viņš arī labi spēlēja. Tad konservatorijā bija Tāla simultānspēle. Pirms tam Villerušs man saka – nu kad tik es neizspēlētu kādu muļķīgu gājienu, tas jau skaidrs, ka



Pirmie no kreisās: Boleslavs Voljaks un Māris Villerušs simultānspēlē pret Mihailu Tālu

zaudēšu. Es saku – bet nu paklausies, tu spēlē šahu, lai tas Tāls uzspēlē čellu tā kā tu spēlē, ko tu uztraucies, tu tak neesi savā specialitātē. Jā, viņš saka, bet Tāls jau neliens čella spēlē sacensties ar mani. Bet es pie viņa lienu.

Bija Latvijas čempionāts komandu sacensībās. Aleksejs Andaburskis, laikam meistarkandidāts, bija komandas kapteinis, viņš man saka – nāc pie ceturtā galdiņa, saku – es taču zaudēšu. Viņš saka – bet tik un tā, ja nebūs neviens, būs nulle. Tagad vismaz cilvēks būs. Tā es pie tā ceturtā galdiņa sēdēju. Spēlējām pret bērnu sporta skolu. Tie taču būtībā ir profesionāļi, tāpat kā mūzikā bērni no Dārziņskolas. Tie ir labākie. Pie pirmā galdiņa toreiz bija Jānis Mediņš. Pretī viņam paredzēts kāds knariņš. Un viņš neatnāk laikā. Pulkstenis tiek iedarbināts, paiet pusstunda, nav. Ja neatnāk, tad ieskaita zaudētu. Pēdējā mirklī atskrien, varbūt gadi desmit, mēs visi berzējam rokas, jau tā viņam laiks palicis ap 10 minūtēm uz partiju. Mūsu Mediņš preti, punkts būs rokā. Un viņš – kā jau bērns – džin, džin un vinnē to partiju. Mediņš šokā. Izrādījās, ka tas bija ne vairāk ne mazāk pats Aleksejs Širovs, kuru tolaik neviens nezināja. Pasaules rangā savulaik otrais. Toreiz partijā ar Mediņu viņam bija 10 gadi, bet vienalga tas bija iespaidīgi. Mediņš gandrīz vai nokaunējās, ka zaudēja, bet tas bija zaudēts



Vilnis Strautiņš



Boļeslavs Voļaks



Vilņa Strautiņa medaļa. Starptautiskais korespondencšaha lielmeistars



Boļeslava Voļaka medaļa. Starptautiskais korespondencšaha meistars

vienam no pasaules spēcīgākajiem šahistiem. Pēc tam varēja ar to lepoties.”

Nāk prātā lielmeistara Aleksandra Griščuka etīde: reiz viņš atradies spēles galotnē ar lielu neizšķirta varbūtību. Par katru gājienu spēlētājs iegūst 30 sekunžu kompensāciju. Griščukam uz pulksteņa atlikušas 3 minūtes, bet viņš spriež, ka spēlē ar zemāka reitinga pretinieku viņa pozīcija nav sevišķi riskanta, un nolemj, ka labprāt uzsmēķētu. Viņš ātri izdara vēl divus gājienu, uz pulksteņa sakrājas 4 minūtes, un viņš iziet uzpīpēt. Griščuka pretinieku šāds gājiens nošokē, un viņš ar krietni lielāku laika rezervi pāris gājienos iespēļas daudz sliktākā pozīcijā. Beigās Griščuks šo partiju uzvarēja.”

BERLĪNE–LATVIJA

1974. gadā Berlīnē izdotā grāmata *Schönheit der Kombination* (“Kombināciju skaistums”) ir tikai viens no vairākiem avotiem, kur citēta [Herberta] Driksnas–Strautiņa 1968. gada spēle, kurā melnie panāk matu trīs gājienos ar skaistu dāmas upuri. Vilnis Strautiņš esot sevišķi lepojis ar šo publikāciju. Kombinācijas atrisinājums Strautiņa krāšņajam finālam komentēts šādi: “Spēle augstajā stilā! Vispirms tornis d2 tiek novirzīts ar brīnišķīgu dāmas upuri, tad d4 zirgs (“miera traucētājs”), pienākuma vadīts, pavirzās nostāk: 1. ...

Dc2+!! 2. T:c2 Zb3+!! Baltie padevās, jo visi varianti ved pie mata. Gluži kā Morfija** laikos!”

Juris Brežģis avīzē “Sports” intervē Boļeslavu Voļaku. “Es jūs pirmoreiz redzēju, kad kopā ar Vilni Strautiņu spēlējāt koncertā. Viņš svilpoja savu flautu, jūs stumdījāt spožu bazūni. .. Šahs un mūzika. Cik atšķirīgas jomas! Kā atrodāt tur kaut ko kopīgu? – Tur nekā mehāniski kopīga nav. Ja nu vienīgi tas, ka es, tāpat kā Tāls, uzskatu, ka šahs pirmām kārtām ir māksla un tikai pēc tam sports vai zinātne. Viena kaut kas cits. Labi padarīta darba gandarījums. Man tas ir vienlīdz spēcīgs tad, kad izdelves ar īstu izjūtu nospēlēt Šūberta *Ave Maria* vai arī vinnēt skaistu šaha partiju. Cilvēkam vajadzīgs spēcīgs gars. Kamēr tāds ir, tikmēr tu esi. Tas ir personības pamatojums.”

Raksta autors pateicas Laumai Visendorfai, Dzidrai Strautiņai, Andrim Vecumniekam, Arnim Zandmanim un Aivaram Kalējam par palīdzību raksta tapšanā

* Pirmajā gājienā es spēlēju e4, tad jau redzēs, ko tālāk.

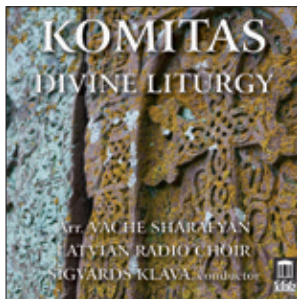
** Pols Morfijs (1837–1884) bija savā laikā nepārspēts šahists, neoficiālais otrais pasaules čempions, brīnumbērns, kurš saberza pelnos spēcīgākos spēles meistarus un beidza šahista karjeru 22 gadu vecumā; modernā šaha priekšvēstnesis, uzbrūkoša un romantiska stila spēlētājs



SAINT-SAËNS: ORGAN SYMPHONY & POULENC: ORGAN CONCERTO
IVETA APKALNA (ĒRĢELES),
BAVĀRIJAS RADIO
SIMFONISKAIS ORKESTRIS UN
DIRIGENTS MARISS JANSONS
BR KLASSIK



TAVENER: THE PROTECTING VEIL
METJŪ BĀRLIJS (ČELLS) UN
VALSTS KAMERORKESTRIS
SINFONIETTA RĪGA DŽONA
TAVENERA UN PANDITA
SULTANA HĀNA MŪZIKĀ
SIGNUM



KOMITAS: DIVINE LITURGY
ARMENS BADALJANS
(TENORS), HOVANNESS
NERESJANS (BASS), LATVIJAS
RADIO KORIS UN SIGVARDS
KLAVA AR KOMITASA
"DIEVĪŠO LITURĢIJU"
DELOS



BALTIKUM
SWR VOKALENSEMBLE UN
DIRIGENTS MARKUSS KRĪDS
IGAUNIJAS, LATVIJAS UN
LIETUVAS KOMPOSITISTU
MŪZIKĀ
SWR MUSIC

Izdots viens no beidzamajiem lielā latviešu diriģenta Marisa Jansona koncertiem ar viņa vadīto lielisko Bavārijas Radio orķestri tā apgādā, kā tas mūsu dienās bieži izplatīts. Svarīgi, ka šajā mākslas notikumā piedalījās divi latvieši – bez maestro arī ērģelniece Iveta Apkalna. Bavārieši muzicē īsteni amerikāniskā ritmiskā precizitātē, kas lieliski atbilst šo skaņdarbu būtībai. Kā parasti M. Jansona lasījums pārliecina ar sevišķi skaidru, loģisku formas izjūtu. K. Sensāns savu labāko Trešo simfoniju nosaucis par "Ērģeļu simfoniju", kas nedaudz mulsina konfrontācijā ar pašu mūziku. Ērģeļiem te nav koncertējošas funkcijas un to loma ir tīri koloristiska, vairāk izpaužoties tieši finālā, kur pārsteidz, piem., ērģeļu un klavieru dueta tembrālais apvienojums. Nesaprotami, kāpēc Sensāns, kuru līdzās Frankam uzskatīja par sava laika dižāko franču ērģelnieku, savu instrumentu traktējis tik pieticīgi. (Atgādināšu, kad Parīzes Sv. Madlēnas baznīcā uzstādīja jaunās lieliskās *Cavaille-Coll* ērģeles, titulārērģelnieks nospēlēja iesvētēs dievkalpojumu, sniedza koncertu un... iesniedza atļaušumu, jo kāds labvēlīgs testamentā viņam novēlēja iespaidīgu naudas summu, lai viņš varētu pievērsties tieši kompozīcijai.) Ērģeļu partija simfonijā ir tāda, kurai nebūt nav nepieciešama I. Apkalnas sevišķā virtuozitāte. K. Sensāna mūzikai piemīt tam laikam neraksturīgs racionalisms, īsteni klasicistiska formas skaidrība, ko mūziķi teicami atklāja, necensoties, piem., piešķirt kādu romantisku jutekliskumu. Patiesu baudu sagādāja lieliskais ansamblis, ritmiskā precizitāte, kā arī neaizmirstami izteiksmīgas solofrāzes, piem., obojai. Mūsu ērģelniece savas lielās iespējas spilgti apliecināja F. Puleņa Koncertā (1938). No šī darba laikā, kad padomijā eksistēja specfondi, kas bija pieejami vienīgi vienīgās partija izredzētajiem, idejas savai mūzikai smēlās nomenklatūras darbinieks Marģeris Zariņš. Koncerta plašajā diskogrāfijā šī interpretācija nenoliedzami pieder pie visspilgtākajām, izceļoties ne tikai ar virtuozitāti, bet arī īstenu aizrautību, ko M. Jansona dzelzainais intelekts noturēja īsteni elegantā franču stilā. Mūziķiem izdevās nepārtrauktā dramaturģiskā virzībā apvienot visus septiņus mūzikas posmus. Līdz pilnīgai laimei vēl trūka informācijas par ērģeļu firmu un specifiku, bet, acīmredzot, BR tā ir pirmā saskarsme ar ērģeļiem.

Ideja **Atskaņojums** **Baudījums**

Angļu firmas *Signum Records* apgādā iznācis britu čellista Metju Bārlija albums. "MS" slejās to novedusi mūsu *Sinfonietta Rīga* piedalīšanās, ko šoreiz, apvienojot ar čella solo, vadīja M. Bārlijs. Programma izveidota visai oriģināli – starp skaņdarbiem ir poētiski atbilstoši dzejas lasījumi, ko ieskaņojuši aktieri. Centrā ir viens no Tavenera dižākajiem instrumentālajiem opusiem. Šis visplašākais komponista instrumentālais darbs tapis pēc konvertēšanās... pareiztībā (brits un metodists!). Kaut arī te sakrālais saturs izpaužas vienīgi daļu nosaukumos, tas nepārprotami saistīts ar pareizticīgo teoloģiju un liturģiku. Stilistiskā piederība – minimālisms, kas Taveneru tuvina tādiem korifejiem kā Perts, Gureckis, Vasks. Tātad – ļoti plaša meditācija (ne bez Mesiāna netiešās ietekmes) – 46 minūtes ar absolūti dominējošiem lēniem tempiem, minora skaņkārtu. Te M. Bārlijs demonstrē tiešām perfektu locīņa tehniku, toņa izteiksmīgumu. Stilistiski līdzīga, bet daudz mazāka apjoma ir čellista aranžētā "Māte un bērns". Bet visu programmu noslēdz Pandita Sultana Hāna skaņdarbs "Šķiršanās un gaidīšanas dziesma", kas visai loģiski turpina Tavenera mūzikas ievirzi, bet ar austrumnieciskiem indiešu vaibstiem. Pretstatā iepriekšējām kompozīcijām te stīgu orķestra vieta ir tikai (>11 minūtēm) skanoša viena skaņa, par laimi ar dinamiskām gradācijām. Svaigumu šajā mūzikā ienes tablas skanējums ar ļoti bagātīgu ritmiku. Šo darbu klausoties, var iegrimt pašapcerē vai neizturīgākie... pasnaut.

Ar "Sargājošo plivuru" pirmoreiz iepazīnos 90. gadu sākumā, un tas mani dziļi fascinēja. Šoreiz valdzinājums bija mazāks, jo M. Bārlijs, neraugoties uz daudzu izcilu kolēģu neveiksmēm, vienlaicīgi spēlējot solo un vadot orķestri (visai nesen to konstatēju ar *Sinfonietta Rīga* un britu vijolnieku), pārvērtējis savas spējas – tas nav Vivaldi! Apvienot neiespējami, it īpaši epizodēs, kur čells muzicē kopā ar orķestri. Tur mūsu visu orķestrantu Ahilleja papēdis – ritmika – būtiski cieta, tāpēc manā uztverē ideāla statusu joprojām saglabā pirmatskaņotāji Stīvens Iserliss un maestro Roždestvenskis. Arī dramaturģiskā attīstība tur viengabalaināka, nesadrumstalojoties epizodēs. Anotācijas redaktoram gan būtu jāstrādā rūpīgāk – plašs teksta apjoms atkārtojas divas reizes. Arī angļiski atdalītas rindkopas palīdz uztvert tekstu un pamanīt šādas kļūmes.

Ideja **Atskaņojums** **Baudījums**

Maestro Kļava un viņa Latvijas Radio koris vēl vairāk paplašinājuši atskaņojamās mūzikas stilistisko diapazonu. Pēc ilgstošas darbības pareizticīgo sakrālajā mūzikā koris šoreiz pievērsies armēņu liturģijai. Izpētot anotācijā pievienoto tekstu tulkojumus, var konstatēt, ka te ir tiešas paralēles ar katoļu un pareizticīgo liturģiju, bet, protams, arī atšķirības. Tāpat kā citiem, arī recenzentam šī ir pirmā sastapšanās tik plašā apjomā ar Komitasa mūziku. S. c., apgādā *Delos* izdotajā albuma anotācija izveidota visai neprofesionāli, piem., komponista nāves gads nav pieminēts, bet dzimšanas gads drudzaini jāmeklē tekstā, tāpat nav norādīts darba tapšanas iemesls, nedz arī informācija par melodiskiem avotiem. Tas tomēr nav visiem zināmais, piem., J. S. Bahs, un informāciju pat timeklī atrast ļoti grūti.

Sakrālajā mūzikā kopš Bēthovena "Svinīgās mesas" laika ir sastopamas divas ievirzes: strikti funkcionāla liturģiskā tiešai izmantošanai dievkalpojumā un koncertatskaņošanai. Anotācijā norādīts, ka te iespējamas abas versijas. Ja arī neorientējos armēņu baznīcas liturģikā, tomēr droši varu apgalvot, ka koncerta variants diez vai iespējams kaut vai grandiozā apjoma dēļ (80 minūtes, pie tam ar isinājumiem). Lai neapvainojas armēņu draugi, bet šai mūzikai ir vienīgi nacionāla nozīme, līdzīgi kā, piem., mūsu operai "Baņuta". Uzmanīgi sekojot teksta parindeņiem un skatoties treku numerācijā, nācās konstatēt, ka mūzikā maz kontrastu un tā l. tomēr ir abstrakta. Tas, protams, sakņojas partitūrā, bet bez vainas nav arī abi armēņu solisti (no kuriem viens ir arī priesteris) – viņu dinamiskā paleta atbilst liturģiskajai praksei, bet ne koncertatskaņojumam. Nav zināms, vai melodijas ir no Komitasa vai arī agrāko laikmetu apdares. Harmoniskā valoda gan nerada asociācijas ar 1915. gadu. Vietām saklausāmas austrumnieciskas intonācijas, piem., palielinātā intervāli.

Kā vienmēr, Latvijas Radio koris izceļas ar sevišķi augstu profesionālismu, piem., lielas tercas vienmēr ir ļoti precīzi intonētas. Vai nu pārlika bijība pret Komitasa partitūru vai arī S. Kļavas šoreiz pasīvāks traktējums – trūcīgas dinamiskās nianšes, trūkst kulmināciju, tomēr kompozīciju no klausīties no sākuma līdz beigām prasīja krietnu piepūli. S. c., armēņu valodā kora dīkcija laba. Savukārt (skat. P. Čaikovska mūzikas recenziju) arī te Rīgas Sv. Jāņa baznīcas akustika nešķiet stilistiski atbilstoša.

Ideja **Atskaņojums** **Baudījums**

Visai oriģināla ir Dienvidrietumu (Štutgartes) Radio vokālā ansamblja (kaut arī tajā dzied ap 20 vokālistu) programma Markusa Krida vadībā – triju Baltijas valstu septiņu komponistu mūzika. Izvēlē, acīmredzot, piedalījies kāds latviešu influencers (lobists), jo mums ir trīs kompozīcijas. Vienmēr var apšaubīt skaņražu un darbu izvēli, bet šoreiz programmā īpaši jāuzteic tās dramaturģiskā loģika, ko, protams, var konstatēt tikai, klausoties no sākuma līdz galam. Dažādu paaudžu, dažādu stilu mūzika.

Štutgartes koris pieder Eiropas radiokoru elitei, un tā meistarība ir apbrīnojama visos tehnikas aspektos, tā ka ne tikai mēs esam spīdekļi. Vācu kolektīva interešu lokā g. k. 20.–21. gs. mūzika, tāpēc šādā programmā dziedātāji un diriģents jūtas kā zivs ūdenī, arī dīkcija svešvalodās visai skaidra. Programmu ievada M. Einfeldes "Cikls ar Fricā Bārdas dzeju". Manuprāt, šajā poētiskajā mūzikā varētu mazliet vairāk vēlēties izteiksmīgāku un niansētāku piano dinamiku. Lietuviešu komponista Rīta Mažūla "Kanonis" šajā programmā ienesa fakturālu kontrastu – imitāciju kontrapunktu, no kura mūsu (un ne tikai) skaņraži bēg kā velns no krusta. P. Vaska dramatiskā balāde "Litene" izskanēja, iespējams, pārāk objektīvi, jo esam pieraduši pie emocionālāka traktējuma. Veljo Tormiss pārstāvēts nevis ar viņam raksturīgām folklorā bāzētām kompozīcijām, bet ar oriģinālāku, kas, manuprāt, nepieder pie paliekošākām, oriģinālām vērtībām. Visa albuma mākslinieciskajai domāšanai.

Kaut arī stilistiski ļoti atšķirīga no pārējiem skaņdarbiem, lietuvietes Justes Janulites *Plonge* kopumā ir primitīva sonorika elektroniski deformēta čella pavadijuma, kur 10½ minūtēs it nekas nenotiek – kā lai neaizmieg? Arī cits igauņu Arvo Perts pārstāvēts ar viņam neraksturīgu romantisku "Un es dzirdēju balsi", kas kontekstā izskan kā piederība. Protams, šī programma paplašinās vācu klausītāju priekšstatus par ES austrumvalstu mūziku. Galvenais, MŪSĒJIE UZVARĒJA – gan kvantitatīvi, gan mākslinieciski, iespējams, pašiem mūziķiem par pārsteigumu.

Ideja **Atskaņojums** – **Baudījums**

Iveta Apkalna, Mariss Jansons un Bavārijas Radio SO veikuši izcilu ierakstu, kas (ko tur slēpt) mani aizkustināja līdz visiem iespējamajiem dziļumiem. Sensāns Trešā simfonija nūdien apliecina paša autora teikto, ka šajā opusā viņš atdevis visu, ko varējis atdot, un nešauboties varu teikt, ka tieši tāpat šajā ierakstā rīkojušies arī mūziķi. Vienmēr esmu fanojis par to, kā Mariss Jansons prata strādāt ar orķestra skaņu, meklējot un piedāvājot tādas nianšes, kādas nekur citur līdz šim neesmu dzirdējis, turklāt Ivetas Apkalnas ērģeļu pieskāriens – te svinīgi dārdošs, te samta rokām maigs – saliek visus vajadzīgos akcentus vienā veselumā. Savukārt Pulenka koncerta lasījums, šķiet, atceļoja no citas pasaules. Atmetot uzvaru no barokālas spozmes un dramatiska sprieguma brīžiem, panākt dziļi intīma un rezignēta saruna starp visiem iesaistītajiem, kas ir tvarta lielākā veiksmē. Pēcāk kavējos pārdomās, kādēļ šo divu francūžu simfoniskie veikumi nav īpaši ierēdzēti Latvijas koncertdzīvē, lai gan jāatzīst, ka ne visi pašmāju orķestri un diriģenti spēj pieklājīgi tikt galā ar šīs kultūras iedzīvināšanu. Kamēr tā, tikmēr – bezgala priecājos par šādiem ierakstiem.

Ideja 🌟🌟🌟🌟 **Atskaņojums** 🌟🌟🌟🌟 **Baudījums** 🌟🌟🌟🌟

Šajā tvartā britu čellists Metjū Bārlijs nūdien jūtas kā mājās vislabākajā nozīmē – patīkami redzēt, ar kādu aizrautību viņš piedalījies tā veidošanā. Visticamāk ierunājās muzikoloģes balss, bet albuma vissimpātiskākā detaļa šķita paša Bārlija ievadvārds, kur vienlīdz emocionāli un personīgi paskaidrota iekļautā mūzikas un tekstu izvēle. Rezultātā rodas šķietami naiva, bet – kā tas dažkārt notiek – patiesi burvīga koncepcija. Britu svētā minimālista Džona Tavenera hits "Sargājošais plīvurs" nenoliedzami ir kā radīts, lai izceltu Bārlija čella dziļi introspektīvā dziedājuma spējas, kas kā liela, mīksta sega ievēl arvien dziļāk siltumā un labumā, un pējos sev līdzī ierauj arī orķestri. Lieldarba ēnā palika Bārlija aranžētā Tavenera kordziesma *Mother and Child*, bet duets ar indiešu tablas meistarū Suvinderu 'Pinky' Singu jau dziedošo enerģiju no jauna atgrieza brāžmainā sinerģijā. Grūti iedomāties, ka indiešu klasiķa Pandita Sultana Hāna *The Song of Separation and Waiting* ieraksts būtu veikts jebkur citur kā koka namiņā kāda kalna virsotnē, kur abi mūziķi aizcelojuši jau līdz rituālām virsotnēm.

Ideja 🌟🌟🌟 **Atskaņojums** 🌟🌟🌟🌟 **Baudījums** 🌟🌟🌟🌟

Armēnijas vēstniecības un Latvijas Radio kora projekts godina armēņu priesteru un komponistu Komitasa personību, un tas jāuztver kā unikāls, jo līdz šim Komitasa (istajā vārdā Sogomona Sogomonjāna) liturģija pilnā versijā nav skanējusi ārpus komponista dzimtenes. Oriģinālā komponēta viru korim, šajā tvartā skan Vačes Šaraġjana iejūtīgi aranžētā versija jauktajam korim, tādējādi atklājot vēl neizziņātas pazīstamo dziedājumu virknes dimensijas. Monstroza iedzīvināšanās armēņu mūzikas tradicionālās mūzikas kambaros, polifonas skaņu rozes un tīras caurskaidrības apdvēsti unisoni, kas iestiepjas Rīgas Svētā Jāņa baznīcas velvju tālēs – tas viss nāk prātā, apdomājot Radio kora un diriģenta Sigvarda Kļavas veikumu šajā ierakstā. Protams, lielu daļu autentiskuma veido Armēnijas operas solistu Armena Badaljana un Hovannesa Nersesjana palīdzīgās balsis. Un tā tam arī ir jābūt, jo labi prātā iespiedušies Kaspara Putniņa vārdi nesenā sarunā: "Mums jāsaprot, ka nevaram pārdzīvēt citā kultūrā. Profesionālajā dzīvē varam spert solīti svešā teritorijā, bet jābūt ārkārtīgi uzmanīgiem un tolerantiem pret vidi, kurā atrodamies, ļoti labi saprotot, ka esam tikai viesi."

Ideja 🌟🌟🌟🌟 **Atskaņojums** 🌟🌟🌟🌟 **Baudījums** 🌟🌟🌟

Vienlaikus arhaīsa un mūsdienīga, skaista, jutekliska un autentiska – ar tik spēcīgiem raksturojumiem Dienvidrietumvācijas Radio vokālais ansamblis apveltījis Baltijas valstu kormūziku, kam veltīts apvienības jaunākais ieraksts. Turklāt varam justies īpaši lepnī, jo vairāk nekā puse tvarta veltīta Latvijas komponistu piedāvājumam. Ansamblis Markusa Krīda vadībā absolūtā pilnskaņā piepilda Maijas Einfeldes "Trīs Friča Bārdas dzejoļu" iezīmēto dabas katedrāli un rāmi atturīgā vērojumā tiek galā ar Rīta Mažuļa minimālistiskajiem mikrokanoniem. Tāpat arī priecājos ieraudzīt Justes Janulītes monohromi ilustratīvo *Plonge* ("Grimstot"), kur dziedātāji kopā ar čellisti Severīnu Ballonu grima didoniski eneīskās žēlabās. Lielākie iebildumi skar dramaturģijas jautājumus – gan visa tvarta, gan atsevišķu celiņu ietvaros. Arvo Perta *Ja ma kuulsin hääle...* blāvums uz visu pārējo fona pazuda nebūtībā un tikpat labi arī varēja nebūt, bet Pētera Vaska "Litene" klātbūtnes sajūta bija pavisam tāla no sastingušu šausmu agresīvā riebuma, ko cerēju sagaidīt. Varbūt tā arī bija mana lielākā kļūda.

Ideja 🌟🌟🌟🌟 **Atskaņojums** 🌟🌟🌟 **Baudījums** 🌟🌟🌟

Diriģenta Marisa Jansona pēdējie ieskaņojumi no muzikālām novitātēm pakāpeniski pāriet vēsturisku vērtību kategorijā, un tas attiecināms arī uz 2019. gada martā veikto ierakstu, kur Bavārijas Radio SO pievienojās Iveta Apkalna. Un abas interpretācijas atstāj iespaidu par vitālu, brīvi plūstošu un poētisku diriģenta veikumu un tam atbilstošu orķestra skanējumu – Sensāns simfonijas akadēmiskajā skaņurakstā, kura lielākā novitāte ir instrumentācijas atklājumi, mūziķi akcentējuši ne tikai orķestrālo tekstūru skaidrību, bet arī tematiskā materiāla valdzīnos dabiskumu un tajā ietvertās izjūtu gammās pievilcīgumu, turpretī Pulenka partitūras septiņām epizodēm atrasta gan mākslinieciskās dramaturģijas loģika, gan filozofisks vispārīnājums un dramatisks piepildījums, kur Marisa Jansona un Ivetas Apkalnas radošais dialogs saucams par īpašu sasniegumu. Jāteic gan, ka koncertierakstā Sensāns darba vēstījuma atklāsmē un skaņas slīpējums nedaudz atpaliek, līdz ar to jāsecina, ka visiem ieskaņojuma autoriem aktuālāka šķitusi tieši Pulenka ērģelkoncerta radošā pasaule. Un otra atziņa – latviešu interpretiem kādreiz noteikti būs jāatceras arī par Sensāna Pirmo un Otro simfoniju, arī par citiem Pulenka simfoniskajiem darbiem, taču diemžēl vairs jau bez Marisa Jansona līdzdalības, šeit paliekot vienīgi norādēm diriģenta atstātajos ierakstos.

Ideja 🌟🌟🌟 **Atskaņojums** 🌟🌟🌟 **Baudījums** 🌟🌟🌟

Čellists Metjū Bārlijs savulaik Rīgas Svētā Pētera baznīcā kopā ar kamerorķestra *Sinfonietta Riga* stīgu ansambli atskaņojis Džona Tavenera opusu "Sargājošais plīvurs", savukārt no 2018. gada ierakstu sesijas Anglikāņu baznīcā nāk Tavenera mūzikai veltītais albums. Un interpretācija vienam no pazīstamākajiem komponista skaņdarbiem arī ir ieraksta labākā daļa – klausītājs šeit atkal sastopas ar pieredzi, kas iziet ārpus tīri mākslinieciskās izteiksmes ietvariem, ietecoties sakrālās, metafiziskās, mistiskās kategorijās; vienlaikus šim redzējumam piemīt arī vēsturiskai īstenībai un mentalitātei atbilstoši bizantiskas iedabas vaibsti; sadarbībā ar orķestri čellists šos cilvēciskos un muzikālos aspektus iedzīvinājis saliedētā un saistošā veidolā, kur meditatīvu kontemplāciju ik pa laikam caururbj dramatiski spriegas iluminācijas. Viss pārējais gan uzskatāms par variācijām, atkārtojumiem un neobligātiem pielikumiem – tam pašam sastāvam rakstītā partitūra "Māte un bērns" vairs nesniedz neko principiāli jaunu, indiešu tradicionālās mūzikas pārstāvja Sultana Hāna "Šķiršanās un gaidu dziesma" Metjū Bārlija un Suvindera Singa saspēlē kārtējo reizi iezīmē uzskatāmu robežu ar Rietumu klasišķās skaņumākslas estētiku, turpretī Viljama Jeitsa un Fritjofa Šuona dzejas lasījumi (bet tur iesaistītas tādas slavenības kā Olvena Fuere un pat Džūlija Kristī) vien atgādina, ka latvisko tulkojumu joprojām gaida, piemēram, Jeitsa "Keltu mījkrēslis" un citas literārās mistērijas.

Ideja 🌟🌟🌟 **Atskaņojums** 🌟🌟🌟🌟 **Baudījums** 🌟🌟🌟

Nesenā pagātnē aizvadīts koncerts, kur Rīgas Svētā Jāņa baznīcā Latvijas Radio koris atskaņoja Komitasa "Liturģiju", un tagad pie klausītājiem nonācis arī ieraksts – jauns albums diriģenta Sigvarda Kļavas pārraudzītajā Rietumu un Austrumu kristietības iedvesmotās sakrālās mūzikas ieskaņojumu sērijā. Klausoties šo ierakstu, gan jāņem vērā divi aspekti. Pirmais – tā ir ne tikai muzikāla, bet arī reliģiska pieredze, kur autora radītās cikls var eksistēt katreiz nedaudz atšķirīgā formā, un arī ar Austrumu liturģiju saistītā harmoniskā un intonativā valoda nebūt nav identiska ar Rietumu koncertmūzikai piemērojamajiem kritērijiem. Otrais – viru korim rakstītais opuss šeit pārkļūst aranžējumā, kur vieta atstata arī sieviešu balsim, un tas tikai paplašina Komitasa vēstījuma psiholoģiskos un emocionālos ietvarus, klausītājam sastopoties ar tembru un izjūtu dažādību, transcendentālu askēzi un dramatisks aktivitātes brīžiem. Un nevar neievērot arī to, ka šī mūzika galu galā ir armēniska, atspoguļojot pavisam konkrētus vizuālus un personiskus vērojumus. Sigvarda Kļavas vadībā panākts dramaturģiskās arhitektonikas līdzsvarojums, iepriekšminētie solisti uzrunā ar kolorītu un savstarpēji kontrastainu dziedājumu, bet Latvijas Radio kora sniegums viscaur saglabā augstu līmeni – tie visi kopā ir pamatoti iemesli, kādēļ kaut reizi mūžā veselās stundas un divdesmit minūšu garumā vērts atcerēties par Komitatu un viņa likteni.

Ideja 🌟🌟🌟🌟 **Atskaņojums** 🌟🌟🌟🌟 **Baudījums** 🌟🌟🌟

Mūziķi paveikuši vērtīgu darbu – septiņu Baltijas komponistu laikmetīgās kormūzikas izlase ne tikai rada vislabāko priekšstatu par albumā pārstāvētās kultūras daļu ārpus reģiona robežām, bet arī atgādina, kas tepat Latvijā palicis mazpazīstams, jo īgauna Veljo Tormisa darbi šējiēnes koncertzālēs dzirdami reti, lietuvieša Rīta Mažuļa vārds zināms tikai teorētiski, un arī Justes Janulītes brīnišķīgās minimālistisku plūdmainu un trauslas psiholoģiskas izteiksmības caurstrāvētās partitūras, ko šeit reprezentē opuss *Plonge* ar tikpat skaisto čellistes Severīnas Baljonas solo, Latvijas publikai varētu skanēt biežāk. Taču citi Markusa Krīda atradumi nebūt nepaliek Janulītes skaņdarba ēnā, un ieraksta raisīto asociāciju virkni caurvij paralēlu un salīdzinājumu ķēdes – Maijas Einfeldes cikla "Trīs Friča Bārdas dzejoļi" harmoniskā valoda saistās ar "Ernsta Enno dziesmu" dabisko elpojumu Veljo Tormisa versijā, "Cetri kamingsa madrigāli" Andra Dzenīša daudzveidīgajos skatpunktos saduras ar Pētera Vaska balādes "Litene" avangardisko izteiksmi un dramatisko vērienu, un kur nu vēl Rīta Mažuļa polifoniskie eksperimenti un Arvo Perta cilvēciskums. Latviešu klausītājiem šie skaņdarbi, bez šaubām, vislabāk pazīstami Latvijas Radio kora individualitāšu kopumā, bet arī vācu interpretu veikumā der ieklausīties – ja neskaita pāris skarbākas intonācijas, visas interpretācijas atzīstamas par izkoptām, pārdomātām un spilgtām.

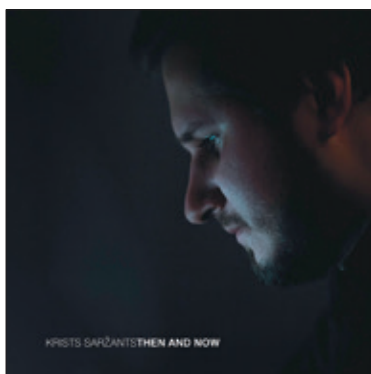
Ideja 🌟🌟🌟🌟 **Atskaņojums** 🌟🌟🌟 **Baudījums** 🌟🌟🌟



IDENTITIES
LATVIJAS RADIO BIGBENDS
UN SOLISTI KĀRLIS VANAGA
ORIGINĀLMŪZIKA
JERSIKA RECORDS



THE MAZE
KĀRLIS AUZIŅŠ (SAKSOFONS),
MATISS ČUDARS (ĢITĀRA),
IVARS ARUTJUNJANS
(SITAMINSTRUMENTI)
JERSIKA RECORDS



THEN AND NOW
KRISTS SARŽANTS (KLAVIERES),
EVILENA PROTEKTORE (BALSS),
DĀVIS JURKA (SAKSOFONS),
ANDRIS GRUNTE (BASS) U. C. KRISTA
SARŽANTA MŪZIKA
WISE MUSIC SOCIETY



CENTERWISE
IEVA KERĒVICA (BALSS), KRISTAPS
VANADZIŅŠ (KLAVIERES),
DĀVIS JURKA (SAKSOFONS),
FLAUTA, KRISJĀNIS BREMŠS
(SITAMINSTRUMENTI), JĀNIS RUBIKS
UN STAŅISLAVS JUDINS (BASS)
IEVA KERĒVICA



"GAISMA KRĪT"
JOLANTA GULBE-PAŠKEVIČA
(BALSS), DENISS PAŠKEVIČS
(FLAUTA, SAKSOFONS),
KRISTAPS VANADZIŅŠ
(KLAVIERES), ĀRIS OZOLS
(ĢITĀRA) U. C.
RIGA ROOM RECORDS

Kārlis Vanags mūzikā domā kā klasicisma pārstāvis. Viņš neplēš kreklu, nekaisa pelnus, nespridzina dvēseli. Viņš vēro pasauli, kārtu tās daudzveidīgās izpausmes savās partitūrās, līdzsvaroti ļauj mums katram pašam mēģināt sajūst, ar ko identificējamies un kas paslīd garām. Skaņdarbi ir ļoti izstrādāti, bet ir arī sajūta, ka Kārlis Vanags ļoti zina, kā viņa ciņubiedri ko nospēlēs, un dotais ar improvizēto ir sabalansētā sazobē. Ir ļoti labi klausīties mūziku, kas nevis pluina tevi, bet vizina, jā, tieši vizina tā, kā to dara, piemēram, vilciens. Vai labs autobraucējs līdzās, kamēr tu pats esi stūrmaņa sēdekli. Kārlis palaujas uz savējiem. Pāri monolītajam pūšaminstrumentu mūrim un uzteicamajiem solo ausīs sevišķi spilgti iesēžas hamondskaņa (izcils Atis Andersons), ģitārpasāžas (izteiksmīgs Rihards Goba) un Viktora Ritova mirdzošās klavierzīmes. Vēl viena brīnišķīgi stabila saistviela ir albumu caurvijošais sekstakorda motīvs vai tā atbalsis. "Cerības un sapņi", protams, visskaistākie, bet tas arī vienīgais mūzikas nogrieznis, kurā rodas sajūta, ka varbūt ir pasaulē kāds, kas patiešām nojauš, ko Kārlis Vanags domā un jūt. Nu ļoti, varbūt arī "Jaunās dzīves" ievadā. Kopumā te ir daudz saprātīga miera. Neatceros, kas vēl pēdējos gados būtu devis ko līdzīgu.

Ideja 🌟🌟🌟🌟 **Atskaņojums** 🌟🌟🌟🌟 **Baudījums** 🌟🌟🌟🌟

Bridi, kad otrā celiņa ("Kontemplācija") metafiziskums pieņem Neles Zirnītes zīmējumā (plates vāks) rādītās pašam no sevis iziešanas apveidus un sāk likties, ka šī mūzika nav priekš manis, sākas tāda skaņu pasaule, kādā vēl neesmu bijis – visa tā idēšana, kameniskā burkšķēšana, smiltis, zvaniņi, tumsneša stabule, izjodzīta vilciena aritmija. Uzreiz pa pēdām levas kārdinātājs nāk nenovēršams kā Zevs pie Eiropas, un Zemes biežā frekvence satiekas ar zvaniņsmiekliem. Ar minimāliem, trāpīgiem štrihiem uzzīmēts jokotājs. Galā atkal reljefi elpojoša pulsa viegla aritmija, ar saksofona (varbūt flautas, kas viņus te atšķirs!?) replikām un ģitāras intervāliem dialogā, līdz atskan motīvs kā Šuberta Elēnas lūgšanā un viss maigi un iekšvērsti uzspārgst gārdzoņa, kas izrādās atbrīvojoša. Viss. Grafiska, jaunas skaņu dimensijas meklējoša un atrodoša mūzika. Viss noslēpums ir neliels, mazraksturīgo motīvu kārtojumā un skanējumā, ritma un pulsa spēles ir virtuozas. Liekas, šis ir ideāls triumvirāts.

Ideja 🌟🌟🌟🌟 **Atskaņojums** 🌟🌟🌟🌟 **Baudījums** 🌟🌟🌟🌟

Par šo albumu esmu daudz (galvenokārt laba) uzrakstījis vietnē jazzin.lv, tāpēc šeit neizvērsos un citēju pats sava teksta noslēgumu: "Šī ir tāda sakārtota, akurāta, pārliecinoša debija. Tā neietricas Latvijas mūzikas debesjumā kā, piemēram, Toma Rudzinska, "Ezeru" vai Toma Lipska pirmie albumi, taču tā arī nenāk nevienu minūti par agru, tas ir nobriedis auglis – garšīgs, sulīgs. Pie nākošās ražas skatīsimies, kādus turpmākos dzīvesceļus izvēlēsies Krists Saržants – mūziķis, kuram vērts sekot." Toties "Mūzikas Saulē" var salikt saulītes, un to labprāt daru.

Ideja 🌟🌟🌟🌟 **Atskaņojums** 🌟🌟🌟🌟 **Baudījums** 🌟🌟🌟🌟

Klausos un nāku pie pārliecības, ka levas Kerēvica beidzot izdarījusi to, ko jau ilgi gribējuši darīt. Mūzikas pasaule pārpilna brīnumu, bet, ja kāds dara ko nedzirdētu ar balsi, tas stāv pāri visam. Ne jau tā, ka nekad un nekur nedzirdētu, bet levas daiļradē šis ir tāds atplētiens (vai ir tāds vārds?), ka jaunas debesis rēgojas. Džeza dziedātājas piegājienu arsenāls, diapazona plašums uz abām pusēm, tautas teicējas spēks (lībiešu dziesma), artikulācijas virtuozitāte, sīkskaņu koloratūras, galēji intīms introvertums (latgaliešu dziesma) – sajūsmina viss. Vairs gandrīz nepaliek epitetu levas Kerēvicas domubiedriem, un tā ir vienmēr, kad priekšplānā izcila dziedātāja, bet taču arī tie (domubiedri) ir labākie iespējamie: Kristaps Vanadziņš ar vēl nedzirdētu fantāzijas vieglumu, Dāvis Jurka nebeidzamā radošā liksmīgumā, Krišjānis Bremšs ar dzeldīgi konturētiem, izdompilniem ritmiem un Jānis Rubiks plus Staņislavs Judins ar basu kā nama pamatu. Starp citu, albumā ir arī hits tādā kā simpātisku rotaļzvēriņu nebēdnīgumā – *Adi Shakti*, jā, kas tik te nav, tomēr, uz šo tvartu raugoties, lāgā neinteresē, vai hindu sakrālā māte labi sapratīsies ar Ravelu (asprātīgs viņa simfoniskā superhita risinājums). Galvenais te ir levas Kerēvicas & Co skaniskais triums. Rezumējot – viens no gada lielākajiem un skaistākajiem pārsteigumiem.

Ideja 🌟🌟🌟🌟 **Atskaņojums** 🌟🌟🌟🌟 **Baudījums** 🌟🌟🌟🌟

Labāk vai mazāk zināmu dziesmu pilnīga citāda skanējuma albums. Izvēle pārsteidzoša, salikums negaidīts, bet – tā noteikti var būt. Četras dziesmas aranžējis viens pats Kristaps Vanadziņš, vēl trīs aranžējis tapušas Kristapam kopā ar Jolantu, divos gadījumos Jolanta strādājusi ar Āri Ozolu. Tira manta ir "No rīta" (šo rindu autora favorite šajā CD), "Gaisma krit", "Zibsnī zvaigznes", "Ja tevis nebūtu" (teicams klaviersolo). Kad pierod pie "Dūdieviņa" harmoniskā risinājuma, izrādās, ka arī šis ir viens no albuma labākajiem gabaliem (putnu balsis gan liekas no sauszemes, ne ūdensmalas nākušas, varbūt neatpazīstu tārtiņdziesmas variācijas). Mazāk veiksmes Liepiņa dziesmā "Slēdz mani atmiņās" no filmas "Vajadzīga soliste", droši vien traucē atmiņas par oriģināla ideālo iegulsmi laikmetā (80. gadu pirmā puse) un nenovecojošo skanējumu. Pilnīgi sapinusies samākslotībā ir Brauna ģeniālā "Dziesma par spēli" (raupjais, sāpīgais oriģināls ietīstīts lateksa drānās), toties pasakainu risinājumu pati dziedātāja devusi Paula dziesmai "Aicinājums", kurā ļoti iederas alūzija par Gluka operas "Orfejs un Eiridike" svētlaimības ainu (liels skaņflautas solo). Solistes dziedājums pievilcīgs, tehniskā ziņā daudzveidīgs, šarmanti tembrēts. Uzslava visiem instrumentālistiem. Sagaidu turpinājumu!

Ideja 🌟🌟🌟 **Atskaņojums** 🌟🌟🌟 **Baudījums** 🌟🌟🌟

Identities ir vairāk tradicionālos, bigbendu mūzikai raksturīgos izteiksmes līdzekļos balstīta skaņdarbu virkne jeb atskats uz saksofonista, bigbendu kultūras attīstītāja Latvijā – Kārļa Vanaga dailradi. Albumā dzirdams praktiski viss, kas klausītājam varētu asociēties ar bigbendu mūziku – krāšņi aranžēti akordu salikumi pūšaminstrumentiem, primārie džeza raksturīgie skaņdarbu apakšstili (ir gan swings, gan “taisnās astotdaļas”, kā arī balādēm raksturīga liriskāka izteiksme), bigbenda sastāvam raksturīga instrumentācija, kā ir instrumentu grupu līderu izvērsta improvizācijas. Jāatzīmē, ka ieraksts veikts ar analogo tehnoloģiju, kas nozīmē, ka šeit ir dzīva un vienreizēja izpildījuma dokumentējums. Skaņu celiņi nav rakstīti atsevišķi, pēc tam tos griežot un līmējot kopā, kā tas būtu iespējams, izmantojot mūsdienu tehnoloģiju iespējas. Albums ir labs papildinājums Latvijas džeza vēstures hronikai, tomēr personīgi man būtu gribējies albumā dzirdēt vairāk pārsteiguma momentu un netradicionālākus, drosmīgākus risinājumus izteiksmes līdzekļu lietojumā.

Ideja 🌟🌟🌟 **Atskaņojums** 🌟🌟🌟🌟 **Baudījums** 🌟🌟

Trio mūziķi jau spējējuši sevi pierādīt kā avangardiskas izteiksmes meistarus, tāpēc par izpildījuma kvalitāti un izdomas trūkumu pirms tvarta noklausīšanās šaubu nav – atliek tikai pirms tam tā kārtīgāk atvērt prātu un ausis. Kā pērle uz visu pārējo skaņdarbu fona, manuprāt, izceļas melodiāra ar nosaukumu *The Seducer Of Eve* – no kompozīcijas viedokļa ļoti interesants opuss, kurā skaidri var izsekot skaņdarba attīstībai, formas posmu robežas skaidri atzīmējot ar instrumentu tembru periodisku pievienošanos un izstāšanos no spēles. Bauda ausīm ir Ivara Arutjunjana un Matisa Čudara tēmas melodijas izpildījums unisonā, kombinējot metalofona un ģitāras tembrus. Atzīmēšanas vērts ir arī albuma garākais skaņu celiņš “Kontemplācija”, kurā klausītājs tiek aicināts no malas novērot mākslinieku skaņas eksperimentus un kreatīvo procesu. Mūzikas mērķis nav tiešā veidā kaut ko vēstīt, ilustrēt vai radīt klausītājā kādu konkrētu emocionālo nokrāsu. Tā ir absolūta, neprogrammatiska mūzika, kuru katram klausītājam ir atļauts tulkot pašam.

Ideja 🌟🌟🌟 **Atskaņojums** 🌟🌟🌟🌟 **Baudījums** 🌟🌟🌟

Interneta meklētājs saistībā ar šo tvartu piedāvā atslēgvārdus ‘mūsdienu džeza’, *crossover* un ‘filmu mūzika’. Tik tiešām, ļoti bieži klausīšanās laikā aizdomājos, cik labi kā papildinošs elements šai mūzikai iederētos kāda kustīga bilde. Albumu caurauz labskanīga, tonāla harmoniskā valoda. Mūzikā dominē romantiski liriska izteiksme, kur viens no galvenajiem izteiksmes līdzekļiem ir ar dažādiem risinājumiem izklāstīta melodija. Visbiežāk tā ir Evilenas Protektora izpildīta melodija, kurai klāt nereti nāk arī teksts. Citos gadījumos tā ir Dāvja Jurkas improvizācijas dzimusi instrumentāla tipa melodija ar bagātīgu intonāto saturu. Nevar aizmirst arī komponētus, neliela apjoma motīvus, kas funkcionē kā būtiska sastāvdaļa klavieru tuvplāna epizodēs. Kā valdošā emocionālā nokrāsa albumā jūtama melanholija, arī dzijas pārdomas un apcere, tomēr praktiski visur esošais ritmiskais ietvars nosacītās skumjas padara gaišas. Nolemība un šaubas tiek izklaidētas ar ritmā kā izteiksmes līdzeklim jau izsenis piemītošo spēju dot enerģijas lādiņu un palīdzēt cilvēkam “likt bēdu zem akmeņa”.

Ideja 🌟🌟🌟 **Atskaņojums** 🌟🌟🌟🌟 **Baudījums** 🌟🌟🌟🌟

Līdz šim levu Kerēvici esmu pazinis vairāk kā estrādes dziedātāju, kas sastopama televīzijā, kaut gan bija nojausma, ka arī džeza mūzika un netradicionāli žanri viņai nav sveši. Albums *Centerwise* man ir ļoti patīkams pārsteigums. Priecē nebaidīšanās no eksperimentiem un avangardiskākas izteiksmes, kas veselīgās proporcijās līdzsvarota ar harmoniski un ritmiski vienkāršākām izvēlēm. Kā albuma producentis kopā ar pašu mākslinieci minēts arī albumā spēlēja šais Kristaps Vanadzis – aplausi viņam un pārējiem iesaistītajiem mūziķiem. Iespējams, kādam klausītājam jautājumus varētu izraisīt albuma idejiskais saturs. Interesanta ir skaņdarbu tēlu un tematikas izvēle, dažkārt pat vienā un tajā pašā skaņdarbā iekļaujot klasiskās mūzikas citātu (Ravela “Bolero”) un latviešu tautsudziesmu, kā arī visu albumu caurvijot ar atsaucēm no tālāku tautu kultūras, repertuāram piešķirot sava veida maģijas, buršanās un rituālu mūzikas estētiku. *Centerwise* ir ļoti labs un interesants drosmīgas žanru sintēzes jeb eklektikas paraugs latviešu neakadēmiskajā mūzikā. Pārsteigums bija kompozīcijas *Barcodes* iekļaušana albumā. Ar šo skaņdarbu sanācis saskarties iepriekš, pašam to spēlējot kopā ar itāļu ģitāristu Frančesko Gajanu, un, ja nemaldos, opusa autors ir arī viņš pats.

Ideja 🌟🌟🌟 **Atskaņojums** 🌟🌟🌟🌟 **Baudījums** 🌟🌟🌟

Albuma koncepcija ir pavisam vienkārša – tautā labi zināmu un populāru dziesmu aranžējumi. Kā pamats veiksmīgajam rezultātam ir augstvērtīgs pavadošo mūziķu sastāvs un tā dalībniekiem piemītošā muzikālā inteliģence. Tvartā iekļautā repertuāra izvēle ir centiens sasniegt plašāku klausītāju auditoriju, tajā pašā laikā nepazeminot kvalitātes līmeni nevienā no izteiksmes līdzekļiem, tādējādi neļaujot mūzikai skanēt bezgaumīgi vai lēti. Pavisam noteikti jāatzīmē veiksmīgie Kristapa Vanadzija aranžējumi, it īpaši atjaunotie reharmonizācijas risinājumi dziesmās “Dūdieviņš”, “Dziesma par spēli” un “Zibsnī zvaigznes aiz Daugavas”. Atsvaidzinoša ir sitaminstrumentu epizode albuma tituldziesmas “Gaisma krit” noslēguma posmā, kam seko Denisa Paškeviča saksofona solo improvizācija. Par samtaino Jolantas Gulbes-Paškevičas balss tembru un dziesmu interpretācijas dotībām šaubu arī, protams, nav – skaņu celiņu ar trešo numuru no šī albuma noklausījies vairākas reizes.

Ideja 🌟🌟🌟 **Atskaņojums** 🌟🌟🌟🌟 **Baudījums** 🌟🌟🌟

Latvijas PSR Televīzijas un radio estrādes orķestri dibināja 1966. gadā. Līdz pat PSRS sabrukumam (un ne tikai) tā skanējums bija viens no identitātes stūrakmeņiem padomju oficiālās akadēmiskās popmūzikas žanrā – t. s. sovjetdžeza. Sovjetdžeza formula ir banāla – piliens afroamerikāņu mūziķu sviedru, asiņu, tabakas un citu vielu, kas uztriepts uz represīvas politiskās ideoloģijas eksistences mākslīgās apaugļošanas šķīvīša. Sovjetdžeza ir safabricēta mūzikas identitāte, kas, pateicoties tās popularizēšanā ieguldītajiem resursiem, nozīmīgai bijušās PSRS iedzīvotāju daļai ir sabojājusi gaudi vairākās paaudzēs. Ko Latvijas Radio bigbendam darīt tālāk? Arī Latvijas Radio sieviešu vokālais ansamblis darbību sāka 20. gs. 60. gados. Turpinot šīs identitātes ekspluatāciju, bigbenda nākamajā ierakstā loģiski būtu iesaistīt arī dziedātājus.

Ideja 🌟 **Atskaņojums** 🌟🌟🌟 **Baudījums** 🌟🌟

Kazi, ja ežiem mežā būtu mūzikas scēna, varbūt tur dominētu džeza un improvizētās mūzikas hibrīds? Disciplīna un brīvība. Adatas un mitrs samta purniņš. Zinātnieki lēš, ka viena eža kažokā ir 5000 līdz 6500 adatas. Varbūt, tieši tik daudz nošu viens ezis spēlētu arī nospēlētu 40 minūšu laikā, vienā albumā? Tiesa, ne visas no adātām var izmantot mūzikai. Adatas, uz kurām uzdurts kāds ābols, sēne vai oga – tās rūpējas par ēžu sugas izdzīvošanu mežā un radošā procesā tieši viedā nepiedalās. Adatas ar sēnēm, āboliem un ogām skan uz iekšu. Līdzīgi arī šī albuma interesantākā puse ir tā, kas nav dzirdama. Šai ziņā īpaši izcelšu Ivara Arutjunjana perkusiju spēli. Ko ieteiksim šiem mūziķiem nākotnē? Monotonāk. Spontānāk. Neiekrist ECM vai akadēmiskā avangarda mūzikas slazdos, kādu mežā ir daudz.

Ideja 🌟🌟🌟 **Atskaņojums** 🌟🌟🌟 **Baudījums** 🌟🌟🌟

Krists Saržants šogad bijis drosmīgāks, nekā Džeimsa Bonda filmas veidotāji, kas nobijās un atlika jaunā grāvēja pirmizrādi. Tieši Covid-19 epicentrā, 2020. gada maijā, Saržants “izšāva” savu debijas albumu. Kristis Saržants uzsver, ka viņa radošajā paletē ir trīs galvenās krāsas. Klasiskā mūzika, džeza un mūzika filmām. Ierakstā dzirdams, ka jaunais mūziķis ieguvis akadēmisku mūzikas izglītību. Tik tiešām, Kristis Saržants studējis pie pazīstamā komponista Andra Dzeniša un arī Dānijā pie Latvijā mazāk populāriem mūziķiem. Interesanti, ka, neskatoties uz to, Ziemeļeiropā dominē *black metal* mūzikas žanrs, tur spēj pastāvēt arī džeza mikrokultūra. Kādi ieteikumi nākamā albuma veidošanai? Dziedāt latviski. Vairāk akcentēt savu pamatinstrumentu – klavieres. Samazināt ierakstā izmantoto instrumentu skaitu, dodot vairāk “gausa” klavierēm, balsij, basam. Pavariēt klasisks, filmu mūzikas un džeza paletes sastāvdaļas. Piemēram, izpētīt Bali akadēmisko mūziku (perkusijs vs. klavieres), kaut ko no Āfrikas (piemēram, *Fuji Garbage*) konservatīvā dāņu džeza vietā un itāļu “šloka” filmu mūziku.

Ideja 🌟🌟 **Atskaņojums** 🌟🌟🌟 **Baudījums** 🌟🌟🌟

Ja pēc kuģa katastrofas cilvēks ir izpeldējies uz neapdzīvotas salas okeānā, bez *wifi*, bez skaņu ierakstu kolekcijas, tikai un vienīgi ar CD atskaņotāju un vienu disku tajā – levas Kerēvicas *Centerwise*. “Labrit, kā tu tagad jūties?” Ir cilvēki, kuri pat nenosaukt par levas Kerēvicas eksistenci, bet vismaz dažas reizes mēnesī arī viņi jūtas kā uz neapdzīvotas salas. Bet tā, kā pēc okeāna lainera katastrofas, – tā viņi jūtas katru dienu. Levas Kerēvicas albumā vibrē kaut kas no nolemtības, kas pavada kuģu reidā uz neizbēgamo ikmēneša satikšanos ar savu aisbergu. Šķiet, ka *Centerwise* ieraksts ir tikai Kerēvicas aisberga redzamā daļa. Kā izurbt cauru mu uz to, kas, iespējams, slēpjas šīs dreifējošās ledāja atlūzas centrā? Viens risinājums ir šīs sadursmes neizbēgamība un reizē arī attālumš starp diviem vaļiem. Varbūt, ka nākamais albums uzreiz jāizdod četras reizes lēnāks?

Ideja 🌟🌟 **Atskaņojums** 🌟🌟🌟 **Baudījums** 🌟🌟

Jolantas Gulbes-Paškevičas karjera ir kā ostensīvā definīcija faktam, ka māksliniece ir viena no profesionālākajām popmūzikas (un ne tikai) dziedātājām Latvijā. Turklāt Jolantai ir liela priekšrocība – ne tikai vokālā meistarība, bet arī dabas dots un darbā noslīpēts unikāls balss tembrs, kas ir ļoti svarīgs priekšnoteikums, lai mērķētu uz augstākajiem popmūzikas standartiem. Izcila popmūzika sākas ar labu dziesmu, ar talantīgiem dziesmu autoriem. Lai radītu mūsdienu prasībām atbilstošu hitu, vienas dziesmas sacerēšanā nereti iesaistās vairāki komponisti un producenti. Piemēram, *Miley Cyrus* dziesmai *Wrecking Ball* ir seši komponisti un divi producenti. Līdzīga aina vērojama teju visās popmūzikas augstākās līgas kompozīcijās, it īpaši, ja runājam par vienu dziedātāju, nevis ansambli. Varbūt tas būtu izaicinājums nākamajam Jolantas Gulbes-Paškevičas albumam – atrast un iesaistīt tā veidošanā vismaz sešus Borisa Reznika līmeņa dziesmu autorus un producentus, kas pārvalda arī mūzikas ierakstīšanas tehnoloģisko pusi. Jolantai ir iespēja pierādīt, ka ne tikai Zviedrijā, bet arī Latvijā var būt popmūzikas lielvalsts.

Ideja 🌟🌟🌟 **Atskaņojums** 🌟🌟🌟 **Baudījums** 🌟🌟🌟



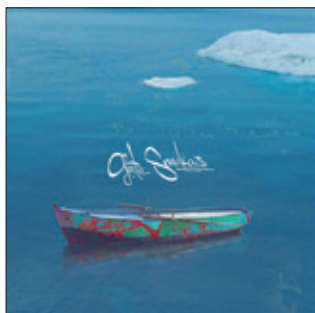
**"BALOŽU PILNI
PAGALMI"**
"UZ KARSTĀM OGĻĒM ZEM
DEGOŠĀM ZVAIGZNĒM"
NABA MUSIC / MELO RECORDS



"ČĪPĪSIS UN DULLAIS"
"BRAVO!"
NABA MUSIC / "GRAUŅIŅA IERAKSTI"



EDWARDS BRODERS
SONGS OF NICENESS EP
EDWARDS BRODERS



GINTS SMUKAIS
THAW
GINTS SMUKAIS



"GRUPA HARIJS"
"ZĒNS"
"GRUPA HARIJS"



R.R.
TRAIN OF THOUGHT
GROWING BIN RECORDS

Grupas "Baložu pilni pagalmi" skanējums nestagnē, bet turpina pilnveidoties, izmantojot iekšējos resursus. Pirmkārt, tās ir līdera Māra Šverna dziesmdara neizsmeļamās rezerves, un, otrkārt, spītīgi turoties preti vispārpieņemtajiem standartiem, kā "vajadzētu" skanēt dziesmām, lai tās būtu pieņemamas radiostaciju un citu masu mediju barotajam un pieradinātajam klausītājam. Jā, arī pie Šverna balss ir jāpieņem, bet ceturtdaļgadsimta laikā viņa cienītāju loks dabiskā ceļā ir kļuvis gana liels, lai varētu redzēt vēl kādu jēgu turpināt, ja ar pašu gandarījumu neliktos gana. Arī pēdējais grupas jaunpienācējs – basists Klāvs Lauls "Baložos" jau ir pietiekami sen – viņa iespēlētās soloģitāras un sintezatori nevis pārslogo skanējumu, bet bagātina. Tāpat kā no Nika Keiva, Borisa Grebenščikova vai Edgara Šubrovskā, arī no Šverna neviens negaida jauna divītena izgudrošanu, bet, ja tāds pēkšņi nokrīt no gaisa, var arī kādu likumiņu izbraukt. Vai pat lielu ceļa gabaliņ': "Nevaru vai varu, nevaru vai varu / Sapīt bizē krēpes sarkanās..." Ceļ spārnos labāk nekā *Red Bull*.

Izpildījums ●●●●●● **Baudījums** ●●●●●●

Divu rokgrupas *Soundarcade* dažādu periodu vokālistu sākumā kā joks iesāktais duets ieguvis gandrīz kulta statusu. Sekojot tam, kas vērojams uz albumu vākiem, pirmajā redzam jauku putniņu, kas vēl nes pukīti, uz šī albuma viņš to jau palaidis vaļā un kļuvis plēsīgs, bet uz trešā varētu būt apgrauzts savu darbu jau paveikušā putna cepetis un blakus novītusi puķe vāzē, kas patiesībā ir alus bundža. Mārtiņa Ābola un Ģirta Strumpmaņa balsis klausoties, iztēlē var redzēt viņu abu kautrīgos smaidus vai smieklus par to, ka viss izvērties tik ilgi un grandiozi, iespējams, uztverot viņu dziesmas par visparastāko šļāgeri, kur smaidi nav apslēpti un kautrīgi, bet pa visu ģīmi kā zobu pastas reklāmās, ja pieticis rociņas kvalitatīvām un žilbinoši baltām protēzēm, ko siekalaini klabināt, lūkojoties, kā garām vasarīgi paslīd kāds dupsis uz velosipēda bez horizontālā stieņa, kas, protams, arī ir tikai dziesma. "Pat ja tev būtu dvīņu māsa, es izvēlētos tevi" – ko gan lai citu saka, jo tas 'varbūt' jāpietaupa beigām. Trauki plīst, Dons vairs nepalīdz. Es arī.

Izpildījums ●●●●●● **Baudījums** ●●●●

Grupas *The Bad Tones* vokālista soloalbums sākas ar dziesmu, kas ieturēta viņa kolektīvam raksturīgajā *Pink Floyd* garā gan noskaņas, gan dziesmas uzbūves dēļ, bet tā pārsteidzoši ātri beidzas, lai ļautu "Pavasari", kas, izrādās, nav viņa paša, bet lietuviešu grupas *Abudu* dziesma, kuras nosaukums oriģinālajā un latviešu valodā sakrīt. Nākamais, jau pavisam drošais pakāpiens *Definitions Revisited* ir opuss, kas sastāv no piecām atšķirīgām daļām, no kurām katra varētu kļūt par atsevišķu skaņdarbu, koncertos to varētu improvizējot izstiept uz kādu pusstundu. "Dziesmiņa pie ezera" beidzot atgādina par Edvarda latviskajām saknēm, un to, šķiet, varētu atskaņot pat Latvijas Radio otrais jeb šļāgerkanāls. Ar to varēja minialbumam arī pielikt punktu, jo atlikušās divas liekas kā piedevas jeb singlu B puses, kaut noslēdzošais akustiskais *Struggling Artist* aizkustina līdz asarām, ļaujot ielūkoties mākslinieka virtuvē, kur viņš pret ritu atgriezies noguris un nelaimīgs, bet īsts.

Izpildījums ●●●●●● **Baudījums** ●●●●

Izaugt līdz māksliniekam, kas izdod albumus, sniedz oficiālus koncertus un ar panākumiem piedalās starptautiskos konkursos, droši vien ir katra ielu muzikanta sapnis – Gints ir sācis savu mūziķa ceļu tieši šādā veidā, dodoties spēlēt uz ielas, attīstot savu akustiskās ģitāras pirkstu spēles tehniku pats, nevis mēģinot atkārtot, ko rāda skolotājs un kļūstot par viņa kopiju. Dažos skaņdarbos bez akustiskās ģitāras izmantotas arī papildu skaņas – metalofons un elektronika populārās tautasdziesmas "Pūt, vējiņi" instrumentālajā versijā, ugunscura sprakšķi un putnu balsis "Laipā", šur tur kā noskaņas jeb fona instruments pavisam nedaudz ieskanas elektriskā ģitārā. Tā var būt gan mūzika, pie kuras netraucēti turpināt savu darāmo, gan paraugdemonstrējuma ieraksts, kad, uzmanīgi klausoties, iztēlē var uzburt ainas, kā pa ģitāras stīgām veikli dejo pirksti, brīdi pa brīdim arī ritmiski uzsitot pa korpusu.

Izpildījums ●●●●●● **Baudījums** ●●●●

Velkot paralēles ar tepat līdzās apskatīto dueta "Čīpīsis un Dullais" albumu, "Grupa Harijs" ir kā savas vēl ne tik pieredzējušās paaudzes manifests, jokus veikli miksējot (vai maskējot) ar savu dabisko naivumu un izmantojot veselu orķestri ar vintāžīgu sievišķīgu bekvokālistu pulciņu minimālistiska pavadījuma vietā, te atsaucot atmiņā dāņu Pētera Helmsa latviešu gadu grupu "Aparāts", te "Biezokni", kaut jāšaubās, vai jaunie mūziķi ir kādu no abām apvienībām dzirdējuši. Grupas līdera (vārdā Harijs) izloksne ar šaurajiem "e" vietās, kur rīdžinieki lieto platos, piešauj visai šai rotaļīgu rokoperu atgādinošajai maskarādei garšvielas, kas nekaitina, bet drīzāk aizkustina. Droši varam dēvēt šo mūziku par pankšļāgeri, citējot pēdējā latviešu rokmūzikas istā panka Simona Krasta formulējumu, kad viņš jūlijā festivālā "Kartupeļpalma vējiem līdzī" dzirdēja šo grupu koncertā tās mājvietā Liepājas kultūras namā "Wiktorija". Te kaut kam ir jābūt. Vismaz rokoperai uz lielās skatuves. Kamēr vēl pieaugušo dzīve nav visu šo tīrādņu būšanu samaitājusi.

Izpildījums ●●●●●● **Baudījums** ●●●●●●

Šalcošā jūrā no tālienes atskan mūzika un autosignāli, čikstoši dzelzs vārti virinās un cērtas ciet. Atkal un atkal. Kāds kaut ko kaļ. Vai tās ir dūdas? Nē, atkal kaut kas aizcērtas. Noņācas un aizbrauc vilciens, bet jūra paliek. Viņņu šļaksti jau ir ieskalējuši mūs albuma otrajā skaņdarbā ar sienāžiem, klavierēm un ambientām ģitārskaņām. Viss tomēr kārtībā, un varam atslābt kā pēc labi padarīta vai iedomāta darba, laižoties pelnītā miegā vai tikai ilūzijā par miegu, klavierēm spēlējot šupuldziesmu. Tālākais jau notiek kā sapnī, pēdējās šaubas par ļaušanos tam izgaissinot basu skaņas zem rotaļīgām sintezatoru melodiju virtienēm, kas kā lietuvu lāses, ritmiski sitoties pa palodzi, atkārtojas vēl un vēl. Iedziedas putni, un mēs jau esam paradīzē, bet te pēkšņi... Šādi varētu turpināt vēl ilgi, apjūsmojot albuma uzburtās vīzijas, kas iespējamās vien tad, ja klausāties ar ausiņām vai uz labas aparātūras vinila platē, kas ir izdarāms, ja vien esat atvēlējuši sev dzīvē gana nozīmīgu lomu skaņu pasaules ķeršanai un ielaišanai sevī.

Izpildījums ●●●●●● **Baudījums** ●●●●●●

Ar Māri Švernu ir līdzīgi kā ar Ļeņinu un partiju – ja domā Māris Šverns, tad domā "Baložu pilni pagalmi", kā arī otrādi. Ja nav pareizi, tad pašreizējie ilggadīgās un daudzu sastāva maiņu pieredzējušās grupas dalībnieki Uldis Gedra un Klāvs Lauls mani palabos. Lai gan neesmu no lielākajām "Baložu" cienītājām un Māra vokāls dažkārt dara sāpes ne tikai viņam pašam, bet arī klausītājiem, tomēr šis albums noteikti iekļūs manā atskaņojamo albumu sarakstā. Sen Māris Šverns nebija dzirdēts tik ņiprs un uzmundrinošs. Ļoti labi izdevies ieraksts, protams, ka ne bez Ulda un Klāva līdzdalības.

Izpildījums 🌟🌟🌟🌟 **Baudījums** 🌟🌟🌟🌟

Duetam "Čipsis un Dullais" laiks rit kaut kā citādi, nekā visiem pārējiem. Viņu pirmais albums iznāca, kad cienītāji sen zināja visas viņu dziesmas no galvas. Šķiet, tas bija pavisam nesen, bet izrādās – 2012. gadā. Vēsture atkārtojas un pēc astoņiem gadiem atkal visi, kurus saista "Čipsis un Dullais", zina vismaz lielāko daļu albuma dziesmu. Ne velti nesen notikušajā ikgadējā "Grupu kreklu dienā", kad fani tiek aicināti atbalstīt mūziķus, fotogrāfējoties savu mīļāko mūziķu T-kreklos, melnbaltie krekli ar fragmentiem no dueta tekstiem sociālajos tīklos parādījās jo bieži. Te jau atkal ir materiāls jaunai un lielai kreklu partijai, gandrīz katru rindiņu var citēt. Humora izjūta gan ir individuāla padarīšana, man "Čipsis un Dullais" der, kādam citam varbūt liksies kā divi pamuļķi ar akustiskajām ģitārām (dažviet arī tamburinu un taustiņiem). Klausītājiem, kam īstas patīšanas vēl nav, bet interese ir, der zināt, ka abi spēlē nopietnās rokgrupās *Sonntags Legion* un *Soundarcade*.

Izpildījums 🌟🌟🌟🌟 **Baudījums** 🌟🌟🌟🌟

Nīderlandes augstskolas pēdējā laikā par labām atzinuši vairāki Latvijas mūziķi, arī grupas *The Bad Tones* dalībnieki un Edvards Broders tajā skaitā. Tagad Edvards ir beidzis skolu un sevi rāda ne vien kā mūziķi un komponistu, bet arī kā producentu un skaņu inženieri soloierakstā. Idejiski Edvards nav gājis tālu no "pinkfloidīgās" psihedēlijas, ar kuru pirms vairākiem gadiem pārsteidza *The Pink Elephant*, kas vēlāk kļuva par *The Bad Tones*, un tas arī pareizi, uz sava ceļa jāturas, jo īpaši, ja izdodas pa to iet ar drošu soli. Pieredze un zināšanas ļauj ne tikai pašam izpausties, bet arī izdiriģēt vairākus viesmāksliniekus un izveidot dramaturģiju pat tik īsā albumā, kāpinot noskaņu līdz centrālajai kompozīcijai *Definitions Revisited* ar akadēmiskās mūzikas koncerta cienīgu klavieru solo. Par dramaturģiju nav jābrīnās, jo Brodera darbu sarakstā jau ir mūzika divām filmām, tur bez šīs izjūtas neiztikt. Bet es te varu rakstīt, ko vēlos, savu attieksmi māksliniekos ir izteicis noslēdzošajā izdiesmiņā – parodijā par dziesminieku daiļradi – *Struggling Artist*.

Izpildījums 🌟🌟🌟🌟 **Baudījums** 🌟🌟🌟

Grūti pat iedomāties, cik gadu darba, aizrautības un tūlznainu pirkstu nepieciešams, lai iemācītos spēlēt perkusīvo ģitārspēli, kā to dara Gints Smukais. Jau pirms dažiem gadiem ar pirmo albumu viņš pierādīja, ka ne vien spēj nospēlēt jebkuru skaņdarbu savā īpašajā veidā, bet ir arī komponists. Otrajā ierakstā tas dzirdams vēl vairāk. Nepārsteidz, ka šī albuma pirmizrādi Gints izvēlējās rīkot uz peldošas skatuves Rāiskuma ezerā, ideāla vieta šādam pasākumam – mūzikai, kas nav kuram katram, bet tikai ieinteresētam klausītājam. Ar lielu cieņu Ginta Smukā paveiktajam un vislabākajiem vēlējumiem turpmākās gaitās, es pagaidām īsti neesmu tas ieinteresētais klausītājs. Bet daudzi ir, un daudzi vēl pievienosies, tas droši.

Izpildījums 🌟🌟🌟🌟 **Baudījums** 🌟🌟🌟

Teikšu godīgi, man nav ne jausmas, kas ir "Grupa Harijs", manā ziņu plūsmā tās esība kaut kā ir paslīdējusi garām. Nesen kolēģis stāstīja, ka dzīvajā izpildījumā viņi esot forši un izklaidējoši. Nav bijusi iespēja redzēt, tāpat jāvērtē ierakstā dzirdamais. Un tad jāatzīst, ka mākslinieki pamatīgi sapinušies, sagrābstot ietekmes no vairākām pelnītu atzinību guvušām Latvijas grupām – meitenju piebalss 60. gadu popmūzikas stilā kā "Hospitāļu ielai" un "Stūrī zēvele", ska, regejs, pinks un pušaminstrumenti kā "Oranžajām brīvdienām", nedaudz fanka no *Very Cool People*. Diemžēl slīktā ziņa ir tāda, ka minētajiem iedvesmas avotiem viss padodas daudz, daudz labāk. Ja šovasar zaļumbalļu sezona būtu norisinājusies ierastajā veidā, varbūt "Grupa Harijs" kļūtu krietni turīga. Mājas apstākļos baudīt šo ierakstu nav iespējams. Protams, ka viss šis skaņu un tekstu ievāriums ir iecerēts kā "humorīgs", bet mana joku saprašana tik augstu (vai zemu – dziesma "Montis") nesniedzas.

Izpildījums 🌟🌟🌟🌟 **Baudījums** 🌟🌟

Mūziķis Reinis Semēvics savu skatuves mākslinieka vārdu Reinis Ramans jeb *R_R_* izvēlējies par godu vectēvam, ievērojamajam komponistam, pasniedzējam un skaņu režisoram Ģedertam Ramanam. Salīdzinot abu dzīves gaitas datus, redzams, ka mazais Reinis ar vectēvu varēja tikties vien nedaudzus gadus, taču saikne un talanta pārmantojamība nav zudusi, un tagad Reinis Hamburgas apgādā *Growing Bin Records* izdod ambientās mūzikas albumu *Train of Thought*, kas iedomu vilcienā ievēd klausītāju paša uzbūvētajā zemūdens pasaulē. Nēnoliedzami smalki veidots ieraksts, ja nu vien var piebilst, ka šā žanra klausītājam vajadzētu būt tajā īpašajā dvēseles noskaņojumā, kad tāda mūzika ir nepieciešama. Es šoreiz tāda nebiju, tāpēc atzīme par baudījumu nav augstākā.

Izpildījums 🌟🌟🌟🌟 **Baudījums** 🌟🌟🌟

Izdevies ir jau pats albuma nosaukums, jo tajā vienkop vibrē divas "BPP" raksturojošas stihijas: no slūžām izkāpusi kaislība un neremdināmu ilgu smacējoša vibrācija. Šajā ierakstā ir viss, ko varam vēlēties no "baložiem": ritms, emocijas, pārsteidzošas virāžas harmoniju ritējumā un Māra sarakstītie stāsti. Ir arī realizētas pāris skanējuma inovācijas, piemēram, saspēdēsim un zemi planējošais skaņdarbs "Bitīt' Nabā", kurā iezīmējas arī viena no klasiskajām grupas pazīmēm: Šverna melodeklamējumi. Tieši šim aspektam gribētos piesieties ar kādu kritikas devu, jo šķiet, ka sacītie vārdi "krīt laukā", salīdzinot ar dziedājumu, kurš taču primāri nodod mūzikas informatīvo devu. No otras puses, atgādinu pats sev, ka šo albumu klausīšies arī tādas ausis, kuras "BPP" ir dzirdējuši krietni mazāk, nekā es. Un ir svarīgi, lai tādā gadījumā topošais fans vai fane apgūst to plašo horizontu, uz kādu grupa aicina paskatīties. Tur gan kliež, gan čukst, gan noslēpumaini stāsta un dzīvespriecīgi dūngo. Tāpat kā dzīvē.

Izpildījums 🌟🌟🌟🌟 **Baudījums** 🌟🌟🌟🌟

Ne vienā vien melodramā esam redzējuši skumjā neveiksmnieka tēlu, kuram ir tuvu 40, bet kurš vēl arvien dzīvo pie mātes vai "uz kakla" sievai/draudzenei. Kamēr sievietē steidzīgi klāj kosmētiku, lai steigtos uz darba tikšanos ar potenciālajiem sadarbības partneriem, viņš, kasot vēderu, parādās novalkātā T-kreklā un apakšbiksēs, lai no ledusskapja pasturbētos pienu vai arī pārbaudītu, kas palicis vakar no ķīniešu bistro pasūtītās kastītes dibenā. Tas ir tikai viens no tipāžiem, kādu varam satikt šajā ierakstā. Tak vienojošais elements jau paliek – tas ir vīrietis, kurš aiz raupjās ārienes slēpj jūtīgu dvēseli (vai otrādi). Dzimumu lomu un hierarhisko modeļu tēma vēl arvien ir aktuāla interneta forumos un bieži sevi piesaka piektdienas vakaru "pirmā dzēriena" *small-talk* risināšanā, un tā tiek turpināta arī šeit. Manuprāt, aiz abu kolēģu albuma smejošās grimases mīt nedroša un maigumu alkstoša seja. Un ne jau tikai vīrieša vien.

Izpildījums 🌟🌟🌟 **Baudījums** 🌟🌟🌟

Nevāru atkābināt no apziņas pirmo iespaidu, kuru man atstāja Edvarda EP nosaukums. Tā ir epizode no britu seriāla *Black Books*, kur varone, vārdā Frena, dodas uz ilgi cerētu randiņu un savam iecerētajam vienā brīdī nekautri un vienlaikus mulsi atzīst: "*I am a giant ear, waiting for your words of niceness*." ("Esmu milzu auss, kura gaida tavus jaukus vārdus.") Arī šis albums ir pilns ar jaukumu un labestību, plašām un azartiskām noskaņu iespēlēm. Lielisks Teodora Kerimova darbs pie klavieru taustiņiem, Kalvja Slezā bungu atdzīvināšana un Toma Valmieras kontrabasa iespēles. Dziesmu vārdi vienlīdz labi rindojas gan latviešu, gan angļu mēlē; šarmanta izvēle arī nedaudz iepīt humoru un satīru (noslēguma epizodē *Struggling Artist*). Labs veikums, pie kura atgriezties vairākkārt.

Izpildījums 🌟🌟🌟🌟 **Baudījums** 🌟🌟🌟🌟

Šajā visnotaļ satraukumam pilnajā laikā Ginta Smukā ģitārmūzika nāk kā skanisks mierinājums, aicinājums uz apstāšanos un kontemplāciju. Klausītājs var būt līdzdalīgs mūziķa prasmju dažādības ekspozīcijā, sevišķi skaņdarbā "Aorta". Ir arī drosmīga piekēršanās pie skaņdarba simbola "Pūt, vējiņi!", kuru klausoties acur priekšā iezīmējas "ReTV" ekrāns ar reportāžu no kādas provinces pilsētas svētkiem, kurā ieradusies arī "mūsu viesi no Rīgas". Jāuzteic ieraksta tehniskā kvalitāte, kura nodrošina skaniskās faktūras asumu, nepieciešamos brīžos ievēlot uzmanību arī dobākās un pilnasinīgākās tonkārtās.

Izpildījums 🌟🌟🌟 **Baudījums** 🌟🌟🌟

Mūziķu izkaltā jēgas un skanējuma atslēga manās rokās nonāca tikai pēc otrās albuma klausīšanās reizes. Pirmais piegājiens beidzās ar vilšanās un mērenu neizpratni (piemēram, par zēnu, kurš gribēja palikt stāvoklī), tāpat grūtības bija pieņemt īpatnējos vokāla tembrus un savdabīgo 'e' skanējumu. Tomēr ar otro mēģinājumu viss iepriekš minētais sastādījās oriģinālā rokrakstā, kurš šo apvīnību pilnīgi noteikti atšķir no šobrīd aktuālajām popa un indie mūzikas norisēm. "Grupa Harijs" būtu nosaucami par "Sigmas" mazajiem brāļadēliem, gluži kā Donaldam Dakam tie bija Tiks, Tiks un Triks. Dziesmu dramaturģiskie salikumi apdarināti ar jauneklīgu infantilisma patinu, taču aiz tiem fiksējami skaidri noformulēti nolūki, un arī šajā albumā prieka brīžus sagādāja humora klātbūtne ("Hei, Jēkab!").

Izpildījums 🌟🌟🌟 **Baudījums** 🌟🌟🌟

Vilcieni iedvesmojuši ne tikai literāru darbu tapšanu ("Slepkavība Austrumu ekspresī", "Maskava – Gailīši" u. c.), bet arī muzikālu opusu radīšanu, no kuriem kā pirmais šī albuma kontekstā nāk prātā Stīva Reiha skaņdarbu kopa *Different Trains*. Vēl, paturpinot līdzību uzskaiti, var pieminēt Roja Montgomerija, Tima Hekera un *Orbital* lēnākos gabalus. Reiņa Ramana albums sagādā labu iespēju pārkārtot domu un plānu juckeli, ievadot uztveri tik taisnās slīdēs, ka vienā brīdī to apjoms vienkārši pazūd un tu jau atpoeies dreifējam līganā skaņu plūsmā. Un tomēr šī nav mūzika pirms miega pēc nogurdinošas dienas birojā vai fonam smalkā suarejā, kurā katrs nākamais vīsijs ir īpašs par iepriekšējo. Kaut ka šajos deviņos skaņdarbos ir ar pulsējošu, brīdinošu noskaņu. Vietumis pat pabailīgu. Iespējams, tas saistīts ar atskārtu, ka patiesībā tieši šādu pazušanu mūzikā esi vēlējis – tādu, kas līdzētu atkāpties citu piedāvātiem pieņēmumiem un paša uzkonstruētām drošībām. Īpaši tas sakāms par kompozīciju *Melodic Harmony*.

Izpildījums 🌟🌟🌟🌟 **Baudījums** 🌟🌟🌟🌟

Bētiņš klausās

Ansis Bētiņš



Ierobežojumi kultūras norišu jomā tika atcelti pakāpeniski, un šķita, ka palēnām, uzmanīgi un nesteidzīgi atgriezīsies arī savās radītāju un izpildītāju lomās. Tomēr pēdējie mēneši pagājuši tādā kā kauta gaiļa skrējienā, kur nedēļas laikā bija līdz pat sešiem koncertiem un programmas nereti tika sagatavotas vien pāris mēģinājumos.

Mans satraukums par kvalitātes trūkumu šajā kvantitātē, par laimi, neieguva reālus apveidus, taču tam visam pa vidu attapos iepriekš neiepazītā prāta stāvokli, ko spēju nodēvēt vienīgi par “domas notrulināšanos”. Pirmās pazīmes pamanīju, pēc ilgāka laika beidzot satiekoties ar savu draugu Artūru, kura aizņemties apjomi pārspēja manējos. Mūsu ierasti brīvā, plašu tēmu loku aptverošā saruna bija kļuvusi stīva, sausa, pat tukša, jo vienīgais, par ko mācējām runāt, bija mūsu mēģinājumu process un nespēja rast laiku kam citam. Tādas šīs sarunas arī palika – sprūstošas kā neeļļoti zobrati pārslodzes samežģītajos prātos, kuros saprātīgi manēja vien abpusēja spēja atzīt šī stāvokļa novērojuma patiesumu un cerība par mierīgākām, nesteidzīgākām dienām.



Pēc ilgstošas prombūtnes esmu atgriezies Rīgā. Vilcienam tuvojoties galastacijai, aiz lietuslāšu noklātā loga manāma banga Daugava, otrpus tai – Rīga, kuras pazīstamo siluetu apjož viduslaiku vaļņi un nocietinājumi, kuru smailo torņu un mūru sarkanie ķieģeļi, kļuvuši slāpji, izkļiedē un pieklusina pilsētas balsi, padarot to vecišķu un sēcoši rūsganu. Viļņi augstu sitas pret tilta balstiem, un man nāk prātā, ka, turpinoties klimata pārmaiņām, Rīga patiešām nogrims, nevajadzēs ne rūķa, kas izlien no dzelmes, ne kāda, kas apstiprinātu – jā, Rīga ir pabeigta. Tajā pašā laikā ilgstošā domes nolaidība, korupcija un līdzekļu izšķērdēšana man liek iesvilties dusmās, ko nemazina laikpataklju fiziska sajūšana uz ādas, kad izkāpju uz perona. “Pārmaiņas” – kāda dihotomija, dualitāte sajūtama šajā vārdā un mirklī, nodomāju.

Dodos apskatīt jauno dzīvokli, kurā man būtu jāievācas. Izmēros tas ir visai iespaidīgs, taču mani atbaida acīmredzami nesenā remonta atstātā sterilitāte un iebūvētās mēbeles, kuru virsmas gail spoži sarkani, it kā kāds būtu pārklājis tās ar lavas lampu saturu. Atzīstu vienīgi restaurēto arkveida stikla aili, kas

Lai rastu kaut nelielu atelpu un miegā mokoši neturpinātu atkārtot operu ārijas un bezgalīgos teksta apjomus dažādās valodās, pirms gulētiešanas vienmēr uzsmēķēju cigareti, klausoties 20. gs. sākumā izdotās šellakas skaņuplates, kas gadu gaitā sakrājušās un no kurām daudzas joprojām pacietīgi gaida pirmatskaņošanas reizi. Karstajos vakaros pie atvērtā loga varēja dzirdēt dziedam gan Paulu Saksu, gan Artūru Priednieku-Kavaru, skanēja dažāda deju mūzika (tango, fokstrots, tarantella), instrumentālie solo un orķestra darbi, taču pārsteidzošākais atradums šķiet man līdz šim nezināmā slavenā azerbaidžāņu aktiera un dziedātāja Rašida Behbudova izpildītā vēl slavenākā dziesma *Awaara hoon* jeb “Radža dziesma” no skatītāju skaita ziņā, iespējams, veiksmīgākās jebkad uzņemtais kinofilmas “Klaidonis”, kuras režisors ir indietis Radžs Kapurs.

ŠANKARS — DŽAIKISĀNS Awaara hoon (“Esmu klaidonis”) no mūzikas kinofilmai “Klaidonis” (1951) – dzied Rašids Behbudovs (1954)

ved uz terasi iekšpagalmā. Paskatos lejup – melns, taču savādi ne-draudošs bezdibenis, ko ieskauj pārējie nami. Saimniekam, kas izskatās pēc “Muklāja” Visvalža, saku, ka man vajadzēs vēl apdomāties, pirms saku galavārdu.

Pie ārdurvīm satieku draugus – Rinaldu Kandalincevu, Rēziju Kalniņu un Kasparu Znotiņu. Klusējot četratā pastaigājamiem pa tukšajām pilsētas ielām, līdz pēdējais apstājas un patētiskā tonī saka: “Tas vairs nav izturami! Cik koku vēl jāizcērt, lai cilvēki pamanītu, ka viņi smok? Cik naudas jāizšķiež, lai kāds sāktu uzdot jautājumus? Cik velosipēdu kameru jāpārplēš, lai atzītu, ka ceļš nav izbraucams? Cik ilgi mēs turpināsim eksistēt šajā letargiskajā stāvoklī? Kam jānotiek, lai mēs atstotos? Kad beidzot mēs sāksim runāt un dziedāt ar pilnu balsi? Un, jā, starp citu, par to runājot, cik ilgi vēl būs jāklausās tajās sēcošajās un nedabiski klusinātajās koristu balsīs, ko diriģē Māris Sirmāis?”

Mūzika pirms miega – Marlēnas Dītrihas balss.

Pīts SĪGERS *Sag mir, wo die Blumen sind* – dzied Marlēna Dītriha (1962)



Dihotomijas klātesamība novērojama arī manis iemīļotā komponista Leonida Desjatņikova daiļradē. Mana pirmā visnotaļ apzinātā sastapšanās ar viņa mūziku meklējama Aleksandra Zeldoviča 2000. gada filmas “Maskava” skaņuceliņā. Sižets, manuprāt, ir maznozīmīgs, šeit lielāku lomu spēlē simboli, kinematogrāfiskie paņēmieni un valodas pielietojums, kas skatītājā raisa nedrošus, nervozus smieklus, balansējot starp reālo un izdomāto, iespējamo un neiespējamo šajā monumentālajā pilsētā gadu tūkstoša mijā. Te notiek brutālisma, naturālisma un veco padomju skabargu nekontrolēta valstīšana rokās, masai veikli tekot caur pirkstiem, un vien atliek uz to bezspēcīgi noskatīties.

Desjatņikova mūzika, ko pats autors apraksta kā “konsonances emancipāciju, banalitātes un minimālisma transformāciju, piešķirot tiem cilvēciskus vaibstus”, filmā vēl vairāk pastiprina eksistences neiespējamību šajā *pasticcio* vidē, kuras daudzo aspektu valodu dažādība uzceļ teju bābeliskas pasaules aprises. Viss sākas ar kremļa kurantu skaņām, ko autors transkribējis klavierēm, skatītāja iztēlē viešot fantasmagoriskus tēlus. Uzreiz pēc tam filmas pirmie kadri skatītāju ved pāri pļavām un mežiem pāniskas flautas skaņu pavardībā, un tās savā naivumā māna mūs ar it kā zināmiem, pazīstamiem priekšstatiem un tēliem, radot tādu kā viltus mieru.

Drīz ainavā iekļaujas sējumi un labības lauki, mūzikā dzirdama atsaucē uz Fjodora Maslova 1939. gada “Kolhoznieku dziesmu par Maskavu”, kam pamatu uztur čellu ērģelpunkts, līdz šo padomju patosa fundamentu pāršķēļ arfas *glissando*, kadrējumā

parādās Maskavas siluets, un dzirdams Ravela darbs “Trīs daļi paradīzes putni” mecosoprāna un soprāna duetā. Pēcāk atkal “ielaužas” kolhozniece, to drīz pārtrauc “Trīs paradīzes putni”, stīgām ritmizējot tādu kā nepārtrauktības jeb mūžības taisni. Visas šīs mūzikas līnijas tiek sapludinātas vienā – tas izdodas vien uz neilgu un, manuprāt, ārkārtīgi skaistu brīdi. Atskan biedējošās kurantu skaņas, un stīgas “iztek” no jebkādiem tonālajiem rāmjiem.

Filmas scenārija autors ir Vladimirs Sorokins, kurš, starp citu, rakstīja libretu pretrunīgi vērtētajai Desjatņikova operai “Rožentāla bērni” (2005).

Desjatņikova rokarakstu pēcāk Latvijā iepazīst sapnī piesauktais Māris Sirmāis, kurš komponistu uzaicina rakstīt darbu korim “Kamēr...” projektā “Saulas dziesmas”. Ļermontova dzeja par Saulas rašanos un tehniski ļoti sarežģīta kompozīcija, kas precīzā atskaņojumā mūzikai liek poliritmizācijā virmuļot. Koristu vidū šis darbs tika uzskatīts par vienu no skaistākajiem visā projektā, līdz ieradās autors. Divas meitenes, kuru duetu Māris interpretēja kā divu eņģeļu dziedājumu, Desjatņikovs bija iecerējis “как две божиху” (kā bezpajumtnieces), lai starp kora un solistu muzikālajām plaknēm neveidotos saskarsme, bet absolūta dihotomija, pretrunas.

Fjodors MASLOVS *Колхозная песня о Москве* (“Kolhoznieku dziesma par Maskavu”, 1939)

Moriss RAVELS *Trois beaux oiseaux du paradis* (“Trīs daļi paradīzes putni”, 1914)

Leonids DESJATŅIKOVS *Песня колхозника о Москве* (“Kolhoznieka dziesma par Maskavu”, 2000)

13. OKT



ELĪNA GARANČA
SOLOKONCERTS

17.30 un 18.00
Lielā zāle 30,00-60,00 €

GORS

22. OKT



ĒRĢELES UN ARFA
JULIA CHRISTINE LUKAN (Austrija)
VALENTIN FIEDOROFF (Austrija)

18.00
Mazā zāle 15,00 €

GORS

24. OKT



APKALNA, PAULS UN LNSO
Diriģents JĀNIS STAFECKIS

18.00
Lielā zāle 10,00-17,00 €

GORS

25. OKT



KIRŠU KOKS
KONCERTUZVEDUMS
IVETA APKALNA
GUNDARS ĀBOLIŅŠ
J. IVANOVA RĒŽEKNES MŪZIKAS SKOLAS KORIS

18.00
Lielā zāle 15,00 €

GORS

Bilētes: latgalesgors.lv
Latgales vēstniecības GORS un "Biļešu Paradīze" biļešu sistēmās.



S

NEPIERADINĀTĀS MŪZIKAS FESTIVĀLS "SKAŅU MEŽS"

—
2., 9. UN 10. OKTOBRĪ



"Skaņu Meža piemērs izbrīna un
iedvesmo. [...] Latviešu
melomāniem ir paveicies."
— Artēmijs Troickis, Radio Liberty

M

Makārtura "'ģēnija balvas" laureāta Džordža Lūisa darba "Blombos Dreams"
pasaules pirmatskaņojums (izpilda – pianiste Angese Egliņa)
Elektroakustiskās mūzikas komponistu Marinas Rozenfeldes
un Bena Vidas jaundarba pirmatskaņojums (neklātienē)
Melnmetāla-datormūzikas duets KTL
Abstraktā dziesminiece Ešlija Pola
Avant-popa grupa 19. Gadi Pirms Sākuma
Džačinto Šelsi mūzikas atskaņojumi
Ultra-minimālisma pionieris Radu Malfati

2

0



Vairāk informācijas un pilnu programmu drīzumā meklējiet www.skanumezs.lv



Co-funded by the
Creative Europe Programme
of the European Union





BALTIJAS SIMFONISKAIS FESTIVĀLS 2020

Latvija 100



22. OKTOBRĪ 19.00
MŪZIKAS NAMĀ "DAILE"

ČURĻONIS UN DŽEŽS AUDIOVIZUĀLS KONCERTS

Edgars CĪRULIS – klavieres
Jānis RUBIKS – kontrabass
Rūdolfs DANKFELDS – sitaminstrumenti

Stīgu kvartets:
Aleksejs BAHIRS – vijole
Kristiāna OZOLIŅA – vijole
Ivars BRĪNUMS – alts
Dārta SVĒTIŅA – čells

Roks ZUBOVŠ – klavieres

PROGRAMMĀ:

Mikaloja Konstantina ČURĻONA mūzika
Edgara Cīruļa, Jāņa Rubika un Roka Zubova
aranžējumā



28. OKTOBRĪ 19.00
LIELAJĀ ĢILDĒ

TEMPUS BALTICUS

Tempus Balticus:

Kristīne BALANAS – vijole
Māra BOTMANE – čells
Johans RANDVERE – klavieres
Ieva PARŠA – balss

PROGRAMMĀ:

Broņus KUTĀVIČS *8 Stasio miniatiūros*
Erki Svens TĪRS *Dedication*
Pēteris PLAKIDIS Trīs dziesmas ar
Ojāra Vācieša dzeju
Linda LEIMANE *Masculine* (otrās redakcijas
pirmatskaņojums)
Ludvigs van BĒTHOVENS
Trio Mibemolmažorā op. 38
Jāzepts MEDIŅŠ "Sapņojums"



30. OKTOBRĪ 19.00
LIELAJĀ ĢILDĒ

ČAIKOVSKIS UN SIBĒLIUSS

Luks ĢEŅUŠS – klavieres
Diriģente Kristīna POSKA

PROGRAMMĀ:

Līsa HIRŠA *Threshold*
Pēteris ČAIKOVSKIS Pirmais klavierkoncerts
Žans SIBĒLIUSS Otrā simfonija



LATVIJAS
NACIONĀLAIS
SIMFONISKAIS
ORKESTRIS

BIĻETES: LIELĀS ĢILDES KASE
BIĻEŠU PARADĪZĒ

